

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ИТАЛИИ

**История
Литературы
Италии**

*Российская Академия наук
Институт мировой литературы имени А.М.Горького*

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ИТАЛИИ

Редакционная коллегия:

М.Л.Андреев (главный редактор)
Н.И.Балашов, В.Н.Гращенков, А.Д.Михайлов,
Е.Ю.Сапрыкина, Р.И.Хлодовский

*Российская Академия наук
Институт мировой литературы имени А. М. Горького*

Том I

Средние века

Ответственные редакторы тома
М.Л.Андреев, Р.И.Хлодовский

*Утверждено к печати
Ученым советом Института
мировой литературы РАН*

Рецензенты

**доктор филологических наук В.Б.Земсков
доктор исторических наук О.Ф.Кудрявцев**

Авторы:

**М.Л.Андреев, Л.Н.Евдокимова,
И.К.Стаф, А.В.Топорова, Р.И.Хлодовский**

*Издание подготовлено и осуществлено
при финансовой поддержке
Российского Гуманитарного Научного фонда
Исследовательский проект № 93-06-11017
Издательский проект № 99-04-16255*

ОТ РЕДАКЦИИ

«История литературы Италии» давно значится в планах литературоведческих институтов Академии наук. Первый к ней подступ датируется еще 40-ми годами XX века, когда задумывалась и осуществлялась целая серия академических историй зарубежных литератур. Работа, к которой были привлечены крупнейшие ученые, велась в Пушкинском доме и, хотя продвинулась довольно далеко (был полностью написан первый том и отдельные главы для других томов), начавшаяся война и блокада не позволили ее продолжить. Памятником этой первой попытки остался план-конспект¹, некоторые разработки вошли в вузовский учебник, который у многих поколений студентов пользовался доброй славой и которому до сих пор не нашлось замены². Второй подступ датируется началом шестидесятых годов: тогда работа остановилась на стадии подробного проспекта, и в итоге русский читатель так до сих пор и не располагает систематическим изложением фактов итальянской литературной истории (если не считать переводных и устаревших историй Гаспарини, Де Санктиса и Оветта).

Настоящая попытка, таким образом, третья и совершается она в условиях не таких катастрофических, как первая, но и не слишком благоприятных. В последнее время сам жанр «истории литературы» подвергается весьма сильной критике: на Западе, особенно в англосаксонском регионе, это привело к фактическому его отмиранию. Даже в Италии, где традиции данного жанра всегда были настолько прочны, что даже Бенедетто Кроче, принципиальный его противник, не смог их существенно поколебать, восьмидесятые годы породили на свет такой во всех отношениях причудливый феномен, как труд по итальянской литературе издательства Эйнауди, где историческая форма окончательно превратилась в форму, т.е. во внешний порядок расположения материала, а порядком структурно-организующим стало расположение по темам и проблемам (например, литератор и общественные институты, производство и потребление текста, формы текста, интерпретации текста и т.д.)³. Потом, правда, обнаружилось, что историческая форма не противоречит ни новой проблематике, ни новому взгляду, что она совместима и с подходом с позиций интертекстуальности, и с общекультурными ракурсами, и с жанровой парадигматикой⁴. С недавних пор критические высказывания

раздаются и у нас, причем со стороны ученых, пользующихся заслуженным авторитетом. Они полагают, в частности, что история литературы не обладает собственным теоретическим содержанием и в лучшем случае представляет собой лишь не самым удачным (неудобным для читателя) образом организованный справочник. Справочник, составленный в алфавитном порядке, во всех отношениях предпочтительней.

Большинство увидевших у нас свет академических историй литературы было написано в то время, когда считалось, что советские ученые обладают универсальным методологическим ключом ко всем научным проблемам. Применение этого ключа в литературоведении не просто предполагало, оно требовало создания литературных историй, ибо конечное объяснение любой духовный феномен находил только в истории, через проявляющиеся в ней объективные закономерности. Объяснение будет тем полнее, чем шире и глубже исторический охват. Сейчас эта универсальная отмычка потеряна, понятие истории как процесса серьезно скомпрометировано, вызывает сомнение существование каких-либо общих исторических закономерностей, а история литературы как научный жанр многим представляется не отражением реальной действительности, а лишь языком описания, вполне условным. В том, что история литературы, как и всякая другая история, есть язык описания, сомневаться не приходится, но степень его условности зависит не от большей или меньшей объективности, а исключительно от того, продолжает ли исторический взгляд на мир входить в число доминант современного сознания. Авторы настоящего труда полагают, что он далеко еще не отошел в прошлое, и позволяют себе считать, что понятие «итальянская литература» обладает некоторым содержанием, которое не равно сумме входящих в него понятий более конкретного характера (таких, скажем, как творчество каждого из составляющих эту литературу писателей). Кроме того и главное, это содержание небезразлично к форме: оно не может быть без существенных потерь абстрагировано от той формы, в которой оно выявлялось в действительности, т.е. от исторического времени, не может быть адекватно пересказано на языке общих категорий. Иными словами, тот комплекс духовно-эстетических смыслов, который стоит за словосочетанием «итальянская литература» (как, впрочем, и за всякой другой литературой), может быть раскрыт только в динамике его становления — так, как он и существует.

Такова основная теоретическая задача: показать феномен итальянской литературы в процессе его формирования и тем самым его обнаружить. Удалось ли это сделать, решать читателю, которому, помимо настоящего, предстоит увидеть еще три тома (том второй будет посвящен литературе XV–XVI веков, том третий —

литературе XVII–XVIII веков, том четвертый — литературе XIX–XX веков). Авторы выражают сердечную благодарность Российскому гуманитарному научному фонду, без финансовой поддержки которого это издание не могло бы осуществиться, и Академии делла Круска (Флоренция), без радушного гостеприимства которой было бы затруднительно, а подчас и попросту невозможно следить за новейшими явлениями научной жизни в Италии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мокульский С.С., Шишмарев В.Ф., Дживелегов А.К., Михальчи Д.Е. План истории западных литератур. Итальянская литература. Отв. ред. В.М.Жирмунский. М.-Л., 1940. Отдельные главы, подготовленные для несостоявшегося издания, были впоследствии опубликованы в авторских сборниках. См.: Шишмарев В.Ф. Избранные статьи. История итальянской литературы и итальянского языка. Л., 1972 (статьи «У истоков итальянской литературы», «Латинская литература и народная поэзия Италии», «Итальянская литература второй половины XIV века»); Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981 («Карло Гоцци»).

² Алексеев М.П., Жирмунский В.М., Мокульский С.С., Смирнов А.А. История западноевропейской литературы. Раннее средневековье и Возрождение. М., 1947.

³ Letteratura italiana. Dir. A. Asor Rosa. Torino, 1982–1989 (v. 1–9).

⁴ Marchese A. Storia intertestuale della letteratura italiana. Messina, Firenze, 1991 (v. 1–2); Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi. Cur. Brioschi F., Di Girolamo C. Torino, 1993–1994 (v. 1–2); Storia della civiltà letteraria italiana. Dir. Barberi-Squarotti G. Torino, 1990–1994 (vol. 1–5).



Рафаэль. Данте
(деталь Диспута, Станца делла Сентьятура, Рим, Ватикан).

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЕДИНСТВО ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НОВОГО ВРЕМЕНИ

И когда я увидел во второй раз Рим, о как он мне показался лучше прежнего! Мне казалось, что будто я увидел свою родину, в которой несколько лет не бывал я, а в которой жили только мои мысли. Но нет, это все не то, не свою родину, но родину души своей я увидел, где душа моя жила еще прежде меня, прежде чем я родился на свет.

Н.В. Гоголь

Да, я могу сказать, что только в Риме ощущаешь по-настоящему, что ты человек.

И.В. Гете

Италия оказалась одним из последних государств, появившихся на политической карте Европы. На литературе факт этот существенным образом не сказался. Правда, еще в середине XVIII века иезуит и просветитель Саверио Беттинелли не без ехидства спрашивал, как можно говорить о каком-то существовании итальянской литературы в то время, когда самой Италии реально не существует. Это было одним из любимых парадоксов приятеля Вольтера. Беттинелли всю жизнь боролся и спорил с Данте. О том, что у Данте есть что ему возразить, Саверио Беттинелли, конечно же, знал. Как бы пророчески предвидя чрезмерный рационализм своего неутомимого гонителя, создатель «Божественной Комедии» писал в незаконченном трактате «О народном красноречии»: «Пусть и нет в Италии единого всеобщего правительства, подобного правительству Германии, в членах его, однако, нет недостатка; и как члены упомянутого правительства объединяются единым государем, так членов нашего объединяет благодатный светоч разума» (I, XVIII, 5).

«Италия для нас,— говорил русский мыслитель Николай Бердяев,— не географическое, не национально государственное понятие. Италия — вечный элемент духа, вечное царство человеческо-

го творчества»¹. Для понимания истории итальянской литературы мысль эта чрезвычайно важна. Похоже, что говоря об идеальном правительстве идеальной Италии, существующей в языковом и художественном сознании его самого и его современников, Данте имел в виду исторически новую, внесловную, а потому и всесловную — интеллигенцию. «Светоч разума» — это тот самый свет, который в сумрачном нимбе окружает античных поэтов, выделяя их в совсем особую группу и побеждая, как сказано в «Комедии», тьму, в которой пребывали даже ветхозаветные мудрецы. Внесловная интеллигенция станет с XIV века не только непосредственно создательницей наиболее значительных духовных ценностей, но и воплощением принципиально нового, национального художественного сознания в ту пору, когда ни социальных, ни экономических, ни политических, ни вообще каких-либо материальных предпосылок для национального сознания в Италии, казалось бы, вообще не существовало.

Литература на народном языке возникла в Италии значительно позже, нежели в других странах Западной Европы — во Франции, Англии, Испании, Германии, Скандинавии. У итальянцев не было ни саг, ни народного эпоса, ни героических поэм, ни рыцарского романа, во всяком случае в той классической для Средневековья форме, какую придали рыцарскому роману Кретьен де Труа и Вольфрам фон Эшенбах. Тем не менее говорить о какой-то литературной отсталости Италии вряд ли возможно. Литературное развитие средневековой Италии было не замедленным, а своеобразным. В нем все время присутствовал Рим. Программа Кассиодора осуществлялась в средневековой Италии не эффектно, без вспышек эфемерных «возрождений», но органично и достаточно последовательно. «Нормандские школы XII века, — писал А.Н. Веселовский — произвели более блестящую латинскую поэзию, чем современные ей в Италии, но это было делом старания и выучки, скоро уступившим схоластическому течению мысли. В Италии классическая традиция не знала таких проблесков, но держалась ровнее, потому что ее средой была не школа, а общество, сознававшее в ней нечто свое, элемент делового и культурного общения. Оттого здесь долее, чем где-либо, латинский язык сохранял значение литературного, в известном смысле живого языка, а итальянский явился в первой роли позже других романских, ибо в его обособлении дольше не чувствовалось нужды. Зато когда итальянская поэзия освободилась от влияния провансальских и сицилийских образцов, формально ее опередивших, она сразу заявила себя в руках болонских поэтов и флорентийских представителей нового поэтического стиля, продуктом страны, в котором образовательное предание древности издавна питало и философское сознание, и вкус к изящному, разумеется, в границах своей доступ-

ности и сохранности и в пределах, допустимых христианством. На верху этого развития стоит Данте; он заканчивает собой средневековый период итальянского развития».²

Рождение итальянской литературы сопровождал мощнейший взрыв духовной энергии. Он сотряс всю Западную Европу, и глухие отзвуки его еще недавно были слышны в европейской культуре нашего трагического столетия. Влияние Италии на судьбу Европы оказалось огромным и, кажется, ни с чем не сравнимым. Именно в итальянской литературе возник феномен, придавший новоевропейской культуре ее нравственно-художественное единство и эстетически приподнявший ее даже над греко-римской античностью. Речь идет, разумеется, о гуманизме.

Гуманизм, как известно, понятие широкое. Почти с равным основанием можно говорить о гуманизме «Гильгамеша», «Антигоны», «Короля Лира», «Тристрама Шенди», «Анны Карениной» и даже «Клима Самгина». Гуманизм их отнюдь не абстрактен, но его реальные границы совпадают с пределами всякого подлинного искусства.

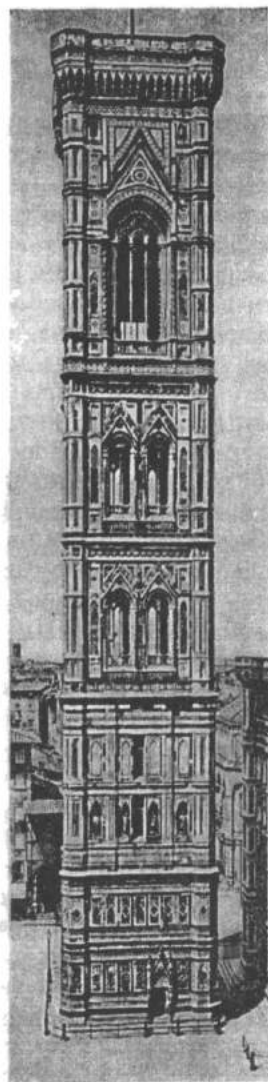
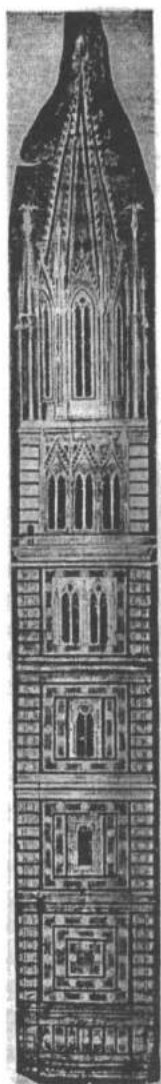
Наряду с гуманизмом в широком смысле слова существует гуманизм как явление конкретно историческое. Это тот гуманизм, который возник в XIV–XV веках в Италии, сформировавшись сперва в художественном творчестве Петрарки и Боккаччо, а затем в теоретической деятельности их непосредственных учеников и продолжателей, великих филологов, моралистов и педагогов конца XIV — первой половины XV века. Именно этот гуманизм следует именовать классическим. Он дал имя всему явлению. Из той обширной сферы литературного творчества, которую Петрарка называл просто «поэзия», его ученики и продолжатели выделили особую область и стали именовать ее *studia humanitatis*. Разъясняя смысл этого термина, они утверждали, что цель их усердных занятий — «познание тех вещей, которые относятся к жизни и нравам и которые совершенствуют и украшают человека» (Леонардо Бруни). Основу *studia humanitatis* составляла классическая филология. В соединении с петрарковской поэзией *studia humanitatis* образовали новую, возрожденческую словесность. В формировании культуры европейского гуманизма человеческому слову была предназначена огромная роль.

Неправильно, как это делал когда-то А.Н.Веселовский, а вслед за ним и некоторые советские ученые в 30-е — 40-е годы, противопоставлять «ученые» *studia humanitatis* якобы «народному», ренессансному гуманизму поэзии Боккаччо, Ариосто, Рабле, Шекспира. Точно так же неверно объявлять филологический гуманизм XV века — это настойчиво предлагает П.О.Кристеллер, — гуманизмом «в узком смысле» и усматривать в нем лишь специфическую, профессиональную деятельность преподавателей латин-

ской грамматики, риторики, нравственной философии и т.д. Последователи Петрарки не были ни схоластами, ни даже обычными университетскими профессорами. Гуманизм *studia humanitatis* — это и есть ренессансный гуманизм XIV–XV веков. Его идеи и концепции составили идеологическую суть того грандиозного историко-культурного феномена, который принято именовать эпохой Возрождения.

На первых этапах Возрождения компетенции классической филологии оказались необычайно широкими. Филология в это время не просто разрабатывала новые методы познания реального мира и не только оказалась своего рода «философией человека и человечности», о чем много и хорошо писал Эудженио Гарен³, но и вышла далеко за рамки собственно философских знаний, прямо противопоставив себя в качестве принципиально нового миропонимания официальной теологии, включавшей в себя схоластику с ее средневековой натурфилософией и формализованной «диалектикой». Революционный переворот Возрождения — это не «универсальный переворот», как считал когда-то видный советский историк М.А.Гуковский, не возникновение новой общественно-экономической формации, не замена одной религии другой и даже не пересмотр прежней картины вселенной, нет — это прежде всего произошедшая в пределах феодального Средневековья кардинальная смена системы важнейших идеологических координат, сопровождавшаяся радикальными изменениями в «языке» верхних слоев культуры и осуществлявшаяся главным образом на почве тех дисциплин, которые потом назовут «гуманитарными». Важнейшее из революционных открытий Возрождения — «открытие человека» — было сделано в литературе и изобразительном искусстве ренессансной Италии. Это надолго определило весь характер европейской культуры, который не смогли изменить ни религиозные реформы XVI века, ни научно-философский переворот, произошедший в Европе в XVII столетии, ни последовавшие за ним промышленные и социальные революции конца XVIII — начала XIX века. В «Исповеди» Толстой писал, что до пережитого им нравственно-религиозного кризиса он, подобно всем своим современникам, был твердо уверен в том, «что жизнь вообще идет развиваясь, и что в этом развитии главное участие принимаем мы, люди мысли, а из людей мысли главное влияние имеем мы, художники, поэты».

Гуманизм итальянского Возрождения изучен теперь достаточно хорошо. Поэтому сосредоточимся на некоторых, наиболее существенных аспектах ренессансного гуманизма, да и то лишь постольку, поскольку это поможет выявлению исторического своеобразия классических форм той художественно окрашенной гуманистической идеологии, которая лежала в основе всей новой евро-



Колокольня во Флоренции (1354–1358)
и ее рисунок, восходящий к проекту Джотто.

пейской литературы, включая сюда и русскую классику. Восходящая к знаменитой книге Якоба Буркхардта формула Возрождения — метафора емкая и точная. Не надо только забывать, что она — метафора. Не слишком ортодоксальный марксист и пока еще авторитетный мыслитель Антонио Грамши писал: «Что означает выражение: Возрождение открыло человека, сделало человека центром Вселенной и т.д., и т.д.? Разве до Возрождения человек не был центром Вселенной и т.д.? Возможно, следует сказать, что Возрождение создало новую культуру или цивилизацию, противостоящую предшествующим или развивающую их...»⁴

Так называемый антропоцентризм гуманистической идеологии Возрождения — понятие, нуждающееся не в отказе от него, а в некотором уточнении. Несомненно, человек всегда знал, что он человек, но на разных этапах истории люди оценивали себя по-разному. Художественный и идеологический стиль той или иной культуры определяется не просто человеком, а отношением человека к проблеме, которую то или иное общество считает главной проблемой времени. В Средние века, когда во всех сферах духовной жизни безраздельно доминировала церковь, существенно ограничивая свободу «нового человека» апостола Павла, центральной проблемой времени был Бог, находящийся за пределами конечного, исторического бытия. Сам по себе земной человек, «*pulvis et umbra*», в мировоззренческих и эстетических системах Средневековья большой роли не играл. Весь стиль средневековой культуры определялся отношением человека к потустороннему Богу. Средневековая культура — трансцендентна и теоцентрична. Даже Данте путешествовал по загробному миру. Все пути вели тогда к Богу. Только приобщившись к благодати богооткровенного Слова, человек обретал истинный смысл жизни.

В эпоху Возрождения — и это стало одним из важнейших результатов происходившей в ту пору идеологической революции — духовная гегемония религии была поколеблена. Ни Петрарка, ни его продолжатели не были безбожниками, но они вынесли Бога за рамки разрабатываемых ими идеологических и художественных систем. Трансцендентный Бог перестал считаться ими главной проблемой времени именно потому, что он был трансцендентным. Напомню часто цитируемое и действительно очень характерное место из петрарковского трактата «О монашеском досуге». Первый гуманист эпохи Возрождения утверждал: «На что следует надеяться в божественных делах, этот вопрос предоставим ангелам, из которых даже наивысшие пали под его тяжестью; конечно, небожители должны обсуждать небесное, мы же — человеческое».

Человек не противопоставлялся Петраркой небу, но земное и человеческое стало для него самостоятельным предметом нравст-

венно-эстетического познания и притом не менее значительным, чем не познаваемый разумом Бог. Лирическая сосредоточенность Петрарки на глубинах своего внутреннего мира была результатом колоссального мировоззренческого переворота. В идеологической системе классического, ренессансного гуманизма имманентный конечному миру человек занял то самое место, которое прежде принадлежало трансцендентному Богу. В этом — сущность ренессансного «открытия человека». Человек — в отведенных ему пределах — стал столь же самодовлеющим и свободным как Бог и потому оказался средоточием всего. Вот в каком смысле можно говорить об антропоцентризме гуманистической культуры Возрождения. Идеологическое содержание эпохи Возрождения и художественный смысл ее классического стиля определяется отношением человека к человеку как центральной идеологической проблеме времени. «Декамерон» Джованни Боккаччо начинается словами: «Umana cosa è...»

Антропоцентризм культуры Возрождения в значительной мере обуславливался индивидуалистической концепцией человека и в свою очередь обуславливал дальнейшее развитие ренессансного индивидуализма. Это — тоже понятие, нуждающееся в уточнении. Не следует безоговорочно отождествлять новые идеалы Петрарки, Боккаччо, Лоренцо Валлы или Макьявелли с житейскими принципами так называемой ранней буржуазии, а тем более с аморализмом таких, казалось бы, типичных «людей Возрождения», как Сиджизмондо Малатеста или Чезаре Борджа. Гуманистический индивидуализм — явление не житейско-бытовое, а теоретическое, мировоззренческое и, пожалуй, больше всего эстетическое. Так же как ренессансный антропоцентризм, явление это было порождено не торговлей сукнами, а тем духовным переворотом, который осуществили в XIV–XV веках итальянские поэты, филологи и живописцы. «То, что нынче называется «индивидуализмом», — разъяснял А. Грамши, — ведет начало от культурной революции, последовавшей за Средневековьем (Возрождение и Реформация), и указывает на определенную позицию к проблеме божественного и, следовательно, церкви: это переход от трансцендентной мысли к мысли имманентной»⁵.

Гуманистический индивидуализм оказался следствием революции значительно более радикальной, нежели появление первых ростков мануфактурного производства. Поставив земного человека на место трансцендентного Бога, итальянские гуманисты тем самым признали, что человек Богу как бы равновелик и равноценен. Но, разумеется, в известных пределах. Если для Средних веков типичен аскетичный трактат «Об убожестве состояния человеческого», то начинающееся Возрождение характеризует панегирик «достоинству человека». В XV веке он становится своего

рода литературным жанром, и в нем успешно работают Пьер Паоло Верджерио, Бартоломео Фацио, Джанотто Манетти, Леон Баттиста Альберти, Джованни Пико делла Мирандола и десятки других менее известных филологов и моралистов. В 1830 году Пушкин уложит всю проблематику кватрочентистского гуманизма в предельно емкую поэтическую формулу: «Самостоянье человека — залог величия его».

Антропология Возрождения — антропология совсем особая: не надо думать что она разрабатывалась для обоснования буржуазного равенства всех перед законом или для дискредитации дворянских представлений о чести и благородстве. Речь шла о проблемах несравненно более важных. Антропологизм ренессансного гуманизма соотносится не с политическим либерализмом XIX–XX веков, а с космологизмом античных мировоззренческих систем и с теологизмом Средневековья. Характеризуя трактат Манетти «О достоинстве и превосходстве человека» Н.В.Ревякина пишет: «Человек у Манетти выступает как полновластный хозяин мира, руководящий и управляющий миром благодаря действию и познанию, соавтор Бога в творении мира, продолжатель его дела на земле. «Смертный бог», «небесное и божественное животное», «скорее божественное, чем человеческое существо», «образ и подобие Бога» — подобных определений немало в трактате. Божественность человека подчеркивается во всем: в совершенстве строения человеческого тела, в созидательном и творческом характере духа, в земном предназначении человека, в котором он равен Богу»⁶.

Тут подмечены важные и типологизирующие гуманистическую культуру особенности. Синонимичность «божественного» человеческого совершенству («прекрасна как ангел небесный») восходит к Возрождению. В ту эпоху она была наполнена глубоким идеологическим содержанием, почти забытым и окончательно стершимся в наши дни. Ренессансный антропоцентризм предполагал идеализацию и в известном смысле даже мифологизацию земного, телесного человека. Вытекающая из принципа имманентности соизмеримость человека с Богом настоятельно требовала, с одной стороны, конечности, совершенной законченности и антропоморфности окружающего человека мира, а с другой — космичности человека в исконном, греческом значении этого слова, то есть его божественной красоты как выражения абсолютной гармонии внешнего и внутреннего, телесного и духовного, прекрасного и доброго. Эстетика в эпоху Возрождения тесно соприкасалась с гносеологией, а зачастую и прямо переходила в нее. В XIV–XV веках человек еще не помышлял о соперничестве с библейским творцом всего сущего в сомнительном деле преобразования природы, но уже ощущал себя способным соревноваться с

ним на поприще поэтического творчества. «Возрожденческий человек,— отмечает А.Ф.Лосев,— мыслил себя в первую очередь творцом и художником наподобие той абсолютной личности, творением которой он себя создавал»⁷.

Такое сознание закономерно вело к увеличению духовного и социального престижа художника и поэта, а также — к совершенно новым представлениям об исторической роли художественного слова в формировании человека и человечества. В высшей степени примечательно, что гуманистическая культура началась в Европе с апологии поэзии и поэта. Этим много и специально занимались Петрарка и Боккаччо. Целиком защите поэзии посвящена петрарковская инвектива «Против врачей» и две последних книги боккаччевского трактата «Происхождение языческих богов». Уже первые гуманисты защищали поэзию как суверенную форму познания мира и проявления внутренней свободы самодовлеющей человеческой личности не только от сторонников традиционных взглядов. Другим и не менее серьезным объектом их полемики был рационализм, расцветший под воздействием первых успехов раннебуржуазного прогресса средневекового сциентизма. В XIII–XIV веках в Западной Европе появились свои «модернисты» и «книгиллисты». Во имя аристотелевой физики так называемые «новые» (*moderni*) отвергали реальную ценность занятий латинскими «авторами», риторикой и вообще «словесными искусствами». Они пытались рассматривать человека как одно из многочисленных звеньев в огромной цепи естественной, но трансцендентной необходимости и тщательно ограничивали сферу положительных, «строго научных» знаний рамками формализованных логических операций, доступных схоластической «диалектике».

Ни Данте, ни Петрарка, ни Боккаччо «модернистами» себя не считали. Революционное рождение новой гуманистической культуры — и это надобно подчеркнуть особо, потому что на это все еще обращается мало внимания,— было взрывом духовной энергии, которым величайшие поэты Европы отреагировали на первые попытки далеких предков нынешней буржуазии лишить человека свободы, достоинства и радости сопричастности к космической гармонии бытия. Поэзия и искусство Возрождения формировались не как сублимация торгово-ростовщической энергии ранней буржуазии, а как реакция на эту энергию. Poleмика первых итальянских гуманистов против «механических искусств», схоластического «технизма» и языкового «варварства» парижских физиков и оксфордских логиков, которые, демонстративно пренебрегая грамматикой и риторикой, «*gaudent brevitate*», была идейно насыщеннее и, пожалуй, еще более напряженной, чем их внутренняя полемика с традиционным богословием. И это понятно. Объясняется это отнюдь не тем, что споры с «безбожными аверро-

истами» грозили гуманистам меньшими неприятностями. Высмеивая своего рода естественнонаучный «нигилизм» венецианской молодежи, самонадеянно упрекавшей его в отсталости и невежестве, и вместе с тем как бы предвосхищая философские сомнения толстовского Левина, Петрарка писал: «Для чего познавать зверей, птиц, рыб, змей, если не знаешь природы людей, не знаешь, для чего мы существуем, откуда пришли и куда идем, или пренебрегаешь всеми этими вопросами».

Петрарка знал, что ответа на самые главные для человека вопросы — и, кстати сказать, те самые вопросы, которые были поставлены Толстым в «Исповеди», — ни аверроистская натурфилософия, ни средневековая схоластика дать не могут. Однако, в отличие от автора «Исповеди» и в полном согласии с создателем «Анны Карениной», он считал, что ответить на них может искусство и поэзия. Подобно Боккаччо, Петрарка уподоблял поэзию теологии. Это не было ни сближением со средневековым аллегоризмом, ни просто ловким полемическим приемом, направленным на притупление бдительности литературных стародумов. Отличие поэтики «Книги песен» и «Декамерона» от художественных принципов религиозно-философской поэзии XIII столетия Петрарка и Боккаччо ощущали достаточно остро и маскировать их не собирались. Скорее наоборот. Новая, программно мирская поэзия, в которой по словам Данте, «*subiectum est homo*», эстетически сравнивалась гуманистами с теологией и с поэзией Библии как сила, по своим познавательным способностям с запечатленным в Библии Словом Бога вполне соизмеримая. Положение поэзии в иерархии духовных ценностей резко изменилось. Если в Средние века поэзия стояла на самой последней ступени, и Фома Аквинский прямо объявлял поэзию «низшей из наук», то Петрарка и Боккаччо поставили поэзию выше всех современных им искусств и наук, включая сюда и схоластическое богословие. По их глубокому убеждению одна лишь поэзия, сделавшая самодовлеющего, свободного человека главным и по существу единственным объектом художественного познания и изображения, была способна не только предложить человеку целостное истолкование всей имманентной реальности, но и наделить человека сознанием ценности его конечного, земного бытия. Пресловутый оптимизм, который по мнению многих историков был столь характерен для культуры зрелого Ренессанса имел свои гносеологические, а тем самым и филологические корни. Не покушаясь на основные догматы христианства и оставаясь искренне верующими людьми, уже первые писатели Возрождения прочитали «Евангелие от Иоанна» совершенно по-новому. Слово, бывшее до того только у Бога, было отдано человеку, превращено в важнейшее оружие его самопознания и в известном смысле даже отождествлено с человеком. Имен-

но в слове гуманистическая культура Возрождения увидела истинное выражение человечности человека, а, следовательно, и его божественности. Человеческое слово оказалось вдруг своего рода абсолют. «Я знаю только двух богов,— говорил Эрмолао Барбаро,— Христа и словесность».

Однако абсолютность человеческого слова, несомненно, отличалась для гуманистов от абсолютности Слова Божьего. Тут мы снова соприкасаемся с сутью революционного переворота Возрождения и опять наблюдаем переход от трансцендентной мысли к мысли имманентной.

Абсолютность того Слова, которое «было у Бога» — это абсолютность слова откровения и благодати. Слово это абсолютно потому, что оно находится вне времени, трансцендентно и в этом смысле вечно. Абсолютность человеческого слова — это *абсолютное художественное совершенство слова*, некогда реально сказанного и запечатленного в словесности, существовавшей исторически, а потому в принципе познаваемой и филологически восстанавливаемой. Абсолютное совершенство такого слова тоже предполагало вечность, но это была вечность имманентности, не исключавшая ни истории, ни исторически конкретной человеческой индивидуальности, выразившей себя в художественно совершенном слове. Именно с человеческим словом в гуманистическую культуру вошло время, своеобразный ренессансный историзм, позволивший гуманистам XIV–XV веков четко ограничить свою эпоху от Средних веков, а Средние века от античности, а также идея возрождения в человеке истинной человечности с помощью приобщения человека к классической словесности, то есть к художественному слову, получившему значение абсолютной нормы и абсолютного образца.

Такой словесностью уже для Петрарки стала словесность античной культуры. Рождающемуся гуманизму, который полемически противопоставлял себя «варварству» средневекового сциентизма и «дикости» феодально-рыцарских нравов, естественнее всего было искать абсолютные образцы человеческого слова и образцовую *humanitas* у древнеримских поэтов, ораторов и моралистов. Возрождение в человеке подлинной человечности по необходимости связалось в Италии с возрождением культуры классической древности. Это наложило заметный отпечаток на дальнейшее развитие европейской культуры, в значительной мере предопределив ее образность — ее «мифологемы», «стилиемы», а также всю систему ее художественных жанров.

Никто не спорит: Вергилия, Горация, Овидия, Лукана и Апулея в Западной Европе читали на протяжении всего Средневековья. Не будет большим преувеличением сказать, что не только благочестивая «Энеида», но и соблазнительное «Искусство

любви» были знакомы заурядному средневековому клирику несравненно лучше, нежели самому рафинированному интеллектуалу наших дней. Однако, почитая авторитетность латинского языка, постоянно писавшие на нем средневековые монахи, как правило, видели в латыни безличную литературную форму, и какой-нибудь Валерий Максим и Флор по своему языку, а потому и по своему духовному значению ничем не отличались для них от Цицерона или Саллюстия. Только Франческо Петрарка и именно потому, что он взглянул на древнюю литературу глазами поэта-гуманиста, то есть воспринял ее в формах уже не теологического, а филологического и художественного сознания, стал различать в античной словесности абсолютно художественное выражение не просто древнеримского слова, но человеческой индивидуальности Цицерона, Тита Ливия, Сенеки, включающей в себя их конкретно жизненный опыт и их образцовую жизненную мудрость. Цицерон, Тит Ливий, Сенека сделались для него в не меньшей, если не в большей мере живыми людьми, чем его не затронутые гуманистическим словом современники. Вот почему он считал возможным писать им личные письма, беседуя с ними как с самыми близкими друзьями. Это был, несомненно, жест. Но жест, так сказать, глубоко идеологический. Он был порожден историческим своеобразием ренессансного гуманизма и прямо на это своеобразие указывал. Петрарка противопоставлял словесность античной культуры абстрактному, обезличенному, мертвому, а потому, с точки зрения гуманиста, и «варварскому» языку аверроистского естествознания, парижской физики и оксфордской «диалектики». С точки зрения ренессансного гуманиста, абсурдна была не жизнь, а философия и наука, игнорирующие живую жизнь слова, воплощающего в себе конкретного человека. Переоценить культурообразующее значение такого рода позиции вряд ли возможно. Отмечая революционную роль Петрарки в духовном развитии Европы, Эудженио Гарен писал: «Возвращение к *auctores*, к которому склонялся уже Данте, обрело в Петрарке своего *inceptor*’а, сумевшего соединить систематическое восстановление древности с защитой наиболее человеческой культуры: *studia humanitatis* оказались у него обращенными против бесчеловечного и обезчеловечивающего логизма. Сила Петрарки состояла именно в том, что он сумел превратить занятия красноречием, то есть риторикой, в системное изучение древних, то есть в познание человечности в ее образцовом проявлении — в науку о человеке, живущем во времени и в памяти вне тех расчленений, которым подвергала человеческую личность аристотелева психология»⁸.

Гарен говорит прежде всего о культурной миссии Петрарки. Она оказалась огромной. Одним из важнейших результатов перехода от теологической трансцендентности к гуманистической им-

манентности стало то, что в XIV–XV веках в Италии, Франции, Германии возникла новая европейская литература. Итальянское Возрождение не было ни музейной реставрацией древнеримских художественных идеалов, ни антихристианской, «языческой» реабилитацией плоти, ни просто крутым подъемом поэзии и искусства: это было *рождение* первой в истории Европы *национальной культуры*. В индивидуалистическом и антропоцентрическом гуманизме, оперировавшем словом и облакавшемся в формы классической филологии *studia humanitatis*, воплощалось рождающееся и постепенно формирующееся в Италии самосознание нации. Петрарка, Боккаччо и их многочисленные последователи в XV веке старательно воскрешали язык Вергилия, Овидия и Цицерона не только потому, что они увидели в стиле «Энеиды», «Метаморфоз» и «Речей против Катилины» идеальное воплощение человеческой индивидуальности и *humanitas* их создателей: они делали это также и оттого, что искренне почитали язык Вергилия, Овидия и Цицерона литературным языком древней Италии, почти до неузнаваемости искаженным в эпоху феодальной раздробленности, средневекового «варварства» и экономического упадка Рима.

Не надо видеть в этом одни лишь гуманистические иллюзии, порожденные неразвитостью ренессансного историзма. Ориентация на лингвистические и стилистические нормы литературного языка классического Рима содействовала превращению простонародных романских диалектов и говоров в *volgare illustre*, то есть не просто в высокий, образцовый, народный язык узкой группы писателей, живущих в Падуе, Болонье или во Флоренции, но в классический национальный язык народа всей Италии, не существовавшей в то время ни как экономическая реальность, ни как государственно-политическое единство, ни даже как четко выраженная этническая целостность. Рождающаяся в Италии первая европейская нация осознала, а тем самым и создала себя в художественном слове литературы и прежде всего в поэтическом слове ренессансной лирики. Лирическое слово предоставляло наиболее адекватные формы для самопознания, самоутверждения и самовыражения только что «открытой» внутренне свободной, суверенной человеческой личности. Между формированием национального сознания в ренессансной Италии и гуманистическим «открытием человека» существовала не менее тесная и исторически не менее необходимая связь, нежели между «открытием человека» и «возрождением классической древности». Это были две стороны одного и того же культурно-исторического процесса. В том что для Петрарки понятие «поэзия» обнимало как собственно поэзию, так и новую филологию, историю, мораль и вообще все науки, имеющие отношение к человеку и человечности, была своя внутренняя закономерность, реализовавшаяся — и это очень ха-

рактенно для индивидуалистической культуры Возрождения — в его собственной творческой и даже чисто человеческой индивидуальности. Петрарка сумел придать новое направление всей европейской культуре и образованности прежде всего потому, что он был гениальным лириком, ставшим основоположником итальянской национальной поэзии классического стиля. Именно поэтому, несмотря на весь петрарковский индивидуализм, несмотря на его «нарциссизм» и столь характерное для всех гуманистов презрение к «непросвещенной черни», невозможно говорить о ненародности Петрарки. На протяжении многих веков своего очень трудного национального развития итальянский народ видел в ренессансной лирике создателя политически программной канцоны «Моя Италия» свое собственное идеальное слово. Вот почему, как писал Уго Фосколо, «ни одно из слов, употребляемых Петраркой, не стало устаревшим». Это — не преувеличение. Крупнейший историк итальянской литературы и активный участник национально-освободительного движения Рисорджименто, Франческо Де Санктис говорил о Петрарке-поэте: «Он достиг такой тонкости выразительных средств, при которой итальянский язык, стиль, стих, до того находившиеся в стадии непрерывного совершенствования и формирования обрели окончательную, устойчивую форму, служившую образцом для последующих столетий. Язык итальянской поэзии поныне остается таким, каким его оставил нам Петрарка; никому не удалось превзойти его в искусстве стихосложения и стиля»⁹.

Формирование великих национальных литератур, как правило, не завершается классикой, а открывается ею. Классические формы помогают народам лучше осознать самих себя, свою силу, свободу, достоинство и яснее очерчивают историческое русло их дальнейшего духовного развития. Позиция Петрарки в этом смысле эмблематична. В то же время она исторически уникальна. В ее уникальности отчетливо выявляется историческая неповторимость всего западноевропейского Возрождения.

Отличие формирования классического национального стиля Италии эпохи Возрождения от формирования классического стиля в других новых, национальных литературах Европы состояло в частности в том, что в Италии идеологический переворот и литературная революция совпали во времени и как бы наложились друг на друга. Именно этим во многом объясняется, с одной стороны, глубина и историческая беспрецедентность культурно-эстетического переворота Возрождения, а с другой — то ни с чем не сравнимое значение, которое имел литературный и художественный опыт ренессансной Италии для формирования всех великих национальных литератур Европы, в том числе и России. Совпадение в творчестве Петрарки и Боккаччо идеологической ре-

волюции, осуществленной гуманизмом, с революционным рождением национальной классики «Книги песен» и «Декамерона» не означало, впрочем, что классический художественный стиль итальянского Возрождения возник без усвоения и освоения культуры. Такой осваиваемой ренессансом культурой в XIV–XV веках была, во-первых, литературно-языковая культура предвозрождения¹⁰, прежде всего Данте, а во-вторых, культура западноевропейской античности, воспринимаемая, — об этом уже говорилось, как собственный, национальный опыт. Кроме того процесс формирования классической национальной литературы в Италии созданием «Книги песен» и «Декамерона» не исчерпывается, а лишь начинается. Непосредственные продолжатели Петрарки и Боккаччо целиком посвящают себя разработке именно новой гуманистической идеологии и культуры. Они на какое-то время почти полностью отказываются от народного языка, даже в формах того *volgare illustre*, который создали Данте, Петрарка, Боккаччо и, вычленив из петрарковской «поэзии» *studia humanitatis*, сосредотачивают все свои усилия на собственно филологической стороне ренессансного гуманизма. Но это вовсе не превращает их ни в педантов, ни в антикварию, ни даже в «чистых филологов». Национальная культура развивается в Италии в том самом направлении, которое придал ей лирик Петрарка. Конец XIV — первая половина XV века заполнены в Италии не столько сенсационными открытиями новых античных текстов, сколько воскрешением великих творческих индивидуальностей, ориентируясь на человечность которых гуманисты формировали классические идеалы европейской культуры. Огромную роль здесь сыграла древнегреческая словесность, без которой, как скажет впоследствии Лев Толстой в письме к Фету, «нет образования» и на которую итальянские гуманисты набрасывались с тем большим пылом, что они помнили о том, что эллинская литература рассматривалась как классический образец даже такими безмерно почитаемыми ими классиками, как Теренций, Цицерон, Гораций и Вергилий. Когда в 1396 году во Флоренции появился ученый византиец Мануил Хризолор, у него оказалось много восторженных учеников. Леонардо Бруни потом вспоминал об этом: «С юношеской живостью часто говорил я себе: представляется возможность созерцать Гомера, Платона, Демосфена, беседовать и с прочими поэтами, философами и ораторами, насытиться их чудесным учением. Неужели ты лишишь себя этого?.. Какую пользу для знания, какой доступ к славе, какую массу наслаждения извлечешь ты из знакомства с греческим языком!.. Побуждаемый этим, я вполне предался Хризолору с таким жаром к учению, что даже ночью во сне занят был тем, что выучил за день».

Толстой в пору, непосредственно предшествовавшую созданию его самого классического романа, тоже разговаривал во сне по-гречески. Факт этот сам по себе вроде бы незначителен и, вероятно, может показаться чисто случайным совпадением. Но будучи введенным в широкий исторический контекст, он приобретает и смысл и значение. В письме Фету Толстой не считал нужным растолковывать, какие именно «ясные как день ответы» на мучившие его в то время вопросы, «что такое знание?», «как его приобрести?», «для чего оно нужно?» дало ему изучение греческого языка. Однако что это были за ответы и для чего будущему автору «Анны Карениной» понадобился язык Гомера и Платона, не трудно представить, вспомнив, как исторически развивалась гуманистическая культура западноевропейского Возрождения.

Назвав период с конца XIV века по середину XV века «веком без поэзии», Бенедетто Кроче был прав лишь в узко прагматическом смысле. После смерти Петрарки и Боккаччо в Италии действительно на время замирает великая литература на народном языке, но филологический гуманизм XV столетия продолжает сохранять характер по преимуществу поэтического познания мира и человека. Новый и еще более широкий литературный и художественный подъем классического Ренессанса конца XV — начала XVI века вызревал в недрах *studia humanitatis*. Усвоение языка Гомера, Ксенофонта, великих афинских трагиков и особенно Платона не просто расширило итальянский гуманизм идеологически, включив в него проблемы онтологии, остававшиеся до середины XV века в ведении официальной теологии и схоластической философии, но еще больше усилило, так сказать, онтологическую художественность создаваемой гуманистами новой европейской культуры. Философия Марсилио Фичино наталкивала на пантеизм и смелые естественнонаучные выводы, однако сам Фичино — и для ренессансного гуманизма это весьма характерно — таких выводов никогда не делал. В юности пылко увлекающийся Лукрецием, основатель флорентийской Платоновской академии был очень далек и от философского пантеизма и от какой бы то ни было натурфилософии. «Его концепция Вселенной, — подчеркивает А.Х.Горфункель, — не натурфилософская, а скорее эстетическая. Вся космическая иерархия «Платоновского богословия» — основа гармонического мироустройства, господства в нем внутреннего порядка и связи. Любовь, пронизывающая всю пятиступенную иерархию бытия, есть выражение этой внутренней гармонии и красоты Вселенной, исходящей от Бога, но воплощенной во всех существах и сущностях этого мира»¹¹.

Гуманистическая философия Платоновской академии оказалась еще более последовательно антропоцентрична, чем филологический гуманизм Леонардо Бруни, Джанноццо Манетти и Ло-

ренцо Валлы. Когда говорят о ренессансном антропоцентризме, чаще всего цитируют Джованни Пико делла Мирандолу. Но этот философствующий граф был уже самым настоящим художником и поэтом. В круг идей и эстетических концепций Платоновской академии оказались втянутыми и Анджело Полициано и молодой Микеланджело. Телесность имманентного, земного человека, превращенного гуманизмом в конечную цель, принцип и идеал, требовала от идеализирующей и мифологизирующей человека ренессансной идеологии не только поэтических, но и предельно пластических форм. Вот почему последовательное развитие сперва филологического, а затем философического, неоплатонического гуманизма закономерно привело в конце XV — начале XVI столетия, с одной стороны, к полной эстетической реабилитации поэзии на народном языке, к осознанию классического совершенства народного слова петрарковской «Книги песен» и боккаччевского «Декамерона», к превращению их итальянского языка в такую же абсолютную литературную норму, как латинский язык Вергилия и Цицерона, а с другой — к возникновению и стремительному развитию в Италии качественно нового изобразительного искусства Высокого Возрождения. Петрарка и Леонардо да Винчи — не антиподы, а две исторические фазы структурно одной и той же гуманистической идеологии. Если создатель бессмертных стихов о Лауре ставил превыше всех наук поэзию, отождествляя ее с образцовой человеческой мудростью, сохраненной в нравственной философии древних, то горько разочаровавшийся в математических методах познания мира творец «Тайной вечери» вознес над всем живопись, утверждая, что лишь одной ей доступна такая глубокая правда о мире и человеке, до какой никогда не сумеет докопаться никакая точная наука и никакая положительная философия. Преимущества естественнонаучного, механистического познания природы перед познанием художественным, с точки зрения Леонардо, преимущественно мнимые. «Живопись, — утверждал он, — распространяется на поверхность, цвета и фигуры всех предметов, созданных природой, а философия проникает внутрь этих тел, рассматривая в них собственные свойства. Но она не удовлетворяет той истине, которой достигает живописец, самостоятельно обнимающий первую истину».

Такая оценка познавательных возможностей ренессансной живописи, в наши дни, вероятно, будет воспринята как чрезмерно и неоправданно завышенная. Однако она содержала гораздо меньшее историческое заблуждение, чем это может показаться на первый взгляд. И дело тут даже не просто в том, что именно в живописи Высокого Возрождения, в силу специфических художественных особенностей ее идеализирующего, классического стиля, получила наиболее полное пластическое воплощение антропо-

центрическая философская культура итальянского гуманизма от Петрарки до флорентийской Платоновской академии. Гораздо существеннее здесь другое: Леонардо да Винчи, Джорджоне и Рафаэлю удалось сказать такую огромную правду о мире и человеке, которая стала не просто высшей художественной правдой итальянского Возрождения, но и в известном смысле оказалась *абсолютной эстетической истиной*. Характеризуя эпоху Возрождения, Ф.Энгельс счел нужным специально отметить, что на рубеже XV и XVI века «в Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого *никогда уже больше не удавалось достигнуть*»¹². В живописи Высокого Возрождения индивидуализм ренессансного гуманизма достиг максимальной полноты и как раз потому оказался в значительной мере преодоленным. На полотнах Леонардо и фресках Рафаэля народное содержание классического национального стиля Италии расширилось до всемирности и общечеловечности. Один из наиболее убедительных примеров тому — «Сикстинская Мадонна»¹³.

Общечеловечность и эстетическая абсолютность «Сикстинской Мадонны», «Джоконды», «Спящей Венеры» и т.д. нередко вынуждала исследователей культуры сводить классический гуманизм к гуманизму по-ренессансному антропоцентрическому и ограничивать сферу его действия хронологическими границами одного лишь классического итальянского Ренессанса. Соглашаться с этим, видимо, не стоит. Еще менее основательным представляется мнение, согласно которому итальянское Возрождение и Возрождение в других европейских странах в силу их внешней несхожести необходимо принципиально разграничивать. Антропоцентризм характеризовал не столько всю полноту ренессансного гуманизма, сколько историческую «наивность» его первой, так сказать юношеской фазы. Гуманисты зрелого и особенно позднего Возрождения сознавали это достаточно хорошо. Вспоминая о том, чему его учили в Виттенберге, Гамлет скажет: «Что за мастерское создание человек! Как благороден разумом! Как беспределен в своих способностях, обличиях и движениях! Как точен и чудесен в действии! Как он похож на ангела глубоким постижением! Как он похож на некоего бога! Краса вселенной! Венец всего живущего!»

Однако с такими ренессансными представлениями о человеке Гамлет не соглашается, а спорит. Они для него — предмет иронии. Притом очень горькой: «А что для меня эта квинтэссенция праха? Из людей меня не радует ни один...» Прежняя, гуманистическая концепция рухнула, и мир сразу же утратил космическую гармонию: «Последнее время, а почему, я сам и не знаю — я утратил всю свою веселость, забросил все привычные занятия; и, дей-

ствительно, на душе у меня так тяжело, что эта прекрасная хранилища, земля, кажется, мне пустынным мысом; этот несравненный полог, воздух, видите ли, эта великолепно раскинутая твердь, эта величественная кровля, выложенная золотым огнем, все это кажется мне не чем иным, как мутным и чумным скоплением паров».

Для Гамлета «божественный человек» перестал быть центральной идеологической проблемой времени. То же самое можно сказать и о создателе «Гамлета», Шекспире. Собственно только поэтому в новой литературе и смогла возникнуть трагедия как подлинно художественный жанр. Антропоцентрические основы ренессансного стиля обеспечивали ему классическую гармонию, но не создавали возможности для проникновения в глубины жизненно реальных, трагических конфликтов.

Тем не менее из этого никак не следует, будто утратив ренессансную идилличность, характерную для раннего и зрелого итальянского Ренессанса, Шекспир перестал быть классическим гуманистом или что его великие трагедии надо выводить за пределы культуры Возрождения. Социальная иллюзорность идиллии эстетически осознавалась гуманистами даже на уровне того ренессансного сознания, которое эту идиллию создавало. «Эстетика Ренессанса, — указывает А.Ф. Лосев, — обладала одним замечательным свойством, которого не было в последующей эстетике буржуазно-капиталистического мира: она знала и чувствовала всю ограниченность изолированного человеческого субъекта. И это навсегда наложило печать трагизма на всю бесконечно революционную стихию возрожденческого индивидуализма»¹⁴. В XVI веке в результате кризиса антропоцентрического гуманизма в литературе и изобразительном искусстве сперва в Италии, а затем в других странах Западной Европы рождается маньеризм и так называемый «трагический гуманизм» Макьявелли, Микеланджело, Тассо, Сервантеса и прежде всего именно Шекспира¹⁵. Но оба эти явления — и маньеризм и «трагический гуманизм» — развиваются в идеологических пределах эпохи Возрождения, хотя некоторые стилевые компоненты барокко в искусстве зрелого Возрождения, несомненно вызывают.

Но и «трагический гуманизм» Сервантеса и Шекспира, завершая собой культуру Возрождения, не представляет собой крайнюю точку исторического развития классического гуманизма. Крушение антропоцентрического гуманизма классического итальянского Ренессанса и смена характерного для него стилеобразующего отношения «человек — человек» стилеобразующими отношениями: «человек — государство», «человек — церковь», «человек — общество» не привела ни к потере классическим гуманизмом его структурной, индивидуалистической определенности (поскольку ни государство, ни церковь, ни общество не рассматрива-

лись в XVI–XVIII веках как явления по отношению к человеку трансцендентные), ни к уменьшению роли гуманизма в культурном и собственно литературном развитии Европы. В известном смысле роль эта даже расширялась. Если в эпоху Возрождения национальный классический стиль создавался только в литературе и изобразительном искусстве ренессансной Италии, а во Франции, Испании, Англии в это время формировались главным образом лишь культурные, идеологические предпосылки для возникновения национальных классических стилей, то в XVII, а затем и в XVIII столетии в Западной Европе происходит уже целый ряд художественно-стилевых революций, в результате которых некоторые из европейских народов получают возможность национально осознать себя в новых литературах большего классического стиля. Революции эти совершаются на основе великого духовного переворота итальянского Возрождения, но протекают они уже за историческими границами Возрождения. В эту пору влияние Италии на литературы Западной Европы становится не столь всеопределяющим, как в XVI столетии, но оно не затухает. Вынесенные в эпиграф слова Гоголя могли бы задолго до него сказать многие великие писатели Западной Европы. Именно сложившийся в недрах литературы итальянского Возрождения классический гуманизм с характерной для него индивидуалистической концепцией человека предопределил художественное своеобразие национальной классики так называемого классицизма Расина и Мольера, барокко Кальдерона и Кеведо, просветительского реализма Дефо и Филдинга, веймарского неоклассицизма Шиллера и Гете¹⁶. Именно классический гуманизм придал художественной европейской культуре то ее внутреннее идеологическое и идейно-эстетическое единство, которое позволяет теперь говорить о культуре Европы, как о некоем очень своеобразном и вместе с тем вполне определенном историческом феномене.

Однако если согласиться с тем, что началом классического гуманизма была эпоха Возрождения, то где и когда следует искать его конец, то есть тот культурно-исторический рубеж, за которым классический гуманизм приобретает принципиально новые структурные характеристики или же вообще перестает быть гуманизмом?

Позиция большинства современных западных ученых в данном случае выглядит достаточно определенной. Формула известного итальянского историка Делио Кантимори «От Петрарки до Руссо» после детального обсуждения была принята Франко Вентури и укреплена авторитетом Гарена¹⁷.

Понять такую позицию можно. На рубеже XVIII и XIX веков промышленная революция в Англии, политическое торжество третьего сословия во Франции и эстетический бунт английских,

французских и немецких романтиков не только разрушили систему литературных и художественных жанров, созданных в эпоху Возрождения в Италии, но также сильно повлияли на самоопределение западноевропейского интеллигента-гуманитария (поэта, художника, философа, моралиста) в уже очень плотно окружающем его буржуазном мире. Интерес к обществу и его социально-экономическим проблемам оттесняет человека на второй план. На смену классическому гуманизму приходит социализм, являющийся обратной стороной торжествующего капитализма. Некогда «божественный человек» рассматривается теперь всего лишь как «совокупность всех общественных отношений». Бальзак именует себя доктором социальных наук и не без основания. Ф.Энгельс уверял, что из бальзаковской «Человеческой комедии» он «даже в смысле экономических деталей узнал больше (например о перераспределении движимого и недвижимого имущества после революции), чем из книг всех специалистов-историков, экономистов, статистиков этого периода вместе взятых». В начале XIX столетия гуманистическая традиция на Западе как бы надорвалась, и восхищение Стендаля цельными характерами, порождаемыми Италией, подчеркивало это ничуть не меньше, нежели страхи Гофмана перед песочным человеком. «Те основы, на которых покоилось общество XIX века, — писал Н.Бердяев, — обнаружили свою несостоятельность и вызвали реакцию. Гуманизм и индивидуализм не могли решить судьбы человеческого общества, они должны были разложиться. Должен был появиться вместо ренессансного образа свободного человека антиренессансный образ нового организма, или, вернее, механизма, все подчиняющего и все поглощающего»¹⁸.

Тем не менее считать западноевропейское Просвещение и идеи Руссо последними проявлениями классического гуманизма было бы вряд ли правильным. В этом случае пришлось бы отсечь от классических форм гуманизма одну из самых великих классических литератур Европы — русскую литературу XIX столетия, что, с одной стороны, серьезно обеднило бы наши представления о европейской культуре в ее исторической целостности и единстве, а с другой, весьма существенно исказило бы ту обратную перспективу, в которой мы, при всем нашем историзме, по необходимости воспринимаем сейчас и литературу итальянского Возрождения и всю европейскую культуру далекого и ближайшего прошлого.

Гуманизм классической русской литературы — и это надобно подчеркнуть — никак не может быть сведен к более или менее абстрактным формулам «гуманизма в самом широком смысле», в равной мере характерного и для стихотворений Ли Бо и для «Доктора Фаустуса» Томаса Манна: он не узок, а исторически конкретен. То, что гуманизм русской классики осуществлялся в формах и

жанрах постромантической, реалистической и социально окрашенной литературы, не должно нас особенно смущать. Формируясь в первой трети XIX столетия, русская литература, естественно, не могла не взаимодействовать с современной и непосредственно предшествовавшей ей литературой Запада, но содержание свое она брала не из этой литературы, а из жизни собственной нации, переживавшей в это время исторический период, в некоторых своих социальных и экономических аспектах сходный с той исторической эпохой, в условиях которой складывалась культура итальянского Возрождения. Так же, как и культуру итальянского Возрождения, русскую литературу XIX столетия формировал национальный подъем, сочетавшийся с широким народным протестом против капиталистического прогресса, неотвратимо отчуждающего человека от продуктов его труда, от искусства, от природы и в итоге даже от его собственной человечности. Взгляд русских классиков на человека и мир — и именно в этом их наибольшее сходство с гуманистами итальянского Возрождения — никогда не ограничивали шоры буржуазной рационалистичности и мещанского утилитаризма. Однако если Петрарка и Боккаччо имели дело еще только с так называемым «кранним капитализмом», спорадически возникавшим в отдельных городах Италии, то Пушкину, Гоголю, Достоевскому, Толстому пришлось столкнуться с надвигавшимся на крестьянскую Россию уже вполне зрелым и достаточно развитым европейским капитализмом. Понятно, что сопротивление ему потребовало еще больше духовной энергии. Именно в этом одно из объяснений небывалой народности русской литературы XIX века¹⁹, в этом секрет ее гуманизма и той поразительной идеальности, которая превращала национальную литературу России в литературу высоко классическую и вместе с тем довольно резко отделяла русский классический реализм не только от Золя и Флобера, но даже от Бальзака и Диккенса. За внешним сходством жанров и форм стояли большие и принципиальные различия. Гоголь не оговорился, назвав «Мертвые души» поэмой. По его замыслу, произведение это должно было быть гораздо больше похожим на «Божественную Комедию», чем на «Жиль Бласа». «Мы, русские, вообще не умеем писать романов в том смысле, в котором понимается этот род сочинений в Европе», сказал Лев Толстой, завершая работу над «Войной и миром», и тут же добавил: «Я не знаю ни одного художественного русского романа, ежели не называть такими подражания иностранцам. Русская художественная мысль не укладывается в эту рамку и ищет для себя новой».

Поиски новых повествовательных рамок привели русскую художественную мысль к созданию абсолютно самобытных произведений и вывели ее на дорогу классического европейского гуманизма. Это был шаг не вспять, а в будущее. В XIX веке не только

русская литература обрела классический гуманизм, но и классический гуманизм, в известном смысле, нашел русскую литературу, продолжив в ней свою дальнейшую историческую жизнь. Формы реалистического повествования гуманистическую идеологию никак не сковывали; наоборот, они давали ей небывалый простор, воскрешая давно забытые на Западе ренессансные смыслы. Примечательно, что уже первые западноевропейские исследователи русской классической литературы, в частности Э.Эннекен, с изумлением и даже с некоторым неодобрением писали об антропоцентризме русской литературы, о том, что русские писатели сводят весь мир к человеку и упорно оценивают жизнь с исключительно человеческой точки зрения. «Воскресение» — не просто заглавие романа: это магистральная тема всей, начатой Пушкиным и Гоголем классической русской литературы. Во всех ее главных произведениях изображается воскресение, или, иначе говоря, возрождение в человеке подлинной человечности. Об этом превосходно сказал Достоевский. Определяя свою задачу и вместе с тем обособляя свое творчество от современных ему форм западноевропейской литературы, он писал: «При полном реализме найти в человеке человека. Это русская черта по преимуществу, и в этом смысле я, конечно, народен».

Последнее уточнение особенно знаменательно. Гуманизм воспринимался Достоевским как специфически русское и даже собственно народное явление. Усматривать в этом национализм или мессианиззм — нелепо. Быть национальным русским писателем (и вообще русским человеком) значило для Достоевского быть не просто очень русским, но также и очень европейцем, причем в гораздо большей мере европейцем, чем все современные ему европейские писатели Англии, Франции и Германии. Об этом много написано в «Бесах», в «Подростке», в «Братьях Карамазовых». Яснее и лучше всего об этом сказано в знаменитой речи о Пушкине. Основоположник национальной классической русской литературы, определивший дальнейшие пути и формы ее развития, воспринимался Достоевским как еще более универсальный гений, чем даже художники и гуманисты итальянского Возрождения: по сравнению с ними Пушкин обладал еще большей всечеловечностью.

Впрочем, речь шла не просто о Пушкине. Всечеловечность, по мнению Достоевского, не только индивидуальная способность в самом деле совершенно уникального гения. «Способность эта,— разъяснял Достоевский,— есть всецело способность русская, национальная, и Пушкин только делит ее со всем народом нашим, и, как совершеннейший художник, он есть и совершеннейший выразитель этой способности, по крайней мере в своей деятельности, в деятельности художника». Вот почему, продолжал Достоевский,

«стремление наше в Европу, даже со всеми увлечениями и крайностями его, было не только законно и разумно в *основании своем*, но и народно, совпадало вполне с стремлением самого духа народного, а в конце концов бесспорно имеет и высшую цель». В русской литературе XIX столетия европейский гуманизм обрел всемирность и завершение.

Не удивительно, что не единожды делались попытки говорить о том, что и Россия имела свою эпоху Возрождения, если не полностью тождественную эпохе Возрождения в Италии, то во всяком случае очень с ней сходную. «Да,— уверенно заявлял Владислав Ходасевич,— в начале XIX века был в России момент, когда величайший из ее художников, не «стилизуясь» и не подражая, а естественно и произвольно, единственно в силу внутренней необходимости, на миг возродил само Возрождение <...> Россия в лице Пушкина, создавшего «Гаврилиаду», пережила Ренессанс»²⁰. И сразу же вслед за этим Ходасевич недвусмысленно разъясняет, какой именно Ренессанс он имеет в виду: «Языческая радость, любовование «бесовскою» прелестью мира, внесенные в разработку библейских и евангельских тем, составляет одно из отличительных свойств итальянского Возрождения».

О ренессансности не только «Гаврилиады», но всей поэзии зрелого Пушкина писали Г.А.Гуковский и Лидия Гинзбург. Поползновение отыскать признаки культуры Возрождения уже не у одного Пушкина, но во всей русской литературе XVIII — начала XIX века в науке сравнительно недавно предпринимались, однако сколько-нибудь серьезных последствий они не имели²¹. И не удивительно. Об отсутствии эпохи Возрождения в России говорил ни кто иной, как сам Пушкин:

«Долго Россия оставалась чуждой Европе. Приняв свет христианства от Византии, она не участвовала ни в политических переворотах, ни в умственной деятельности римско-кафолического мира. Великая эпоха возрождения не имела на нее никакого влияния; рыцарство не одушевляло предков наших чистыми восторгами и благодетельное потрясение, произведенное крестовыми походами, не отозвалось в краях оцепеневшего севера...»²².

В России не было Возрождения. Однако — и это очень замечательно,— что еще задолго до того как Жюль Мишле «открыл Возрождение», а Якоб Буркхардт написал свою знаменитую книгу, Пушкин назвал культурную революцию, начавшуюся в XIV веке в Италии «великая эпоха возрождения» и указал на трагическую роль России в ее возникновении. «России,— писал — он, определено было высокое предназначение... Ее необозримые равнины поглотили силу монголов и остановили их нашествие на самом краю Европы; варвары не осмеливались оставить у себя в тылу поработленную Русь и возвратились на степи своего восто-

ка. Образующееся просвещение было спасено растерзанной и издаваемой Россией...».

Мысль эта была Пушкину дорога. Поэтому он счел нужным сделать к только что процитированным словам сноску: «А не Польшею, как еще недавно утверждали европейские журналы; но Европа в отношении России всегда была столь же невежественна, как и неблагодарна».

Не будучи убежденным почитателем русского Средневековья с его почти безраздельным господством церковной литературы на старославянском языке, Пушкин считал, что «споры великокняжества с уделами, единовластия с вольностями городов, самодержавия с боярством и завоевания с народной самобытностью не благоприятствовали свободному развитию просвещения»²³. Тем не менее он решительно не соглашался с резко негативной оценкой Чаадаева греческих, православных истоков русской средневековой культуры: «У греков мы взяли евангелие и предания, но не дух мелочности и словопрений. Нравы Византии никогда не были нравами Киева. Наше духовенство, до Феофана, было достойно уважения, оно никогда не пятнало себя низостями папизма и, конечно, никогда не вызвало бы реформации в тот момент, когда человечество больше всего нуждалось в единстве»²⁴.

Пушкин был убежден не только в необходимости, но и в реальности восстановления единства христианской Европы. «Что же касается нашей исторической ничтожности,— писал он Чаадаеву,— то я решительно не могу с вами согласиться. <...> Разве не находите вы чего-то значительного в теперешнем положении России, чего-то такого, что поразит будущего историка? Думаете ли вы, что он поставит нас вне Европы?»²⁵

Современную ему Россию от Западной Европы Пушкин не отделял. Подобно Данте, Петрарке и многим другим великим поэтам, он сознавал свою историческую роль и значение. Россия, которую он имел ввиду, была Россия Пушкина и его ближайшего окружения, Россия, которая продолжила гуманистическую культуру Западной Европы и в которой вдруг на какое-то время стали возрождаться порожденные итальянским Ренессансом идеи и идеалы. Вот почему Пушкин называл Италию «святой» и вот отчего не столько реальная, сколько идеальная Италия заняла такое огромное место в художественном сознании великих русских писателей XIX столетия. В «отрывке» «Рим» Гоголь напишет о римском князе, удрученном жалким состоянием Италии XIX века: «Но утешительная, величественная мысль приходила сама к нему в душу, и чуял он другим, высшим чутьем, что не умерла Италия, что слышится ее неотразимое вечное владычество над всем миром, что вечно веет над нею ее великий гений, уже в самом начале завязавший в груди ее судьбу Европы...» И еще, чуть дальше:

«Наконец, самой ветхостью и разрушением своим она грозно владычествует ныне в мире; эти величавые архитектурные чуда остались, как призраки, чтобы попрекнуть Европу в ее китайской мелочной роскоши, в игрушечном раздроблении мысли. И самое это чудное собрание отживших миров, и прелесть соединения их с вечно цветущей природой — все существует для того, чтобы будить мир, чтобы жителю Севера как сквозь сон, представлялся иногда этот Юг, чтобы мечта о нем вырвала его из среды холодной жизни, преданной занятиям, очерствляющим душу, вырвала бы его оттуда, блеснув ему неожиданно уносящею вдаль перспективой, колизейскою ночью при луне, прекрасно умирающей Венецией, невиданным небесным блеском и теплыми поцелуями чудесного воздуха, *чтобы хоть раз в жизни был он прекрасным человеком*» (Выделено нами. — Р.Х.).

Истинно прекрасным человеком, реальным воплощением гуманистических идеалов, порожденных итальянским Возрождением для Гоголя был Пушкин: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в конечном его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет».

Пророчеству этому, видимо, не суждено сбыться. Но важно не это. Важно то, что оно было сделано. В нем внутренний пафос русской классики. Перед своими зарубежными коллегами у русского исследователя итальянской литературы — и прежде всего литературы итальянского Возрождения — имеется одно немаловажное преимущество: он может опираться на собственную, сравнительно недавнюю национальную традицию, память о которой пока еще окончательно не стерлась²⁶.

Несомненно, ни о каком отождествлении русской литературы, даже в ее наиболее «ренессансную», пушкинскую пору, с литературой западноевропейского Возрождения не может быть и речи. Такое отождествление неизбежно оказалось бы наивно антиисторичным и помешало бы правильно понять непреходящее значение гуманистических и художественных ценностей как Пушкина, Гоголя, Толстого, так и искусства западноевропейского Возрождения. Однако типологические и функциональные сопоставления классической русской литературы — не только первой трети, а всего XIX века — с гуманистически родственной ей культурой западноевропейского Возрождения вообще и в частности с ренессансной культурой Италии могут оказаться достаточно перспективными, особенно если их проводить не столько на уровне художественной формы, сколько на уровне концепций мира, человека, поэзии, искусства.

Ни «Война и мир», ни «Анна Каренина», разумеется, ни в чем не похожи ни на «Неистового Орландо», ни на «Элегию мадонны

Фьямметты». Однако можно утверждать, что те сотрясающие душу страницы, на которых Толстой описывает, как глядя на голубой небосвод, Константин Левин возрождает в себе внутреннюю цельность, принимая народное понимание веры, добра, красоты и космической гармонии мира, не хуже, а, возможно, даже гораздо лучше многих специальных исследований могут объяснить не только глубоко человеческое содержание классической со-размерности Рафаэля, но и сугубо гуманистический смысл полемики престарелого Петрарки с падуанскими аверроистами, которые, стоя на позиции схоластического позитивизма, пытались детерминировать свободу человека и свести знание жизни к формально-логическим операциям.

Примеров таких множество. Все творчество Льва Толстого может рассматриваться как своего рода историческая «модель» гуманистической культуры Возрождения от ее начальной, утренней поры и до ее заката, когда классические формы итальянского Ренессанса претерпели существенные изменения под воздействием как лютеранской, так и народно-крестьянской Реформации.

С еще большим успехом роль такой «модели» могла бы сыграть вся русская классическая литература от Александра Пушкина до Александра Блока, создателя поэмы «Двенадцать», этой последней утопии классического гуманизма, и автора провидческой статьи «Крушение гуманизма», гениальность «Двенадцати» во многом объясняющей. В ней Блок писал: «Утратилось равновесие между человеком и природой, между жизнью и искусством, между наукой и музыкой, между цивилизацией и культурой — то равновесие, которым жило и дышало великое движение гуманизма. Гуманизм утратил свой стиль; стиль есть ритм; утративший ритм гуманизм утратил и цельность». И чуть дальше: «вся история XIX столетия — история лихорадочного строительства гуманной цивилизации и параллельное ему крушение надежд на то, что «массы с течением времени цивилизуются»²⁸.

Художественный опыт Анатоля Франса, Ромена Роллана, Стефана Цвейга и некоторых других больших писателей, которые, казалось бы, еще недавно считались великими европейскими гуманистами, правоту Блока доказывает убедительно. Александру Блоку не было надобности читать Освальда Шпенглера или Хосе Ортегу-и-Гассета. Он был едва ли не последним гениальным русским поэтом европейского гуманизма и потому мог исходить из собственного самознания. Прощальный поклон Пушкину уходящего «в ночную тьму» создателя «Стихов о Прекрасной Даме» символичен и культурологически весьма знаменателен. Начавшаяся в Италии культура европейского гуманизма закончила свое историческое существование в России начала XX века. Не удивительно, что тогдашняя русская философская и религиозная мысль

ощутила крушение идеалов европейского гуманизма если не глубже чем на Западе, то во всяком случае раньше, много непосредственнее и как бы даже интимнее. Именно носители «русского духовного Ренессанса» (термин Н.А.Бердяева) — П.Флоренский, С.Булгаков, Н.Бердяев и др. — первыми заговорили о необходимости радикальной переоценки культуры итальянского Возрождения и неизбежности перехода от гуманизма (отождествляемого ими прежде всего с Ренессансом) к новому Средневековью и к новой трансцендентности. Идеал Сикстинской Мадонны был ими отринут, пожалуй, еще более решительно, чем Базаровым и Петром Верховенским. Итальянский Ренессанс, утверждал С.Булгаков, «создал искусство человеческой гениальности, но не религиозного вдохновения. Его красота не есть святость, но то двусмысленное, демоническое начало, которое прикрывает пустоту, и улыбка его играет на устах леонардовских героев. Творение Рафаэля отличается своим особым напряжением, оно ищет средствами этой двусмысленной и уже в этой двусмысленности греховной красоты явить Богородническое начало. <...> В изображении Мадонны неуловимо ощущается мужское чувство, мужская влюбленность и похоть. Слишком уж очеловечил художник образ Богородицы...» (курсив С.Булгакова)²⁹.

Мыслители русского «религиозного ренессанса» достаточно точно описывали катастрофу культуры европейского гуманизма, особенно тогда, когда они касались современной им литературы и изобразительного искусства. Но их представления об идущем на смену гуманизму новом Средневековье, когда якобы «внутри познания, внутри общественной жизни пробуждается религиозная воля», отличались еще большей утопичностью, нежели идеи Фурье или Сен-Симона.

Новое Средневековье, во всяком случае в тех его формах, в каких мыслил его «русский религиозный ренессанс», не состоялось. В XX веке на смену европейской культуре в судорогах войн и тоталитаризма пришла культура мировая, а европейский гуманизм в ходе научно-технической революции оказался вытесненным чем-то вроде американизма с его почти полной атрофией чувства истории, усугубленном в России крахом советской идеологии.

Создание «Истории итальянской литературы» в наше время, когда само понятие «история литературы» оказалось поставленным под сомнение, может показаться делом не своевременным. Однако, как то не раз случалось в истории, как раз «несвоевременные мысли» чаще всего бывают ко времени. Именно завершение европейской культуры превратило ее в законченный исторический феномен, который можно изучать теперь как бы со стороны, с определенной дистанции, создающей если не реальность, то во

всяком случае возможность научной объективности. Выяснение, чем же были европейская культура в ее историческом единстве и целостности, еще более органичной, чем целостность греко-римской античности, несомненно представляет определенный научный и в какой-то мере нравственно-эстетический интерес³¹. Начать такое изучение с изучения истории итальянской литературы и той роли, которую сыграл в создании европейского единства сформировавшийся в пределах итальянской словесности гуманизм с его специфическими представлениями о человеке и его месте в земном мире, более чем естественно. Как писал когда-то А.Н.Веселовский, «изучить падение и возрастание идей в самом источнике, откуда потекло интеллектуальное обновление Европы, представляется заманчивой задачей»³².

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бердяев Н. Чувство Италии. // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства, т. I. М., 1994. С. 367.

² Веселовский А.Н. Избранные статьи. Л., 1939. С. 253.

³ Garin E. L'umanesimo italiano. Filosofia e la vita civile nel Rinascimento. Bari, 1965; Id. La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Firenze, 1961; Гарин Э. Проблемы итальянского Возрождения. М., 1986.

⁴ Грамши Антонио. Избранные произведения в трех томах. Т. 3. М., 1959. С. 170.

⁵ Там же. С. 54.

⁶ Ревякина Н.В. Проблемы человека в итальянском гуманизме второй половины XIV — первой половины XV в. М., 1977. С. 127.

⁷ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 94.

⁸ Garin E. Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo. Bari, 1975.

⁹ Де Санктис Ф. История итальянской литературы. Т. I. М., 1963. С. 329.

¹⁰ Предвозрождение (проторенессанс) — это отнюдь не раннее Возрождение, как думали некоторые наши литературоведы, а также и не всеевропейское явление. Говорить о предвозрождении, за которым не следует Возрождение, разумеется, невозможно. «Проторенессанс,— писал В.Н.Лазарев, введший это понятие в научный обиход,— это только еще подготовка Ренессанса в недрах средневековой культуры, это вступление к его истории, без которого последняя не может быть понята. Это чисто итальянское явление, не находящее себе аналогий во всей европейской культуре XIII–XIV веков. И сколько бы ни делалось попыток провести параллели между Никколо Пизано, Арнольфо ди Камбио и Джотто, с одной стороны, и работавшими в Реймсе готическими скульпторами — с другой, никогда не удастся доказать их внутреннее родство. Данте и Джотто имела одна лишь Италия XIV века». (Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения. I. Искусство Проторенессанса. М., 1956. С. 123).

¹¹ Горфункель А.Х. Гуманизм и натурфилософия итальянского Возрождения. М., 1977. С. 109.

¹² Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 20. С. 346. (Разрядка моя.— Р.Х.). Мы решились привести здесь некогда неустанно цитируемое высказывание Ф.Энгельса вовсе не оттого, что не сочувствуем искоренению прежнего догматизма, а только потому, что высказывание это приобрело определенную актуальность в наше время, когда даже видные историки искусства стали подвергать сомнению художественную абсолютность живописи Высокого Возрождения. Сопоставив две ватиканских фрески: «Учреждение Ватиканской библиотеки папой Сикстом IV» Мелозцо да Форли и «Афинскую школу» Рафаэля, М.В.Алпатов пишет: «...Общепризнанный, прославленный Рафаэль рядом со своим скромным предшественником очень проигрывает. Современному зрителю, воспитанному не на академических Prix de Rome, а на достижениях импрессионизма и постимпрессионизма, это очевидно само собой, с одного взгляда. Может быть, даже без особого доказательства». (Алпатов М.В. Художественные проблемы Итальянского Возрождения. М., 1976. С. 83). Можно было бы отметить, что в ту пору, когда Ф.Энгельс набрасывал свою «Диалектику природы», художественные достижения французских импрессионистов и Сезанна ему были известны. Но дело не в этом. Дело в *современном восприятии* наивысших эстетических завоеваний европейской культуры, утративших для нас жизненную необходимость.

¹³ Для «Сикстинской мадонны» М.В.Алпатов делает исключение, отделяя ее не только от Высокого Возрождения, но и от творчества самого Рафаэля. Он видит в ней счастливую попытку художника «избежать официальных условностей, подняться в сферы высокой созерцательности и чистого искусства». И дальше: «Сикстинская мадонна действительно плод счастливого, чудного вдохновения <...> На этот раз он (т.е. Рафаэль — Р.Х.), видимо, сам решал, что нужно для того, чтобы явление чистой женственности и материнства выглядело соразмерным человеку, чтобы это зрелище не казалось чем-то подавляюще сверхъестественным, небывалым и невероятным, а, наоборот, внушало уверенность зрителю, что ему открылась истинная сущность, самая идея вещей <...> В сущности «Сикстинская мадонна» это завещание художника потомству, которое высоко оценило картину, *но никогда не могло сравниться с ней*.» (Алпатов М.В. Цит. соч. С. 129–130). Тут М.В.Алпатов как бы невольно повторяет Ф.Энгельса.

¹⁴ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения... С. 64. Пример тому — опять-таки абсолютно классическая «Сикстинская Мадонна». Трагизм ее — в ренессансном осознании ограниченности самостояния личности: дева Мария не просто несет младенца в мир — она несет его в мир, который распнет ее сына, и она об этом заранее знает.

¹⁵ Понятие «трагический гуманизм» было введено А.А.Смирновым и раскрыто в его статье: Шекспир, ренессанс и барокко. К вопросу о природе и развитии шекспировского гуманизма // Смирнов А. Из истории западноевропейского гуманизма. М.-Л.: 1965. С. 181–206.

¹⁶ Содержание понятия «классический стиль» см. в кн.: Типология стилизованного развития нового времени. Классический стиль. М., 1976.

¹⁷ *Cantimori D. Studi di storia.* Torino, 1959; *Venturi P. Utopia e riforma nell'illuminismo.* Torino, 1970; *Garin E. Dal Rinascimento all'illuminismo.* Pisa, 1970.

¹⁸ *Бердяев Н. Философия творчества, культуры искусства, т. 1.* С. 394.

¹⁹ Во избежание недоразумения надо оговориться: мы вовсе не считаем, будто классику Возрождения и русской литературы XIX века сформировало только сопротивление капитализму с его «механическими искусствами», техническим прогрессом и ориентацией на создание паразитического «общества потребления». При историческом объяснении черт сходства между гуманизмом итальянского Возрождения и гуманизмом русской национальной классики надо принимать во внимание множество самых разных культурных, экономических и социальных явлений и не упускать существенных различий между итальянским городом XIII–XV вв., и русской дворянской усадьбой и деревней, в которой до 1861 г. сохранялось крепостное право. В данном случае нам хотелось бы подчеркнуть лишь одну из существенных конструктивных тенденций, общих для средневековой Италии и феодально-крепостнической России.

²⁰ *Ходасевич В. Собрание сочинений.* М., 1996, т. 2. С. 72–73.

²¹ См. *Макогоненко Г.П.* Проблема Возрождения и русская литература. — «Русская литература», 1973, № 4; *Кожин В.В.* О принципах построения истории литературы (Методологические заметки) — Контекст 1972, М., 1973; Он же. Эпоха Возрождения в русской литературе (Ответ оппонентам) — Вопросы литературы, 1974, № 8. С концепцией В.Кожина полемизировали Д.С.Лихачев, Г.М.Фридлендер, Е.Н.Куприянова.

²² *Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. VII. С. 210.*

²³ *Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. VII. С. 210.*

²⁴ *Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. X. С. 682.*

²⁵ *Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. X. С. 689.*

²⁶ Даже такой крупный поэт постмодернизма, но постмодернизма русского, как Иосиф Бродский, еще очень по-европейски воспринимал Италию. «Что для меня Италия? — спрашивает он. — Прежде всего то, откуда все пошло. Колыбель культуры. В Италии произошло все, а потом полезло через Альпы. На все, что к северу от Альп, можно смотреть как на некий Ренессанс. То, что было в самой Италии, разумеется, тоже Ренессанс вариации на греческую тему, но это уже цивилизация. А там на севере — вариации на итальянскую тему, и не всегда удачные». (*Бродский И.* Пересеченная местность. Путешествия с комментариями. М., 1995. С. 183). Терминология И.Бродского может быть оспорена, но дело ведь не в терминологии.

²⁷ *Блок Александр.* Собрание сочинений. М.-Л., 1962. Т. 6. С. 94, 99.

²⁸ *Булгаков С.Н.* Две встречи (1898–1924) (Из записной книжки). // *Булгаков С.Н. Сочинения. Т. 2. М., 1993. С. 631–632.*

²⁹ Еще не так давно Витторе Бранка считал возможным писать о жизненной ценности поэзии Петрарки в наши дни: «Перед лицом апо-

каллиптической опасности сциентизма, техницизма, потребительства — трех чудовищ, которые, судя по всему, угрожают самому существованию человека и человечества, мы понимаем, почему обращение Петрарки к непреходящим ценностям в человеке и его сознании получает решающий отклик там, где такая опасность сильнее и неотвратимее». (*Бранка В.* Суждение об итальянском Ренессансе от Петрарки до Полициано. — «Иностранная литература», 1979, № 7).

³² *Веселовский А. Н.* Избранные статьи. С. 244.

ВВЕДЕНИЕ К ПЕРВОМУ ТОМУ

Любая периодизация исторического развития литературы, даже в тех случаях, когда реальность такого развития не подвергается сомнению, условна и проблематична. Проще всего, как то и делали авторы многотомной, не единожды переиздававшейся миланским издательством Франческо Валларди «Литературной истории Италии», членить итальянскую литературу по векам: XII столетие, XIII, XIV, XV, XVI и т.д. Авторы, тоже многотомной, «Истории итальянской литературы», изданной под общей редакцией Наталино Сапеньо и Эмилио Чекки издательством Гардзанти, пошли по тому же пути. От такого членения, несмотря на всяческие оговорки и ироническую критику традиционного историзма, по сути дела не отказалась и новейшая «Итальянская литература», редактируемая Альберто Азор Роза. Применительно к литературе Италии «столетие» оказывается и художественно наиболее «различимым отрезком времени» (термин Оксфордского словаря), обладающим собственным, специфическим, культурным и литературным содержанием. Так уж случилось, что на рубежах веков в Италии, действительно, происходили существенные изменения не только в поэзии, но и во всей художественной культуре. Данте подводит грандиозные итоги XIII столетию, а также всей предшествовавшей ему западноевропейской философии и литературе; Салутати весьма не похож на воспитавшего его Петрарку; в Ариосто и Рафаэле трудно разглядеть черты Боярдо и Сандро Боттичелли; между «Освобожденным Иерусалимом» Тассо и «Адонисом» Марино лежит чуть ли не пропасть и т.д. Именно поэтому понятия: «Дученто», «Треченто», «Кваттроченто», «Чинквеченто», «Сеиченто» приобрели значимость культурологических терминов для многих поколений как литературоведов, так и искусствоведов. Отказываться от них или же заменять их другими, не менее условными и проблематичными, было бы вряд ли разумно, а, главное, целесообразно.

Трудно, однако, решить, с какого времени надобно начинать историю итальянской литературы. Казалось бы, очевидный ответ: с первых памятников, созданных на народном языке (вольгаре), сформировавшемся затем в язык итальянской литературы — не столь очевиден, как то могло бы показаться на первый взгляд. Проблема «начал», «истоков», «*le origini*» — одна из самых запутанных проблем итальянской литературной историо-

графии. Литература в Италии рождалась совсем не так, как она возникала в других странах Западной Европы. В Италии не было ни саг, ни народного героического эпоса, а фольклор, к великому огорчению романтиков, лишь в редких случаях вдохновлял итальянских лириков. Полемизируя с романтическими и позитивистскими схемами, известный историк итальянской литературы Луиджи Руссо даже заявлял: «Народа не существует, он не более чем расплывчатая метафора: ни поэзию, ни литературу никогда не порождало невежество»¹. Формула эта, разумеется, не выдерживает экстраполяции, но к литературе Италии в известной мере она применима.

Итальянская литература возрастала на сильно истощенной, но все еще плотной культурной почве. То, что со временем Вергилий превратился в мага и волшебника, свидетельствует только о том, что он остался живым в изменившемся народном и художественном сознании средневековой Италии. Недаром жители средневековой Мантуи намеревались поставить ему памятник. Петрарка и Данте читали «Энеиду» по-разному, но литературная культура римской античности всегда воспринималась и итальянскими летописцами и итальянскими литераторами (кстати сказать, далеко не всегда бывшими прямыми потомками римлян — случай Павла Диакона) как великое прошлое, без оглядки на которое сама литературная деятельность представлялась просто немислимой даже наиболее ревностным хулителям языческих прелестей и греховных соблазнов, якобы источаемых сочинениями Овидия, Марциала и Апулея. Римские классики сохранялись в средневековых монастырях, пусть даже и под густым слоем пыли, которую сдунут с них Боккаччо и Поджо Браччолини. Латинский язык до недавнего времени оставался официальным языком римской католической церкви. На нем много веков говорила ее паства. Несколько раз разрушаемый варварами Рим оживал и оставался своего рода светочем или, если угодно, радужным миражем для всего западноевропейского Средневековья. И не столько потому, что в Риме, как правило, жили папы, далеко не всегда являвшие образцы христианского смирения и благочестия, сколько оттого, что это был Град Цезаря, город Августа, Цицерона и Горация. Память о древнем Риме настолько глубоко укоренилась в сознании романского населения Италии, что молодой А.Н.Веселовский даже спрашивал, можно ли говорить об итальянском Возрождении «в смысле возрождения классической науки». «Да и вообще приложимо ли это название к Италии? Было ли у нее Возрождение, когда не было средних веков, по крайней мере, в том смысле, в каком они понимаются по ту сторону Альп, когда вся культура старой Италии представляется нам, за немногим исключением, органическим продолжением римской?»².

Молодой А.Н.Веселовский преувеличивал. Средние века, феодализм и средневековая культура в Италии были. Но культура в средневековой Италии в самом деле тесно примыкала к сильно одряхлевшей культуре императорского Рима, менявшего языческие ценности на идеалы бл. Августина, Иеронима и св. Амвросия Медиоланского. Вот почему предлагаемая читателю «История итальянской литературы» начинается не с так называемой «веронской загадки», начертанной то ли в конце VIII, то ли в начале IX века каким-то итальянским писцом на полях латинского молитвенника, как чаще всего поступают историки итальянской литературы, и даже не с канцоны Чело д'Алькамо, как то делал замечательный итальянский эстетик и критик Франческо Де Санктис, а с 476 года, когда вождь герулов Одоакр отрешил от власти последнего римского императора, носившего по извечной иронии истории имя Ромула Августула.

Власть Одоакра над Италией продержалась, впрочем, недолго, и сколько-нибудь различимого следа в итальянской культуре Одоакр не оставил. В 490 году герулы были разгромлены остготами, а в 493 году, когда после длительной осады пала Равенна, Одоакр попал в плен к вождю остготов Теодориху и был им предательски убит.

Детство и юность Теодориха прошли в Константинополе, и культура Восточной Римской империи произвела на него сильное впечатление. Став королем Италии, Теодорих приблизил к себе Флавия Магна Аврелия Кассиодора и Аниция Манлия Северина Бозция. Неграмотный король остготов оказывал подчеркнутые знаки уважения римским консулам, открывавшим игрища в цирках и театрах, некоторые из которых были построены во времена его правления и по его прямому указанию. Теодорих делал все от него зависящее, чтобы приобщить приведенных им в Италию германских варваров к завоеваниям римской цивилизации. Школы, в которых обучались не только клирики, но и миряне, при Теодорихе процветали. Им особо покровительствовал Кассиодор, автор трактата «Наставления о науках божественных и человеческих». Итальянские историки сохранили о Теодорихе добрые воспоминания. Панегирик, написанный Эннодием, леств, как всякий панегирик, но к словам трезвого политика Макьявелли стоит прислушаться. Макьявелли писал о Теодорихе: «Он расширил пределы Равенны, восстановил разрушенное в Риме и вернул римлянам все их привилегии за исключением военных. Всех варварских королей, поделивших между собой владения Римской империи, он держал в их границах, одной силою авторитета, не прибегая к оружию. Между северным берегом Адриатики и Альпами он настроил множество земельных укреплений и замков, дабы легче было препятствовать вторжению в Италию новых варварских

орд. И если бы столь многочисленные заслуги не были к концу его жизни омрачены проявлением жестокости в отношении тех, кого он подозревал в заговоре против своей власти, как, например, умерщвлением Симмаха и Боэция, людей святой жизни, память его во всех отношениях достойна была бы величайшего почета. Ибо храбрость его и великодушие не только Рим и Италию, но и другие области Западной Римской империи избавили от непрерывных ударов, наносимых постоянными нашествиями, подняли их, вернули им достаточно сносное существование»³.

Боэций, Эннодий и Кассиодор стали не только «последними римлянами», но, пожалуй, в еще большей мере первыми итальянскими литераторами. Влияние их на литературную жизнь средневековой Италии оказалось плодотворным и длительным. Трактат Боэция «Утешение философией» редко забывался. Он наложил заметный отпечаток как на идейный мир «Божественной Комедии», так и на прозометрическую структуру «Новой жизни». Грандиозный художественный взрыв, сотрясший на рубежах XIII и XIV века всю Италию и положивший начало новой литературе в Западной Европе, готовился исподволь — медленно и постепенно. Историко-литературный материал первого тома «Истории итальянской литературы» охватывает процессы, завершившиеся в культуре Италии рождением так называемых «трех флорентийских венцов» — Данте, Петрарки, Боккаччо, временем, которое многие историки XIX столетия не без основания склонны были именовать «золотым веком» итальянской словесности. Если нижняя граница первого тома — 476 год, то ее верхний предел приходится на творчество «последнего тречентиста», Франко Саккетти, громогласно заявлявшего, что со смертью Джованни Боккаччо в Италии кончилась великая эпоха и что ближайшее будущее не обещает итальянской поэзии ничего хорошего.

Франко Саккетти ошибся, но его ошибка, порожденная чутким художественным самосознанием талантливого прозаика и поэта, симптоматична и для периодизации литературного процесса достаточно значима. Примечательно, что в новейшей, редактируемой А. Азор Роза «Итальянской литературе» «эпоха Средневековья», которой посвящен первый том первоначальным замыслом, кажется, не предусмотренной «Историей и географией», тоже завершается литературными событиями XIV столетия.

То несколько сносное существование, которое, по словам Макиавелли, обеспечивало Италии правление Теодориха, кончилось с его смертью (526 г.). После смерти Теодориха Италия вверглась в пучину дворцовых смут и опустошительных войн, которые вели на ее землях вандалы, византийцы, возглавляемые прославленным Велисарием, якобы мстившим за смерть дочери Теодориха

Амаласунты, готы Тоти́лы, дважды почти до основания разрушившие Рим, и сарацины. На короткое время победа осталась за византийцами. С 555 по 568 год Италия оказывается частью Восточной Римской империи, и на какой-то момент единство Римской империи восстанавливается. Но в 568 г. в Италию вторгаются лангобарды. Они подчинили себе центральную часть полуострова и сделали своей столицей уже не Равенну, а Павию, в которой их вожди венчались на королевскую власть в Италии железной короной. В истории Европы жест этот оставил след. Венчание железной короной лангобардов в Павии стало в дальнейшем неременной частью ритуала интронизации западноевропейских императоров.

Лангобардское королевство было окончательно разрушено лишь в 774 году Карлом Великим, присоединившим Италию к своим владениям, но сохранившим за папами «наследие св. Петра», «патримоний» (Кампанию и Равенский экзархат), дарованное понтификам Рима королем франков Пипином. С этого времени в центре полуострова стало существовать независимое и очень богатое церковное государство, чаще всего неблагоприятно влиявшее на политические судьбы Италии и до самой середины XIX века затруднявшее ее политическое объединение.

В конце 800 года Карл Великий явился в Рим и в первый день 801 года, одетый в патрицианскую тогу и древнеримские сандалии, во время торжественной службы в церкви св. Петра преклонил колени перед папой Львом III, возложившим на него императорскую корону со словами: «Карлу Августу, Богом венчанному, великому и мирному императору жизнь и победа!». Так в первый день IX века в Западной Европе была создана Империя, получившая в дальнейшем наименование Священной Римской империи германской нации. Карлу Великому хотелось видеть в созданной им Империи возрождение величия древнего Рима, «*renovatio imperii romani*», однако комплексами Юлиана Апостата он не страдал. Карл был добрым христианином и намеревался осуществить идеал очень любимой им книги бл.Августина «О граде Божием», создав вселенскую монархию, в которой единство веры и абсолютная верховная власть папы над церковью дополнились бы столь же абсолютной властью императора над всей Западной Европой. Религиозным центром созданной Карлом Империи стал Рим, а ее государственной столицей — Аахен. В Западной Европе возникло биполярное и потому очень шаткое государственное объединение. Его внутренняя гармония и единство, о которых мечтал Карл Великий, оказались химерой. Получая императорскую корону из рук спасенного им папы, Карл не ведал, что творил. «Рим снова получил императора на Западе,— писал Макьявелли,— но теперь уже не папа нуждался, как раньше, в помощи

императоров, а императору требовалась поддержка папы в избрании. По мере того как императорская власть утрачивала свои привилегии, они переходили к церкви, и благодаря этому с каждым днем усиливалась ее власть над светскими государями»⁴. Вся история средневековой Италии заполнена острейшими конфликтами между папами и императорами, нередко заканчивавшимися унижением «хождением в Каноссу» то императора, то сломленно-го им папы.

Удачней оказалась культурная политика новоявленного римского императора. Карл Великий реформировал прежде всего государственную и церковную администрацию, систему мер и весов, а также календарь. Но его реформаторская деятельность затронула также литературу и зодчество. В культуре Западной Европы сформировалось явление, получившее наименование «каролингского ренессанса». Своего рода «ренессансизации» при Карле подверглись прежде всего дворцовые и церковные сооружения. Сохранившаяся до наших дней «дворцовая капелла Карла Великого в Аахене в общих чертах была создана по образцу Сан Витале в Равенне времен императора Юстиниана; но ее западный фасад напоминает римские городские ворота, а ее внешний вид был оживлен не восточными слепыми аркадами, как в Сан Витале, а классическими коринфскими пилястрами, примененными совершенно сознательно»⁵. Сама аахенская базилика была перестроена «more romano» — по образцу римских церквей Сан Пьетро, Сан Паоло и Сан Джованни ин Латерано.

В еще большей мере каролингская «ренессансизация» затронула словесность. В Аахене по инициативе встреченного Карлом в Риме британца Алкуина была создана Палатинская Академия. Двенадцать ее членов сменили свои имена на имена античных поэтов и, подражая им, сочиняли стихи и панегирики императору. По словам одного из самых значительных деятелей каролингского возрождения, превосходного текстолога Лу из Ферьера, благодаря Карлу Великому и его биографу Эйнхарду, писавшим жизнеописание Карла Великого с постоянной и нескрываемой оглядкой на Светония, науки в Европе воспряли и «вновь подняли голову».

Несомненно преувеличивать значение каролингского ренессанса в культурном развитии Западной Европы не следует. Прямых путей к эпохе Возрождения в Италии от него не вело. Перестройки по-средневековому христианского миропонимания каролингский ренессанс не предполагал. Примечательно, что в аахенской Палатинской Академии Карл Великий именовал себя не античным поэтом, а царем Давидом и горько сокрушался, что имея под боком «собственного Гомера и Горация», он не имеет в числе своих сотоварищей двенадцати Иеронимов и Августинов. Тем не менее и недооценивать роли каролингского возрождения в

становлении европейской культуры было бы вряд ли правильно. Интерес палатинских академиков к античным поэтам не остался бесплодным. «Ныне мы можем читать латинских классиков в оригинале главным образом благодаря энтузиазму и мастерству каролингских переписчиков»⁶.

В каролингском ренессансе наряду с британцами, франками и испанцами принимали участие и некоторые уроженцы Италии: Петр Пизанский, обучавший Карла азам латинской грамматики, патриарх Аквилеи Павлин, поэт и один из создателей так называемых «каролингских ритмов», а также Павел Диакон, автор широко известной в ту пору «Римской истории». Именно она побудила Карла Великого вызвать Павла Диакона в Аахен и привлечь его к занятиям в Палатинской Академии.

При дворе Карла Павел Диакон сочинял стихотворные эпитафии именитым дамам и вел переписку в стихах с императором, от лица которого ему отвечал Петр Пизанский. Однако свое главное произведение — «Историю лангобардов» Павел Диакон написал не в Аахене, а в одном из важнейших центров религиозной жизни средневековой Италии, в монастыре Монтекассино, уклад которого гораздо больше соответствовал его аскетической и созерцательной натуре, чем нравы двора великого императора.

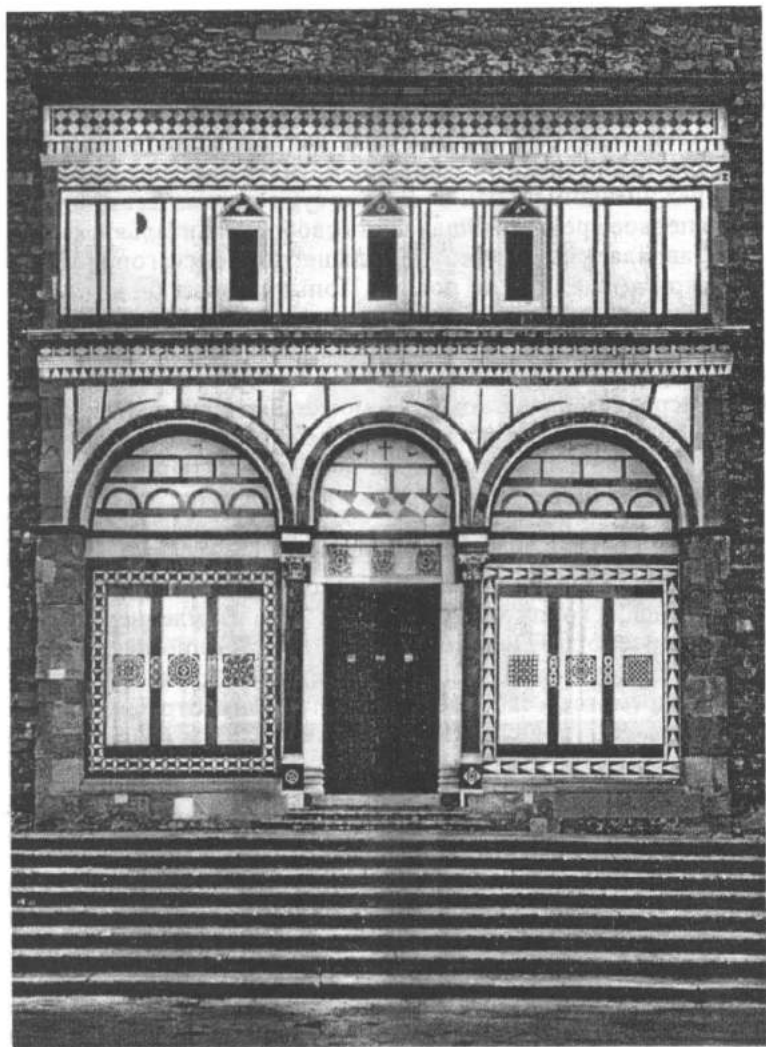
«История лангобардов» — один из самых значительных памятников средневековой историографии и вместе с тем мало помалу формировавшейся литературы Италии. Павел Диакон был лангобардом и сочинял свой труд в память о славных деяниях своего народа. Но читали его уже не лангобарды. Как довольно убедительно доказал Витторе Бранка, Боккаччо, создавая «Декамерон», внимательно вчитывался в «Историю» Павла Диакона. Некоторые эпизоды «Истории лангобардов» прочно вошли в литературную мифологию последующей итальянской словесности и итальянского театра. Да и у самого Павла Диакона, особенно в его латинской элегической поэзии, из-под прочной коры лангобардского патриотизма пробиваются живые чувства уроженца Италии, любящегося природой ставшей уже родной ему земли и ностальгически вспоминающего красоты озера Комо. Церковные и светские законы запрещали браки между католиками и арианами, которыми были готы и лангобардами, однако со временем законы эти стали обходиться. По словам Макьявелли, в то время, когда жил и писал Павел Диакон, «лангобарды находились в Италии уже двести тридцать два года и от коренного населения отличались только именем»⁷. Процесс превращения римлян в новую народность, в итальянцев протекал вяло, со многими трудностями, но никогда не замирал. Трудно сказать, чьей крови в итальянцах оказалось больше — готов, лангобардов, византийцев или

норманнов, но внешне они уже мало чем напоминали коренастых и рыжих римлян.

Палатинская Академия прекратила свою деятельность сразу после смерти Карла Великого. Западная Европа вновь погрузилась в «темное Средневековье». Уже цитировавшийся Лу из Ферьера сетовал, что писатели послекаролингского поколения опять «начинали заблуждаться, забывая о достоинствах Цицерона и других классиков, с которыми лучшие христианские авторы пытались соперничать»⁸.

Так называемый «оттоновский ренессанс», несмотря на возторженную влюбленность в Рим юного и образованного императора Оттона III, перенесшего в Рим свою столицу, заметного следа в становлении литературы и культуры Италии не оставил. Единственный примечательный писатель оттоновского ренессанса был желчный Лиутпранд, автор «Антаподосиса» и памфлетоподобного «Отчета о посольстве в Константинополь», в котором цитировались не только римские сатирики, но и Лукиан. При императорском дворе Оттона III вошел в моду греческий язык, которого станет так не хватать Петрарке и Боккаччо.

Крутой подъем культуры в Западной Европе начался в XI веке. Ожидавшая, что начало второго тысячелетия ознаменуется концом света, Западная Европа оправилась от духовной депрессии и принялась энергично вторгаться в новые для нее сферы государственной, светской и духовной жизни. На развалинах Империи Карла Великого возникли сильные национальные королевства во Франции, в Англии, в Испании. В Западной Европе создаются героические поэмы о Роланде и Сиде, пишутся рыцарские романы, которые у Кретьена де Труа обретают свои классические формы, воздвигаются величественные готические соборы, разрабатывается теология и схоластическая метафизика, основы которой были заложены когда-то Боэцием. Италии подъем этот, вроде бы, не коснулся; как не затронуло ее и пышное цветение средневековой культуры в XII веке, именуемое иногда «ренессансом XII столетия». Правда, в XI веке в Салерно сформировалась медицинская школа, слава которой перешагнула пределы Италии, а некоторое время спустя в Болонье открылся университет, ставший крупнейшим в Европе центром правовой мысли, однако ни поэзия, ни философия в эту пору в Италии не приживаются. Для того, чтобы Фома Аквинский смог реализовать свой гений и стать величайшим богословом Западной Европы, ему пришлось покинуть родину и перебраться в Париж. Тем не менее и для Италии XI столетие оказалось в известном смысле переломным. У итальянского иезуита и просветителя Саверио Беттинелли имелись некоторые основания озаглавить свой весьма небезынтересный культурологический труд: «Risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti, e nei cos-

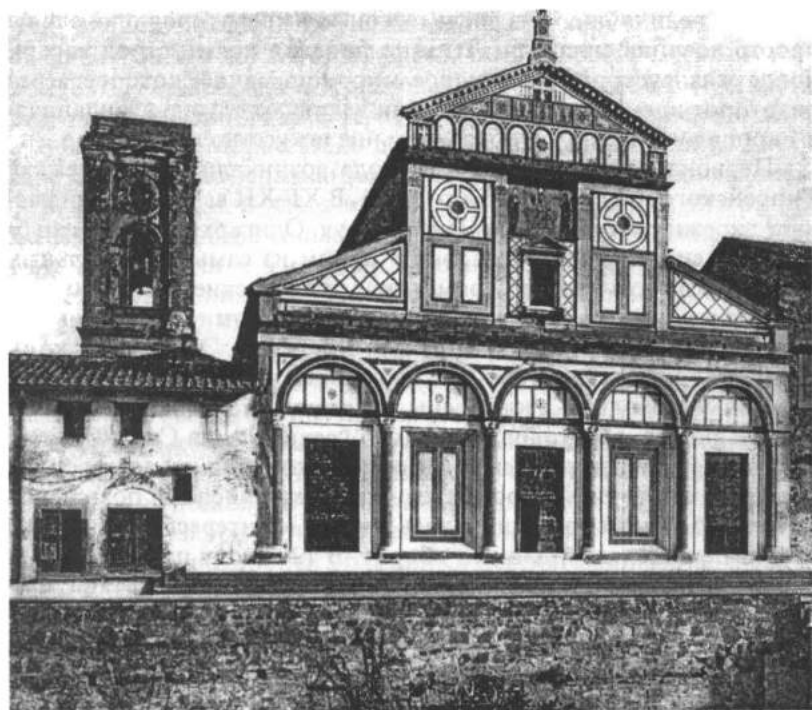


Бадиа (Фьезоле, XII в.)

tumi dopo il Mille» — «Возрождение Италии в науках, в искусствах и в нравах после тысячного года». Начиная с XI века, рядом с папами и императорами возникла и активно вошла в жизнь третья политическая, а главное, культурно-созидательная сила, свободные города, со временем превратившиеся в города-коммуны. С ними приходилось считаться и папам, и императорам, и западноевропейским королям, нередко попадавшим в финансовую зависимость от итальянских банкиров, и даже самой Византии.

Итальянские города-коммуны, как правило, возникали на месте древнеримских городов, и их магистраты чаще всего сохраняли прежние наименования. В Риме существовал Сенат и префектура; в первое время большая часть свободных итальянских городов управлялась консулами; но дальше этого связь городов с древнеримской традицией не пошла. Попытки восстановить в Риме строй, существовавший там в пору Республики (Арнольд Брешианский, Кола ди Риенци) делались, но они всегда заканчивались катастрофой. Как остроумно заметил один из современных историков, «средневековая коммуна может быть объяснена муниципией не больше, чем поэзия Данте — влиянием Вергилия. «Непрерывность развития» — миф, если подразумевать под этим отсутствие качественного перелома и неизменность исторической сущности»⁹.

На города остальной Европы города средневековой Италии были тоже совершенно не похожи. Оттон Фрейзингенский писал об итальянских горожанах с безграничным изумлением, недоброжелательно и потому и не совсем точно: «В устройстве своих государств и общественной жизни они подражают древним римлянам. Они так стремятся к свободе, что избегая злоупотреблений постоянных властей, управляют консулами, а не господами. Среди них существует три слоя: капитаны [крупные феодалы], вальвассоры [мелкие феодалы] и народ, причем для укрощения гордыни консулы выбираются не из одного какого-нибудь слоя, а из всех трех, и для того, чтобы не было места стремлению захватить власть, они меняются каждый год. Благодаря этому происходит, что вся эта земля [Италия] разделена на множество городов-государств (*inter civitates ferme divisa*), из которых каждое принуждает окрестных жителей подчиняться себе, так что едва ли возможно найти какого-нибудь знатного или могущественного человека, столь сильного, чтобы он не подчинялся власти своего города-государства <...> Для того же, чтобы не было недостатка в силах для борьбы с соседями, они не гнушаются подымать до рыцарского пояса и высших должностей юношей самого низшего звания даже из числа неких ремесленников, занимающихся достойным презрения рукодельным ремеслом, то есть таких, которых в других как чуму гонят от почестей и культуры. Благодаря этому они во



Сан Миньято аль Монте
(Флоренция, кон. XI — нач. XIII в.)

многим превосходят другие государства мира богатствами и могуществом»¹⁰.

О могуществе итальянских городов Оттон Фрейзингенский судил не понаслышке. Он был не просто летописцем, а ближайшим помощником императора Фридриха Барбароссы, приходившимся ему родным дядей. 29 мая 1176 года Фридрих Барбаросса потерпел в битве при Леньяно сокрушительное поражение от возглавляемой Миланом Лиги ломбардских городов. Это была историческая победа, воспетая в ряде песен на латинском языке. При Леньяно величайшего из средневековых императоров одолела не просто военная сила, при Леньяно победил новый строй жизни, новое жизнеустройство и новое миропонимание, которое через некоторое время породит в Италии великую, дотоле невиданную в Европе литературу, изобразительное искусство и зодчество.

Первоначально свободные города возникали на побережьях Тирренского и Адриатического моря. В XI–XII веках бурный расцвет переживают Амальфи, Пиза, Генуя. Олигархическая республика Венеция надолго становится одним из самых влиятельных европейских государств. Приморские итальянские города обзавелись хорошим флотом и сделали торговыми посредниками между Западом и сказочно богатым Востоком. Экономическому расцвету приморских итальянских городов немало содействовали крестовые походы. Крестоносцы нанимали итальянские корабли и итальянских мореходов, которые, оказавшись на Святой земле, не столько сражались с неверными, сколько заводили на их землях торговые фактории. Порой затеянные крестоносцами походы из-за того, что к ним примешивались торговые интересы, принимали ошеломляюще неожиданный оборот. В 1200 году папа Иннокентий III объявил крестовый поход против каирского султана. Финансировали поход венецианцы. Престарелому венецианскому дожу Энрико Дандоло ссориться с султаном Каира, с которым он вел дела, очень не хотелось, и когда возглавлявший поход граф Шампанский неожиданно умер, Дандоло повернул корабли на Византию. Ослепший от старости девяностолетний дож первым поднялся на крепостные стены Константинополя, водрузил на них знамя Венеции и уничтожил Восточную Римскую империю. На месте Византии появилась Латинская империя, императором которой был провозглашен Балдуин Фландрский. К Венеции отошли обширные владения византийцев в Море, а Дандоло увез из Константинополя в качестве военного трофея четырех изваянных еще в Древней Греции коней, которые и поныне украшают в Венеции дворец дожей.

Византийская империя была восстановлена в 1261 году Михаилом Палеологом при активной поддержке генуэзцев, этих извечных противников венецианцев. Венецианцы и генуэзцы, несо-

мненно, ощущали свою принадлежность к одной и той же народности, но национальное чувство подавлял значительно более сильный дух торговой конкуренции. В XII и XIII веках Генуя и Венеция находились в состоянии почти не на день не прекращающейся войны.

В 1298 году в крупном морском сражении между венецианцами и генуэзцами, происходившем близ берегов Далмации, в плен к генуэзцам попал знаменитый путешественник Марко Поло, автор книги «О разнообразии мира», обычно именуемой «Миллион». В конце первой главы «Миллиона» о Марко Поло сказано: «двадцать шесть лет собирал он сведения о разных частях света, а в 1298 году от Рождества Христова, сидя в темнице в Генуе, заставлял все это»¹¹. Марко Поло диктовал свою книгу и диктовал ее, разумеется, на венецианском диалекте. Но Рустикелло записал ее по-французски. В XIII веке рождающаяся в Италии литература испытывала на себе сильное влияние Запада. Романские народы еще не утратили к этому времени памяти о сменившей Рим и общей для всех них Романье. В литературе Италии XIII и отчасти даже начала XIV века действовал тот самый языковый закон жанра, который был некогда характерен для литературы древней Эллады. Литературные произведения создавались на том языке, на котором были созданы первые, классические образцы того литературного жанра, к которому они принадлежали. Подобно тому как все героические поэмы писались в классической Греции по-эолийски — на несколько условном «гомеровском языке» «Илиады» и «Одиссеи», забредающие в Северную Италию сюжеты французских героических эпоей облекались перелагающими их сказителями в условно литературные формы франко-венетского диалекта, мало отличающегося от французского языка. Итальянские трубадуры, подобно встреченному Данте в чистилище Сорделло, писали по-провансальски. Рустикелло записал книгу Марко Поло по-французски, только потому что французский язык почитался в то время языком повествовательной прозы.

В начале XIII века у литературы Италии появилась, казалось бы, возможность встать на тот же путь, по которому несколько ранее пошла литература Франции. В 1198 году королем созданного норманнами Сицилийского королевства стал внук Барбароссы трехлетний Фридрих II, получивший в 1212 году из рук папы Иннокентия III корону германских императоров. Фридриху II, которого Данте называл последним великим императором, удалось создать на юге Италии сильное централизованное государство. Управлял он им жестоко и деспотически, но отличался свободомыслием и широко покровительствовал ученым и литераторам независимо от их национальности и вероисповедания. В «Новеллино»

рассказывается: «Император Фридрих был благороднейшим государем, и люди одаренные стекались к нему отовсюду, потому что он щедро награждал и оказывал все знаки внимания тому, кто был искусен в каком-либо деле. К нему приходили музыканты, трубадуры, рассказчики, фокусники, фехтовальщики, участники турниров, люди всякого рода»¹². В «Новеллино» Фридрих II едва ли не главный герой. Автор «Новеллино», писавший на литературном языке, сформировавшемся при дворе Фридриха II, императору сочувствовал, но мыслил он традиционно и потому наделял Фридриха куртуазными добродетелями. Между тем Фридрих II был для своего времени монархом исключительным. Неординарность Фридриха II вынужден был признавать даже недоброжелательно относившийся к нему флорентийский летописец и моралист Джованни Виллани. «Фридрих,— писал он в «Новой хронике»,— был императором тридцать лет, он славился доблестью и великолепием, был умудрен в Писании, отличался природным умом и разносторонней одаренностью. Он владел латинским и нашим народным языком, немецким, французским, греческим, был украшен всеми талантами, щедростью и обходительностью, отвагой и воинской наукой. Окружающие трепетали перед Фридрихом. И был он подвержен всем видам разврата, на сарацинский манер содержал многих наложниц и мамелюков и был предан телесным наслаждениям. Он жил как эпикуреец и вовсе не думал о загробной жизни; это одна из главных причин его враждебности к духовенству и Святой Церкви»¹³. Большого врага у католической церкви в то время, кажется, не было. Папы четырежды отлучали Фридриха II от церкви, даже за крестовый поход в святую землю, предпринятый императором без папского благословения и ведома. Поход закончился победоносно, но Иерусалима Фридрих по договоренности с султаном не взял и гроба Господня не освободил. Данте Фридрихом II восхищался, но все-таки поместил его в ад, так как, подобно большинству современников, почитал императора безбожником.

При по-восточному пышном дворе Фридриха II в Палермо сформировалась первая в Европе поэтическая школа, объединенная языком, стилем и литературными идеалами. В «сицилийскую школу» вошло несколько талантливых поэтов: Ринальдо д'Аквинно, Джакомино Пульезе, Джакомо да Лентини и др. Фридрих II, его сын Энцо и канцлер, «нотарий» Пьер делла Винья тоже писали стихи. «Сицилийцы» испытали сильное влияние провансальских трубадуров, но создали вполне оригинальную поэзию, придав куртуазному служению даме общественный, чуть ли даже не государственный смысл. Сицилийская школа подарила Европе сонет. Однако главной ее заслугой перед Италией стало создание на основе местного диалекта литературного языка, положившего нача-

ло языку итальянской поэзии. Это была заслуга прежде всего культуры абсолютистского, императорского двора Фридриха II. Во всяком случае так считал Данте. В трактате «О народном красноречии» он писал: «Несколько отшелушив местные итальянские наречия и произведя сравнение между оставшимися в сите, отберем поскорее более почтенные и почетные. И первым делом обследуем сицилийские особенности; ибо сицилийская народная речь явно притязает на преимущественную перед другими честь потому, что всякое стихотворение, сочиненное итальянцами, именуется сицилийским, и потому, что многие тамошние мастера пели возвышенно. <...> Славные герои — цезарь Фредерик и высокородный сын его Манфред, являвшие благородство и прямодушие, пока позволяла судьба, поступали человечно и презирали невежество. Поэтому, благородные сердцем и одаренные свыше, они так стремились приблизиться к величию могущественных государей, что в их время все, чего добивались выдающиеся итальянские умы, прежде всего появлялось при дворе этих великих венценосцев; а так как царственным престолом была Сицилия, то и получилось, что все общенародованное нашими предшественниками на народной речи стало называться сицилийским; того же держимся и мы, и наши потомки не в силах будут это изменить» (I, XII)¹⁴.

Фридрих II пытался подчинить себе всю Италию, превратив ее в централизованное феодальное государство, но потерпел неудачу. Так же как и его деду, Фридриху Барбароссе, ему оказалось не под силу справиться с поддерживающими пап городами. После смерти Фридриха II в 1250 году созданное им государство распалось. С благословения папы Карл Анжуйский вторгся в пределы Южной Италии, в битве при Беневенто разгромил войско Манфреда (1266) и создал собственное королевство, столицей которого сделался Неаполь.

Во второй половине XIII века литература Италии становится на собственный путь развития, разительно не похожий на путь средневековых литератур Франции, Англии и Германии. Центр культурной и литературной жизни Италии перемещается в свободные города центральной Италии, в Тоскану и прежде всего во Флоренцию, переживающую в эту пору бурный экономический расцвет, благодаря которому разбогатевшие на торговле сукном и ростовщичестве горожане одерживали блестящие политические победы над феодальным дворянством. В 1250 году после решительной победы гвельфов над императорской и в основе своей дворянской партией гибеллинов во Флоренции была принята «первая народная конституция» («*primo popolo*»), приведшая к власти в городе богатых горожан, пополанов, «жирный народ», объединенный в старшие цехи. Флоренцией по «народной конституции» 1250 года управляли Большой совет, возглавляемый по-



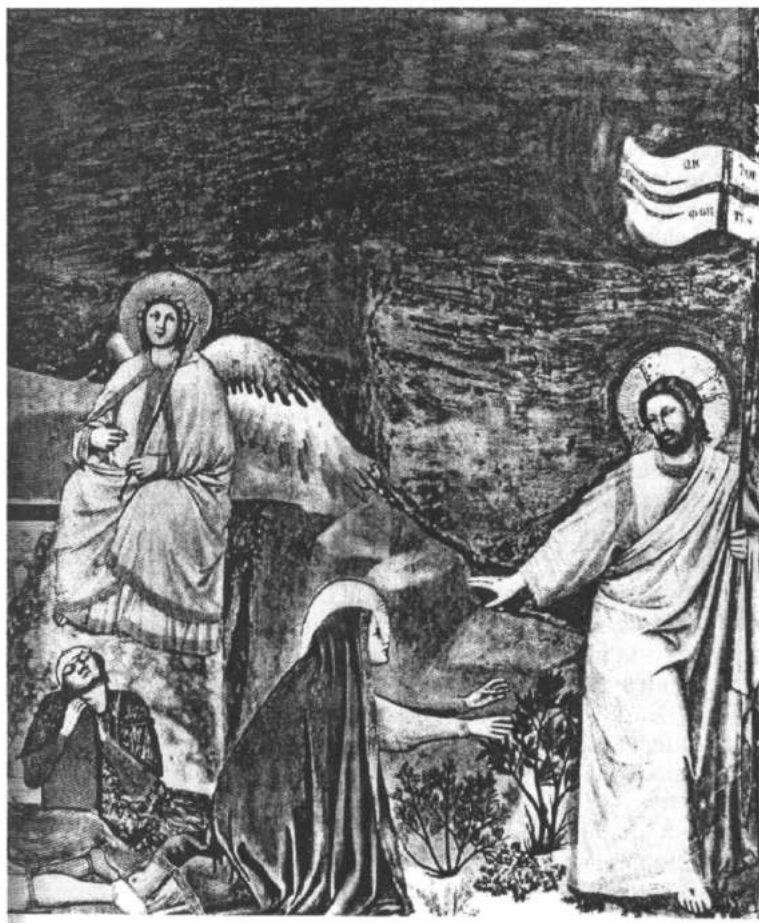
Казнь Конрадина
(Миниатюра из рукописи «Хроники»
Джованни Виллани, XIV в.)

деста и охватывавший все население города от дворян-грандов до мелких ремесленников, и Малый совет, во главе с народным капитаном, доступ в который грандам был закрыт. Всю вторую половину XIII века заполнила ожесточенная борьба между грандами, поддерживаемыми императорской партией гибеллинов, и пополами, за которыми стояли гвельфы. В сентябре 1260 года флорентийские гвельфы потерпели сокрушительное поражение у реки Арабии, неподалеку от замка Монтаперти, после которого встал вопрос о самом существовании Флоренции. Король Манфред настаивал на том, чтобы зловредное гнездо гвельфов было срыто с лица земли. От разрушения Флоренцию спасло тогда только «гордое слово» злейшего врага пополанского народоправства, одного из вождей гибеллинов Фаринаты дельи Уберти. Так гласит предание, укрепленное авторитетом «Божественной Комедии». После гибели Манфреда гибеллины снова были изгнаны из Флоренции, а в 1282 году, хотя «первая народная конституция» продолжала существовать и гранды еще пользовались некоторым политическим влиянием, реальная власть в городе перешла к приорам, представителям старших, самых богатых цехов — Калималы, Менял, Шерстянников. Гибеллины попытались вернуться во Флоренцию, но 11 июля 1289 года при Кампольдино были на голову разбиты флорентийским народным ополчением, которое поддерживали пополаны Лукки, Пистойи и некоторых других коммун Тосканы. За военным поражением дворянства последовал его экономический разгром. 6 августа 1289 года во Флоренции был обнародован закон об освобождении крестьян от крепостной зависимости, нанесший сильный удар по феодальному дворянству, а в сентябре 1293 года была принята новая, самая демократическая в тогдашней Европе конституция, получившая название «Установления Справедливости» (*Ordinamenti della Giustizia*). Вся полнота власти по новой конституции перешла к приорам, избираемым по жребию как из старших, так и из младших цехов, а дворяне — гранды были лишены всех гражданских и политических прав. Дворяне превратились во Флоренции в своего рода париев. Когда коммуна хотела жестоко наказать кого-либо из своих граждан, она объявляла его грандом. Для того чтобы участвовать в общественной и политической жизни родного города флорентийским дворянам надо было вступать в пополанские цехи. Дворянину Данте Алигьери, гордившемуся своим происхождением от рыцарей-крестоносцев, пришлось записаться в аптекари.

Сходные процессы происходили и в других коммунах центральной Италии. Крепостные крестьяне почти повсеместно освобождались и переселялись в города, а рабы выкупались коммунами. В 1257 году коммуна Болоньи приняла декрет, названный современниками «Райским актом». В нем в частности говорилось:

«...Весьма полезно, когда люди, которых природа изначально создала свободными, человеческое же право (*jus gentium*) подчинило ярму рабскому, благодатью освобождения возвращались в то счастливое состояние, в котором они увидели свет. В рассуждении чего знатное государство Болонья, которое всегда боролось за свободу, помня о прошедшем и предвидя будущее, во имя Спасителя нашего Господа Иисуса за определенную плату выкупает всех связанных рабским состоянием, которых только найдет, произведя тщательный розыск в городе Болонье и в епископстве ее и объявляет их свободными. И постановляет, чтобы ни один человек, связанный какими-либо рабскими узами, не смел впредь проживать в городе, дабы вся масса столь естественной свободы, приобретенная дорогой ценой, не была испорчена малой каплей какого-нибудь рабства. Ибо малая капля (*fermentum*) портит всю массу и сообщество, одною скверною бесчестит множество добрых»¹⁵. Свобода, общественная, политическая, а затем и внутренняя, нравственная начинает осознаваться в городах Италии как высокий нравственный идеал и необходимая предпосылка художественного творчества. В «Сокровенном» Петрарка скажет: «единственной целью всех моих странствий и сельского затворничества всегда была свобода. В погоне за нею я далеко блуждал по Западу и Северу до границ самого Океана»¹⁶.

Чрезмерно преувеличивать революционность подобного рода декретов, несомненно, не следует. Переселенные (порою насильственно) в города крестьяне и бывшие рабы превращались в коммунах в бесправную чернь, способствующую преумножению могущества и богатства «жирных» попланов, эксплуатировавших бывших крепостных еще более жестоко, чем это делали их бывшие хозяева-феодалы. Появление в городах дешевой и целиком зависимой от хозяина рабочей силы способствовало расширению промышленного мануфактурного производства и его сращиванию с ростовщическим капиталом. В 1252 году Флоренция начала чеканить собственную золотую монету — флорин. Виллани отметил в своей «Хронике» появление флорина как одно из важнейших событий в жизни современного ему мира. Золотой флорин почти сразу становится самой твердой валютой в Европе и завоевывает мир, докатываясь до стен Китая. В конце XIII века во Флоренции создаются торгово-банковские компании, ворочающие колоссальными капиталами. В 1310 году банк Перуцци имел в деле около 1 230 000 золотых лир, а почти тогда же банк Барди одолжил английскому королю 9 250 000 также золотых лир. Некоторые советские историки, ссылаясь на известные суждения К.Маркса, считают даже возможным говорить о зарождении в итальянских городах-коммунах, прежде всего тосканских, раннего капитализма. С их выводами не обязательно соглашаться, но вряд ли следует отри-



Джотто. Воскресение и явление Христа
(Падуя. Капелла дель Арена, ок. 1305 г.)

чать, что в богатых итальянских городах, только что победивших феодальное дворянство и освободивших крестьянство, возникает новое миропонимание, новая культура и новый тип создающего эту культуру человека, по-новому воспринимающего красоту окружающего его земного мира и тех его высоко духовных, но тоже чисто земных радостей, которыми оказалось возможным наслаждаться, благодаря завоеванной им материальной независимости, обеспеченному досугу и пусть даже весьма относительной политической свободе. Не надо только отождествлять это новое миропонимание или, если угодно, менталитет, с вульгарной «буржуазностью», сводящей смысл жизни к человеконенавистнической погоне за деньгами и непродуктивному стяжательству. Сонет поэта Чекко Анджольери, сочиненный им во славу якобы всемогущего флорина, пародия и потому не выражает его истинных жизненных идеалов. Начало итальянской литературе XIII века положили отнюдь не гимны золотому тельцу.

Одной из первых реакций на энергичное предпринимательство итальянского купечества стала проповедь обручившегося с бедностью св. Франциска Ассизского, отвергающего всякую собственность, строго придерживающегося принципов аскетизма и вместе с тем истинно по-христиански прославляющего гармонию и красоту созданного Богом мира. «Песнь Брату Солнцу или Гимн творений» — первое произведение итальянской литературы, сочиненное на народном языке. Весь XIII век в Италии проходит под знаком все ширящегося, охватывающего даже мирян (терциарии) францисканского движения и движений массовых народных ересей, требующих возврата к коммунизму первых учеников Христа и установления в Италии всеобщего мира. Созданная Якопоне да Тоди, этим неистовым и неукротимым францисканцем, лауда делается одним из основных жанров литературы Дученто. Из своего узилища Якопоне, не стесняясь крепостью выражений, поносил папу Бонифация VIII, но тогда же описывал Марию, любящуюся родившимся у нее младенцем, с такой человечностью, что видный историк искусства В.Н.Лазарев вынужден был признать: «Чтобы найти аналогию этому описанию «рождества Христова» в живописи, надо перенестись в XV век. Лишь в Кваттроченто, да, пожалуй, в мадоннах Амброджо Лоренцетти найдем мы ту жанровость в трактовке религиозной темы, которая для Якопоне, поэта XIII века, была основой почти всех его песнопений и гимнов»¹⁷.

С наибольшей зримой очевидностью новое религиозное чувство недавно обретших свободу итальянских горожан проявилось в живописи и архитектуре церквей, до сих пор завораживающих своей жизнеутверждающей красочностью и соизмеримой с человеком гармонией, свободной и потому очень радостной гуманностью. Соборы в Сиене и Орвието — всего лишь один из примеров

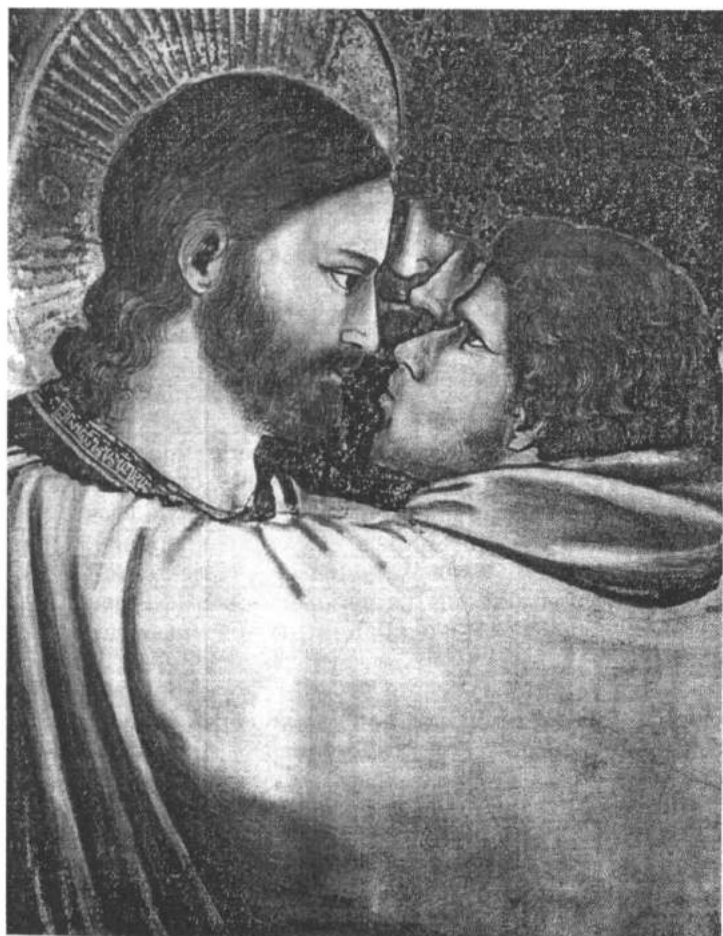


Церковь Сан Миньято аль Монте.
(Внутренний вид, XI–XII вв.)

той мощи художественной энергии, носителем которой во второй половине XIII века стали самые широкие слои горожан, которые сами себя не без гордости именовали «народом». Существует достоверное предание, что когда Дуччо переносил в собор Сены только что законченный им алтарный образ «Маэста», его под звон колоколов сопровождало ликующее шествие горожан, закрывших на это время все свои мастерские и лавки.

Не менее показательна церковная архитектура дучентистской Флоренции и ее окрестностей. «Постройка собора, воспитательного дома, госпиталя Сант-Эузебио, перестройка баптистерия — все это было осуществлено силами крупнейших флорентийских цехов; церковь Сан Миньято была сооружена на средства корпорации Калимала; двенадцать высших цехов прославили себя возведением известной цеховой церкви Ор Сан Микеле, украшенной по фасаду статуями святых — патронов. Если в Северной Европе деятельность цехов основывалась преимущественно на моментах религиозно-благотворительного порядка, то в Италии уже с XIII века интерес к искусству как к одной из сфер *человеческой* деятельности в такой мере возобладавал, что определил собой всю культурную политику многочисленных корпораций. В произведениях искусства народ усматривал выражение собственных чувств, ощущая свое единство с художником, который не был отделен от него пропастью. Искусство еще не сделалось достоянием привилегированных социальных кругов. Каждый бессознательно ощущал, что совершенное художественное произведение отбрасывает луч славы на весь гражданский коллектив. В этом смысле искусство итальянской коммуны, подобно искусству греческого полиса, было проникнуто духом гражданственности. Его идеалы были в значительной мере демократическими и реалистическими. И хотя этот реализм сохранял еще множество средневековых пережитков, тем не менее он сильно отличался от предшествующей эпохи»¹⁸.

Художественное самосознание эпохи ощущало радикальные перемены в культуре дучентистской Италии достаточно остро и описывало их — что для этого сознания весьма характерно — как выход из мрака к свету, как переход от искусства ложного к искусству истинному. Джорджо Вазари начал свои жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих словами: «Нескончаемым потоком бедствий, затопившим и низвергшим в бездну, были разрушены памятники архитектуры, которые по праву таковыми могли именоваться, но, что еще существеннее, как бы уничтожены были совершенно и все художники. И вот тогда-то, по воле Божьей, и родился в городе Флоренции в 1240 году, дабы возжечь первый свет искусству живописи Джованни по фамилии Чимабуэ, из благородного рода тех времен Чимабуэ»¹⁹.



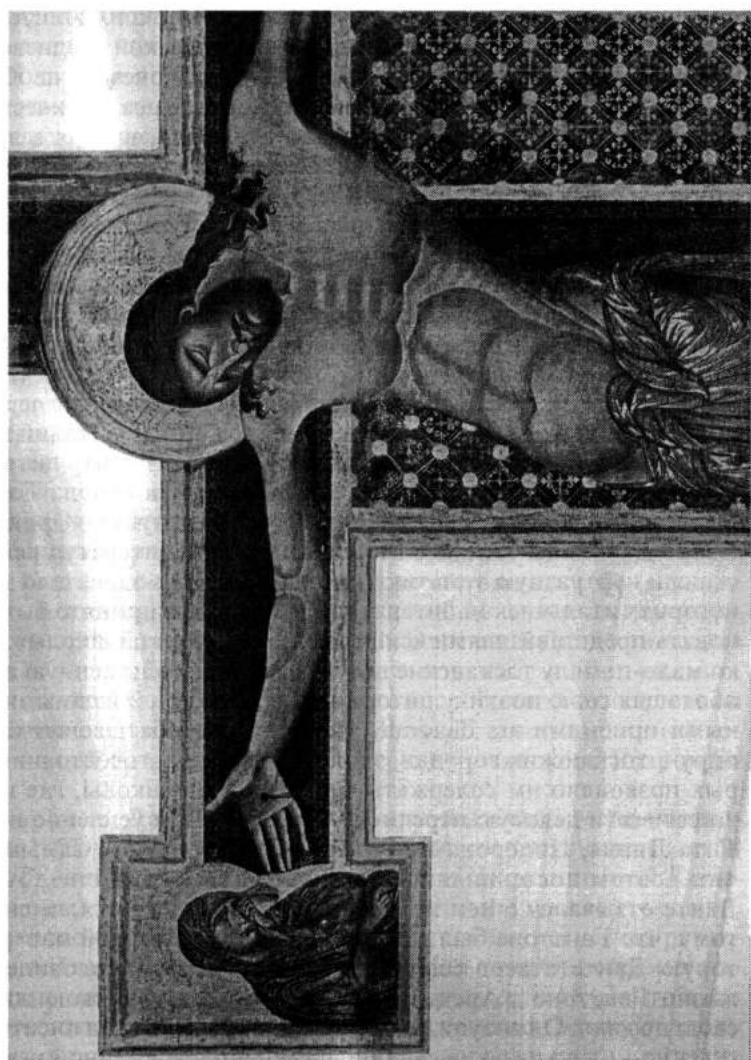
Джотто. Целование Иуды
(Падуя, Капелла дель Арена, ок. 1305 г.)

В своих оценках переворота, осуществленного в живописи итальянскими художниками, Вазари опирался не только на собственные наблюдения, но и на традицию, восходящую к литераторам XIV века, недвусмысленно связывавших художественное новаторство Чимабуэ и Джотто с формирующейся в это время новой культурой, новым миропониманием, порвавшим, как им думалось, с дикостью и варварством Средневековья. По словам Филиппо Виллани, Чимабуэ «начал живопись, отвергнутую и из-за невежества живописцев не соответствующую природе, разнузданную и заблуждающуюся, возвращать искусством и талантом к сходству с природой. Известно ведь, что до него греческая и латинская живопись в течение многих веков находилась в подчинении у грубого невежества, как показывают изображения и статуи святых, которые можно видеть в качестве украшений на церковных плитах и стенах»²⁰.

В живописи Чимабуэ еще заметно влияние византийской иконописи. Его ученик Джотто от него освободился. В конце XIV века Ченнино Ченнини писал в «Трактате о живописи»: «Джотто перешел от греческой манеры живописи к латинской, довел ее до современного состояния и владел искусством с таким совершенством, как никто и никогда»²¹.

По словам Вазари, Джотто «с помощью природы... не только усвоил манеру своего учителя, но и стал столь хорошим подражателем природы, что полностью отверг неуклюжую греческую манеру и воскресил новое и хорошее искусство живописи, начав рисовать прямо с натуры живых людей...»²². «Мы должны, как мне думается, быть обязанными Джотто, живописцу флорентийскому, именно тем, чем художники-живописцы обязаны природе, которая постоянно служит для тех, кто извлекая хорошее из лучших и красивейших ее сторон, всегда стремится воспроизвести ее и ей подражать, ибо с тех пор, как приемы хорошей живописи и всего смежного с ней были столько лет погребены под развалинами войны, он один, хотя и был рожден среди художников неумелых, милостью Божьей воскресил ее, сбившуюся с правильного пути, и придал ей такую форму, что ее уже можно было назвать хорошей. И поистине чудом величайшим было то, что век тот и грубый и неумелый возымел силу проявить себя через Джотто столь мудро, что рисунок, о котором люди того времени имели немного или вовсе никакого понятия, благодаря ему полностью вернулся к жизни»²³.

Наше нынешнее отечественное литературоведение чурается термина «реализм», действительно сильно скомпрометированного теорией и практикой советского искусства. Однако, если не считать реализм вершиной и целью всякой литературы и любого искусства, или, если не ограничивать его пределы художественной



практикой Флобера, передвижников и Петра Боборыкина, но признавать, что на разных этапах истории сознательная установка художника на правдивое воспроизведение земной, повседневной жизни принимала исторически разные формы, понятия «реализм» и «реалистичность», видимо, могли бы серьезно облегчить описание художественных процессов, протекавших в литературе и искусстве Италии при переходе от классической средневековой культуры к культуре Возрождения. Джотто, конечно, не Курбе и даже не Тициан, однако именно беспримерное реалистическое новаторство его живописи побуждало Боккаччо, впадая в явное и явно риторическое преувеличение, утверждать, будто Джотто так сходно изображал предметы повседневной жизни, «что казалось, это не сходство, а скорее сам предмет, почему нередко случалось, что вещи, им сделанные, вводили в заблуждение чувство зрения людей, принимавших за действительность, что было написано»²⁴. Тут Боккаччо формулировал эстетический идеал не столько Джотто, сколько «Декамерона» и принципиально нового, ренессансного искусства.

Не менее, а, пожалуй, даже еще более существенные перемены происходили в литературе и прежде всего в поэзии Италии второй половины XIII века. После смерти Фридриха II центр литературной жизни Италии перемещается из Палермо в города Тосканы. Первоначально тосканские поэты (Бонаджунта Орбиччани, Кьяро Даванцати, Андреа Монте) сохраняли литературный язык, стиль и куртуазную тематику «сицилийцев», из-за чего во многих историях итальянской литературы этих поэтов принято было именовать представителями «сицилийско-тосканской школы». Однако мало-помалу тосканские поэты вышли на собственную дорогу, обогащая свою поэтику риторической культурой и самыми сложными приемами *ars dictandi*, усиленно разрабатывавшихся в ту пору в тосканских городах, экономическое благосостояние которых позволяло им содержать чисто мирские школы, где готовящиеся вести деловую переписку молодые люди усиленно изучали Тита Ливия, Цицерона и «Риторику к Гереннию». Самым могучим поэтом постсицилийского периода был Гвиттоне д'Ареццо. Данте отзывался о нем неодобрительно, но, кажется, именно потому, что Гвиттоне был самым большим поэтом той манеры, которую Данте отверг еще в юности. Во второй половине своей жизни Гвиттоне д'Ареццо круто повернул и всю свою жизнь, и свою поэзию. Он вступил в монашеский орден и стал писать нравственно-дидактические стихи с отчетливо выраженной религиозной тематикой. Именно в них фра Гвиттоне достигал наибольшей силы и выразительности. Необходимо отметить, что дидактика и морализаторство, не только религиозное, но и просто сугубо житейское, составляли одну из основных примет собственно город-

ской, пополанской литературы, создавшейся в XIII–XIV веке в городах Италии. Куртуазное служение даме мало говорило сердцу ростовщика и торговца. Морализм и дидактика были очень характерны для поэтов одолевших Барбароссу городов Ломбардии (Джакомино да Верона, Герардо Патеккио, Бонвесин да ла Рива).

В городах Италии, прежде всего Тосканы, создавалась, однако, не только собственно городская, пополанская литература. Глубоко скорбя о том, что после смерти Фридриха II в Италии не оказалось королевского двора, способного объединить вокруг себя культуру и содействовать формированию единого для всей страны литературного языка, Данте в трактате «О народном красноречии» вместе с тем утверждал: «...пусть и нет в Италии единого всеобщего правительства, подобного правительству Германии, в членах его, однако, нет недостатка; и как члены упомянутого правительства объединяются единым государем, так членов нашего объединяет благодатный светоч разума. Поэтому считать итальянцев лишенными единого высшего управления было бы ложно, так как хотя мы и лишены государя, у нас есть курия, несмотря на то, что тело ее расчленено» (I, XVIII).

В свободных городах Италии, именно благодаря их экономическому расцвету и накопленным богатствам, создались благоприятные условия для возникновения особого социального слоя, не связанного непосредственно ни с торговлей, ни с финансовыми операциями, но обладающего определенной внутренней свободой и способного поэтому посвящать себя целиком созданию внесловных, так сказать общечеловеческих культурных и художественных ценностей. Этот слой Данте именовал «курией», объединенной «светочем разума», а мы, видимо, можем назвать его той самой светской, свободной от сословной ограниченности интеллигенцией, которая станет подлинной создательницей национальной культуры итальянского Возрождения.

Во времена Данте «курия» эта была еще очень тесна и включала в себя поэтов школы, резко противопоставившей себя школе Гвиттоне д'Ареццо и названной в «Божественной Комедии» устами поэта Бонаджунты Орбиччани школой «нового сладостного стиля». Поэзия и изобразительное искусство развивались в Италии второй половины XIII века столь стремительно, и одна манера так быстро сменяла другую, что у Данте и его современников, по-христиански почитающих земную славу «пустым звуком», невольно возникали горькие мысли о тщете прогресса в современной им поэзии и искусстве. В «Чистилище» знаменитый миниатюрист Одеризи да Губбио скажет:

О тщетных сил людских обман великий,
Сколь малый срок вершина зелена,
Когда на смену век идет не дикий!

Кисть Чимабуэ славилась одна
А ныне Джотто чествуют без лести
И живопись того затемнена.

За Гвидо новый Гвидо высшей чести
Достигнул в слове; может быть рожден
И тот, кто из гнезда спугнет их вместе.

Мирской молвы многоголосый звон -
Как вихрь, то слева мчащийся, то справа
Меняя путь, меняет имя он.

(Чист. XI, 91-102)

К школе нового сладостного стиля принадлежали разные по своим взглядам и убеждениям поэты: Гвидо Гвиницелли, Гвидо Кавальканти, Чино да Пистойя, молодой Данте, автор «Новой жизни», в которой были представлены почти все варианты «стильновизма», Лапо Джанни и др. Объединяло «стильновистов» новое понимание любви, предполагающее, что высокая любовь к благородной даме является как объектом поэзии, так и порождающим ее субъектом, а также поэтический язык, обеспечивающий возможность такого единства. Именно в этом, с точки зрения Данте, состояло главное отличие школы нового сладостного стиля от всей предшествующей ей поэзии на народном языке — тосканской, сицилийской, провансальской. Объясняя Бонаджунте поэтическое новаторство «стильновизма», он скажет:

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

(Чист. XXIV, 52-54)

Примечательно, что Бонаджунта, в отличие от многих современных дантологов и комментаторов «Комедии», его сразу же и хорошо понимает:

...Я вижу, в чем для нас преграда,
Чем я, Гвиттон, Нотарий далеки
От нового пленительного лада.

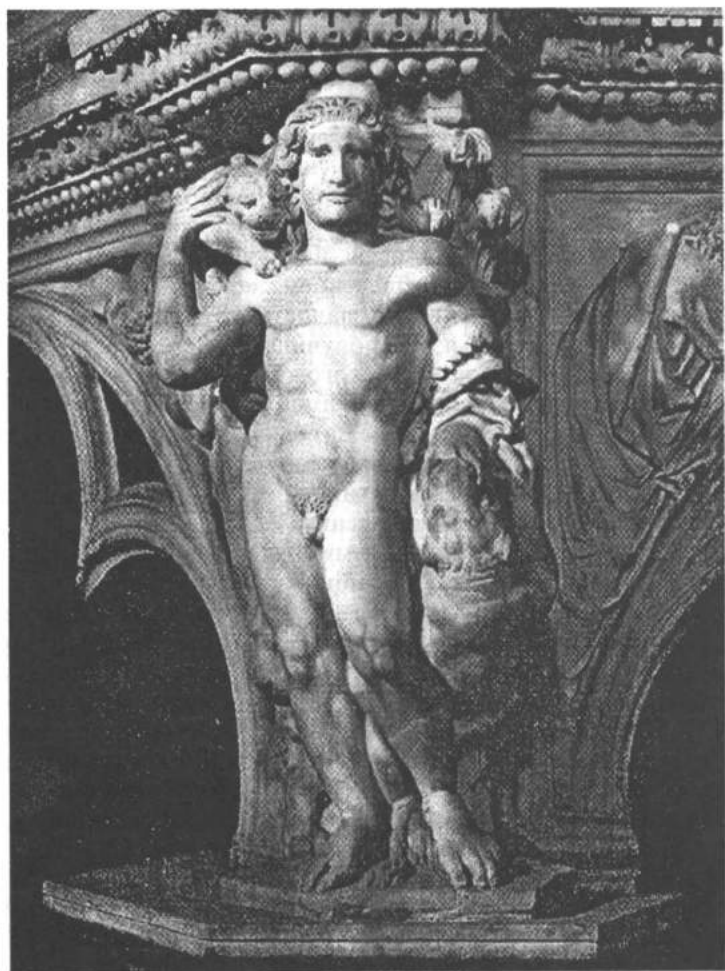
Я вижу, как послушно на листки
Наносят ваши перья смысл внушенный,
Что нам, конечно, было не с руки.

(Чист. XXIV, 55-60)

Поэтам нового сладостного стиля был в равной мере присущ как спиритуализм, позволяющий Гвидо Гвиницелли в его программной для всей школы канцоне «В благородном сердце всегда пребывает любовь» («Al cor gentil rimpaira sempre amore») оправдывать перед Богом свою высокую любовь к земной женщине ее подобием ангелам, пребывающим в царстве Божьем, так и форсированный интеллектуализм, особо выразительно выявившийся в поэзии Гвидо Кавальканти, канцону которого «Донна просит меня...» (Donna mi prega...) будут в XV веке старательно комментировать философы из окружения Лоренцо Медичи. Интеллектуализм поэзии «стильновистов» был связан не с их мнимой эзотеричностью, а со стремлением расширить изобразительные и познавательные возможности литературного языка. «Наилучший язык,— говорил Данте,— присущ наилучшим мыслям» (II, I). Самым значительным произведением «стильновизма» стала «Новая жизнь». «В школе нового сладостного стиля, и особенно у молодого Данте, «темный язык» получил значение одного из главных средств расширения поэтического кругозора и выхода за пределы чисто куртуазной эротики... Символический язык молодого Данте ведет к семантическому расширению его поэзии»²⁵. «Нарочитая усложненность поэтического творчества в медовый период *dolce stil nuovo* была как бы репетицией итальянского гуманизма как общественно-культурного явления»²⁶.

Данте считал, что «стильновизм» создал итальянский литературный язык. В трактате «О народном красноречии» он писал о языке своих сотоварищей по школе, как о речи, «принадлежащей всей Италии»: «ведь ею пользуются в Италии блистательные мастера поэтического творчества на народном языке — сицилийцы, апулийцы, тосканцы, романцы, ломбардцы и мужи обеих Марок» (I, XIX). Незаконченный трактат «О народном красноречии» — произведение итоговое. Оно создавалось, видимо, одновременно с «Божественной Комедией» и учитывало ее языковой опыт.

Наряду с поэтами нового сладостного стиля, писавшими, по понятиям средневековых поэтов, трагическим стилем, в Тоскане XIII века существовала поэзия комического стиля, несколько отличавшегося от «стильновизма» также и своим языком. К поэзии комического стиля принадлежали Рустико ди Филиппо, Чекко Анджольери и др. Их поэзия образовывала как бы оборотную, пародийную сторону «стильновизма». Спиритуализму и стремительному движению «вверх», к Богу или к концептуальным вершинам духовности, характерному для Гвиницелли и Кавальканти, в комической поэзии Рустико и Чекко соответствовало столь же стремительное движение «вниз» — к адским безднам телесности, материальности и гиперсексуальности. Трагический и комический стиль тосканской средневековой поэзии дополняли и урав-



Никколо Пизано. Аллегория силы
(Кафедра в Пизанском соборе, 1260).

новешивали друг друга. Данте объединил их в своей «Комедии»: «Ад» написан у него комическим стилем, а «Рай» — трагическим.

«Божественная Комедия» — это художественный итог всему европейскому Средневековью, и вместе с тем своего рода Страшный суд, который вершит осознавший свою титаническую человечность поэт над всем современным ему миром — над церковью, ересями, политиками, философами, художниками и поэтами. Именно «Божественная Комедия», а не «стильновизм» заложила основы для итальянского национального языка, а тем самым и той новой национальной культуры, которая получила наименование культуры итальянского Возрождения. Видимо, поэтому крупнейшие деятели Ренессанса всегда признавали Данте своим. На классическом «Парнасе» Рафаэля создатель «Божественной Комедии» стоит прямо подле Гомера, несколько возвышаясь над Петrarкой, Боккаччо и Ариосто.

«Божественная Комедия», «Пир» и «Монархия» Данте триумфально завершают Дученто или, если иметь ввиду всю художественную культуру этого времени, проторенессанс. Данте — поэт на все времена, однако поэтом Возрождения его считать не следует. «Проторенессанс», — писал В.Н.Лазарев, — это еще только подготовка Ренессанса в недрах средневековой культуры, это вступление к его истории, без которой последняя не может быть понята. Это чисто итальянское явление, не находящее аналогий во всей европейской культуре XIII–XIV веков. И сколько бы ни делалось попыток провести параллели между Никколо Пизано, Арнольфо ди Камбио и Джотто, с одной стороны, и работавшими в Реймсе готическими скульпторами — с другой, никогда не удастся доказать их внутреннее сродство. Данте и Джотто имела одна лишь Италия XIV века. И одна лишь Италия знала тот огромный экономический подъем, который наблюдается в эпоху Дученто в ее наиболее передовых городах»²⁷.

Провести четкую границу между литературой Дученто и литературой Треченто не просто трудно, а невозможно. Падуанский предгуманизм уходил корнями в последние десятилетия XIII столетия, а Джотто и Данте создали свои главные произведения в начале XIV века. Творец «Божественной Комедии» в каком-то смысле мог бы быть назван тречентистом и притом самым великим. То, что современное общественное сознание прочно соединило его с Петраркой и Данте, имело свои резоны. М.В.Алпатов говорил даже о начале XIV века как об «эпохе Данте и Джотто». «Культура первой трети XIV века была целиком создана людьми, не только родившимися в XIII веке, но и крепко связана с его традициями»²⁸.

С первой трети XIV века соответствие и известный параллелизм в художественном развитии искусства и литературы почти

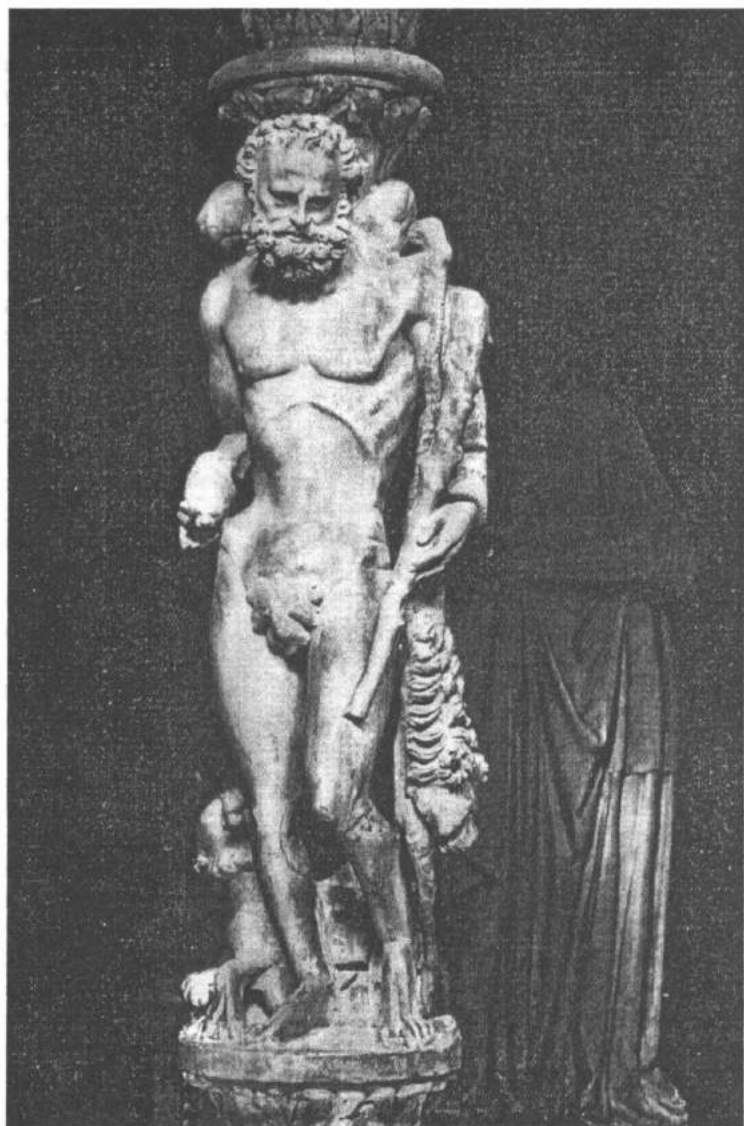


Симоне Мартини. Кондотьер Гвидориччо да Фольяпо.
(Деталь, Сиена, 1328)

на столетие нарушается. Еще Леонардо да Винчи отмечал, что после Джотто, который «превзошел не только мастеров своего века, но и всех за многие предшествующие столетия», «искусство снова упало, так как все подражали уже сделанным картинам, и так из столетие в столетие оно клонилось к упадку вплоть до тех пор, когда флорентинец Томмазо, прозванный Мазаччо, показал совершенными произведениями, что те, которые вдохновлялись иным, чем природой, учительницей учителей, трудились напрасно»²⁹. В истории итальянского изобразительного искусства Треченто — промежуточный период, отделяющий ренессансное искусство Мазаччо и Донателло от проторенессансного искусства обоих Пизани и Джотто. В это время в скульптуре и в живописи Италии происходит утрата некоторых из завоеваний великих мастеров Дученто. Это, однако, не означает, конечно, что в XIV веке не существовало замечательных живописцев. Симоне Мартини — мастер великолепный, и Петрарке, кажется, в отличие от Боккаччо, он нравился больше, чем Джотто. Просто в XIV веке в искусстве Италии происходят существенные перемены. Искусство Треченто «порождает на итальянской почве то своеобразное явление, которое можно было бы характеризовать как готическую реакцию, достигшую своего апогея к концу XIV — началу XV столетия»³⁰.

Для литературы Треченто, несмотря на ультрааскетизм жизневедения и «Писем» Екатерины Сиенской, готическая реакция в целом не характерна. Спада творческой энергии в ней не наблюдается. Хронологический разрыв между предвозрождением и Возрождением в итальянской литературе тоже отсутствует. Петрарка и Боккаччо принадлежали к литературному поколению, непосредственно следовавшему за поколением Данте. Их молодость и юность были временем, когда создавалась «Божественная Комедия». Как уже говорилось, в созданном традицией понятии «три флорентийских венца» была своя правда. «Комедия», «Книга песен» и «Декамерон» выражали важнейшие стороны итальянского литературного процесса XIV столетия. Тем не менее единство «трех флорентийских венков» — единство мнимое. Об этом хорошо писал А.Н.Веселовский³¹. Данте и Петрарка стояли рядом только во времени. В истории итальянской литературы не много найдется поэтов, которые были бы столь разительно не похожи один на другого. Их противопоставлял еще Уго Фосколо. Потом это стало одним из общих мест в статьях патриотически настроенных романтиков Рисорджименто и в фундаментальных трудах морализующих позитивистов.

Данте и Петрарка поэты действительно очень разные. Однако различия между ними не сводимы к разнице характеров, политических темпераментов и талантов. Это вовсе не различие между



Джованни Пизано. Геркулес
(Статуя кафедры в Пизанском соборе, 1302–1310)

поэтом-гражданином, пламенным патриотом, изгнанником, скитавшимся по пыльным дорогам Италии, и поэтом-артистом, который «живет без родины, без семьи, вне общественных интересов, отдавшись литературным занятиям, один в тиши кабинета, в тесном общении с античными мудрецами»³². Отличия «Новой жизни» и «Божественной Комедии» от «Книги песен» и «Африки» — это прежде всего глубокое различие двух эпох в историческом развитии всей европейской культуры.

Обе эти эпохи существовали в недрах литературы Треченто. Но одна в ней ярко угасала, а другая только-только зарождалась. Треченто — время переходное. Данте и Петрарка выражали крайние и во многом прямо противоположные друг другу исторические тенденции литературного процесса XIV столетия. Грандиозные поэтические и философско-религиозные синтезы «Божественной Комедии», а также величественные политические утопии дантова трактата «Монархия» восходили к самому героическому этапу Дученто, ко времени наивысшего политического расцвета итальянских коммун и средневековых городских демократий, — идейное и эстетическое единство, в котором снимались внутренние, зачастую очень мучительные противоречия поэзии и мысли Петрарки, а также боккачевского «Декамерона», тяготело к гуманистическим идеалам и гуманистическим утопиям Кваттроченто. Треченто время не только переходное, но и переломное. Франко Саккетти первым нашел слово: *La stagione è rivolta*. Для историка литературы Треченто — это прежде всего первый из трех основных этапов в формировании литературы итальянского Возрождения, а, следовательно, и весьма существенный период в историческом становлении новой европейской литературы.

В XIV веке итальянская культура вступила в полосу пышного и длительного расцвета. Треченто не без причины называли «золотым веком» итальянского языка и итальянской литературы. В самом начале века Данте пророчил: «...Будет новый свет, новое солнце, которое взойдет, когда закатится старое. Оно будет светить тем, кто находится во мраке и в потемках. Ибо старое им не светит» (Пир, I, XIII, 12). Данте говорил о народном языке и об итальянском народе. Под старым солнцем, которое больше не светит народу, Данте разумел средневековую латынь. В XIV веке его пророчество сбылось. Все три величайших литературных произведения этого столетия, «Комедия», «Канцоньере», «Декамерон», были написаны на народном языке — на вольгаре. Это были подлинно народные произведения, в том смысле, в каком мы говорим о народности Шекспира, Мольера, Пушкина и Чехова. Народность их принципиально отличалась от народности средневековой. Данте, Петрарка, Боккаччо — не просто народные поэты: они первые национальные поэты Италии. Не следует путать тот

народный язык, о котором говорил Данте, с народными диалектами, бурно ворвавшимися в итальянскую литературу на рубеже XIII и XIV века. Антонио Грамши справедливо отмечал: «Смешивают два момента истории: 1. разрыв со средневековой цивилизацией, важнейшими проявлениями которого было появление народных языков, и 2. разработку *volgare illustre* — факт, который вызвал централизацию различных групп интеллигенции, вернее профессиональных литераторов. Эти два момента действительно связаны друг с другом, но они не сливаются полностью»³³.

В литературе XIV столетия «блистательный народный язык», разработанный сперва Данте, а затем Петраркой и Боккаччо, становится общенациональным литературным языком; в Италии начинается формироваться национальное сознание и вместе с ним постепенно складывается национальная литература классического стиля. В это же время в Италии все большую роль начинает играть светская интеллигенция; теолога сменяет гуманист; литература в значительной мере секуляризируется; после эпохальной речи Петрарки на Капитолии пасхальным воскресением 1341 года поэзия начинает рассматриваться как специфическая и самостоятельная форма познания уже не трансцендентной, а посюсторонней — земной действительности, а социальный статус поэта невероятно возрастает; в борьбе со средневековой трансцендентностью, авторитарностью и аскетизмом в итальянской литературе XIV века формируются принципы ренессансного индивидуализма, а также новые, гуманистические идеалы культуры и человека, внутренне свободного, умного, сильного, активного «кузнеца собственной судьбы». В связи с этим существенно изменяется роль итальянской литературы в литературном развитии Европы. Если в XIII веке средневековая литература Италии испытывала сильное влияние средневековых же литератур Франции и Прованса, усваивая не только их жанры, но также и язык этих жанров, то уже во второй половине XIV столетия молодая гуманистическая литература итальянского Возрождения начала оказывать мощное воздействие на все еще средневековые литературы Германии, Франции, Англии и славянских стран, служа для них — наряду с античностью — тем образцом, ориентируясь на который в Европе складываются как различные формы гуманизма, так и новые литературы на национальных языках. Причем влияние итальянской ренессансной литературы XIV века, прежде всего Петрарки и Боккаччо, на средневековые литературы Европы в ряде случаев оказывалось столь сильным, что подвергшийся ему писатель почти выбивался из цепи современной ему средневековой традиции. Самый яркий пример тому — Джеффри Чосер.

Было бы неверно, однако, полагать, будто литература Треченто сводится — или может быть сведена — к одной лишь литерату-

ре только что вспыхнувшего Возрождения. Петрарка и Боккаччо — это лишь одна сторона Треченто. В XIV веке в итальянской литературе завязывались узлы новых литературных традиций и в то же время подводились итоги. Подводил итоги Данте. В литературе Треченто создатель «Божественной Комедии» занял место исключительное и совсем особое. «Комедия» настолько совершенный, а главное, настолько законченный художественный синтез основных литературных, философских, нравственных и политических тенденций всего европейского Средневековья, что представляет как бы целостный и замкнутый в себе художественно совершенный мир. Ни один из его элементов не предполагал и не требовал дальнейшего развития. В этом, по-видимому, одна из причин на первый взгляд столь странной и даже чуть ли не парадоксальной судьбы Данте в итальянской литературе XIV столетия.

Данте умер, оплаканный в многочисленных «*compianti*». XIV столетие — это век его славы. Память о Данте хранили и простые люди и прославленные ученые. Образ гордого и сурового поэта-мудреца, на чело которого легли отблески адского пламени, сразу же вошел в фольклор, а созданная им «Комедия», которую Боккаччо благоговейно называл «божественной», уже в XIV веке сделалась объектом тщательного, скрупулезного, но по большей части чисто схоластического изучения. В то время как итальянский простой народ бесхитростно распевал кантики Данте, точно так же как он пел кантари о Тристане или Ланчелоте, ученые комментаторы XIV века видели в «Комедии» не столько поэму, сколько *opus doctrinale* — ученый трактат, «сокровище» философских и теологических знаний, одну из тех «энциклопедий», которыми был так богат романский XIII век; они искали в ней не поэзию, а лишь «наставленье», «сокрытое под странными стихами». Данте был для них не поэт, как Петрарка или Боккаччо, а *teologus nullius dogmatis expertus* (Джованни дель Вирджилио) или философ *omnium rerum divinarum humanarumque doctissimus* (Колуччо Салутати). Литераторы XIV столетия таким образом рассматривали Данте вне той новой литературы, которая возникала в это время в Италии: они связывали его со схоластико-теологической философией XIII века и с жанрами дидактической и аллегорической поэмы, которые, действительно, в известной мере исторически подготовили появление «Божественной Комедии». И, надо сказать, что для этого у них имелись некоторые основания. Несмотря на то, что дантовские образы, сравнения и целые стихи в большом количестве входили в отдельные стихотворения и поэмы начинающегося Возрождения, в частности Боккаччо, на формирование новой итальянской литературы XIV века сколько-нибудь существенного воздействия Данте все-таки не оказал. В отличие от Петрарки, а

также от своего предшественника Гвиницелли, он не создал школы. В XIV веке Данте не нашел не только продолжателей, но даже сколько-нибудь достойных подражателей. В этом нетрудно убедиться, сравнив «Божественную Комедию» с дидактико-аллегорическими поэмами XIV столетия, то есть с поэмами наиболее близкими ей по жанру, в которых, казалось бы, влияние Данте должно было сказаться прежде всего.

«Божественная Комедия» не дала сколько-нибудь заметного толчка для дальнейшего развития этого жанра. В XIV веке итальянская дидактико-аллегорическая поэма представляла как бы пережиток Дученто, существовавший не столько в литературе Треченто, сколько рядом с ней. Она стояла вне взаимосвязей между различными слоями литературы Треченто и поэтому никак внутренне не обогащалась. Это была иссыхающая традиция. Если анонимная поэма «Премудрость» и произведения Франческо де Нери, прозванного да Барберино, созданные в первой трети XIV века и, следовательно, непосредственно продолжающие литературную традицию, начатую в Италии «Малым сокровищем» и двумя изящными переделками «Романа о Розе», еще обладали некоторой свежестью, известными поэтическими достоинствами и историко-культурным интересом, то в поэме Якопо дель Пекора «Фимеродиа» и особенно в «Четвероцарствии» Федерико Фреcci дидактико-аллегорическая поэма итальянского Средневековья выродилась и полностью изжила себя как жанр. С высокой поэзией «Божественной Комедии» все эти поэмы никак не соприкасались. Напротив, стремясь прежде всего к поучению и сообщению «научных сведений», авторы дидактико-аллегорических поэм XIV века в ряде случаев открыто противопоставляли себя Данте, чисто средневековому отказываясь от поэтического вымысла и творческой фантазии. Поэтому даже поэма Федерико Фреcci, у которого больше, чем у кого-либо из поэтов XIV века можно обнаружить желания следовать Данте, оказалась, по справедливому замечанию Н. Сапёно, «скорее бессознательной пародией на «Божественную Комедию», чем подражанием ей»³⁴.

Невозможно отыскать следы непосредственного влияния Данте и на новую ренессансную поэзию, складывающуюся в недрах литературы Треченто. В целом творчество Петрарки и Боккаччо развивалось вне сферы воздействия философских, нравственных и эстетических идей «Божественной Комедии»³⁵. Поэтому при непосредственном сопоставлении Петрарки и Боккаччо с Данте нередко возникало впечатление о внезапном разрыве литературной традиции. Фр. Де Санктис писал о «Декамероне»: «Это уже не эволюционное изменение, а катастрофа, революция»³⁶. Именно разительное отличие Петрарки и Боккаччо от автора

«Божественной Комедии» заставляло многих историков литературы прошлого века говорить о своего рода «пропасти», отделяющей литературу Возрождения от литературы Средних веков. После работ Буркхардта и Фойгта это на долгое время стало одним из общих мест позитивистской и вульгарно-социологической историографии. Впрочем, уже гуманистам Кваттроченто появление в Италии XIV века Петрарки и Боккаччо представлялось едва ли не чудом. В жизнеописании Петрарки Пьер Паоло Верджерио с нескрываемым изумлением восклицает: «Кто мог выйти на ясный свет добродетели и знания среди стольких грязных пороков, среди такого мрака невежества!»³⁷.

Однако как бы ни были велики первые итальянские гуманисты, они вовсе не являются в итальянской литературе XIV в. одинокими гениями. Представление о пропасти, якобы отделяющей творчество Петрарки и Боккаччо от всей предшествующей им литературы, не более чем иллюзия. Она рассеивается, как только первые гуманисты перестают сопоставляться с одним лишь Данте и начинают рассматриваться в связи со всем литературным процессом Треченто. Тогда сразу же оказывается, что новая лирика Петрарки, как бы обходя Данте, исторически связывается с поэзией нового сладостного стиля и даже с предшествующей ей поэтической традицией, а новая проза «Декамерона» уходит своими корнями в ритмизованную прозу Средневековья и проторенессансную прозу Треченто, в частности, в прозу тречентистских переводов — «вольгаризаций» — Тита Ливия. Петрарка и Боккаччо не могут быть извлечены из бурного, стремительного и во многом весьма противоречивого процесса становления итальянской литературы в пору Треченто. Они не только результат, но и часть этого процесса.

Данте возникновение новой литературы, литературы начинающегося Возрождения предчувствовал. В раю он скажет своему предку крестоносцу Каччагвида:

Я вижу, мой отец, как на меня
Несется время, чтоб я в прах свалился.

(Рай, XVII, 106–107)

Данте как бы уже догадывается, что в ближайшее время в Италии появится Петрарка, который поставит под сомнение достоинства того самого «*lo bello stile*», которому автор «Комедии», по его словам, научился у Вергилия. Автор латинской поэмы «Африка», действительно, смотрел на Данте сверху вниз и не скрывал этого. «Стильновизм» Петрарка ценил, но художественные завоевания «Комедии» он игнорировал — сознательно, полемично и почти вызывающе. По этому поводу ему даже пришлось объясняться с

Джованни Боккаччо, считавшего Данте одним из своих главных учителей.

Позиция, занятая Петраркой в знаменитом письме «Опровержение распространяемой клеветы», кричаще противоречива. Во всяком случае, на первый взгляд. Сперва Петрарка, допуская, что Данте, если бы только захотел, мог бы дать образцы хорошего стиля, порицает его за то, что он зарыл свой талант в землю, создав «Комедию» не на языке классической «Энеиды», а на новом, народном языке. Петрарка пишет Боккаччо о Данте, которого ни разу не называет по имени: «В то, как ты говоришь среди своих похвал ему, что он мог бы при желании написать в другом стиле, я свято верю, у меня высокое мнение о его таланте, он был способен совершить все, за что бы ни взялся; но за что именно он взялся, мы знаем». «*Nunc quibus intenderi, palam est*». «Божественная Комедия» чести Данте, по мнению Петрарки, не делает. Однако буквально несколькими строками дальше Петрарка убеждает Боккаччо в том, что именно обращение к народному языку обеспечило создателю «Божественной Комедии» огромную и вполне заслуженную славу. «Ты поверишь моей клятве, что я наслаждаюсь его талантом и стилем и никогда не говорю иначе о нем, чем с восторгом. Разве только одно: на более дотошные расспросы я иногда отвечал, что он был неравен самому себе, в народном языке оказываясь выше, чем в [латинской] поэзии и прозе. Ты и сам не станешь здесь спорить, а кроме того на справедливый суд это тоже звучит лишь хвалой и славой великому человеку»³⁸.

Противоречия Петрарки в его оценках Данте не случайная непоследовательность капризного баловня судьбы: это реальные исторические противоречия не только художественного сознания самого Петрарки, несомненно, догадывавшегося о значении и ценности собственных художественных завоеваний на попроще народного языка, но и всего литературного процесса в ту пору, когда трансцендентная, теоцентрическая культура Средних веков сменялась в Италии имманентной, антропоцентрической культурой начинающегося Возрождения. В «Божественной Комедии» Петрарка отверг не поэзию и даже не ее стиль, а то, что Бенедетто Кроче называл ее «структурой». Основания для этого у Петрарки были. Авторы современных ему средневековых религиозно-дидактических поэм цеплялись прежде всего за философско-теологическую «структуру» «Комедии» и последовательно очищали ее от всего того, с чем Кроче — да и не только он один — связывал ее вечную, нетленную поэзию. В этом смысле до крайности показательна та беспощадная критика, которой подверг «Комедию» эпигон Данте Чекко д'Асколи в поэме с не слишком вразумительным названием «*L'Acerba*». Исходя из типично средневекового понимания задач литературы, Чекко заявлял: «Басни мне всегда

были противны» — и на этом основании хотел бы изгнать из дантовской поэмы и «темный лес», и Паоло и Франческу, и все те эпизоды, высокую поэтичность которых признавал даже Вольтер. Поэзия Данте обрела жизнь и бессмертие художественного абсолюта не в средневековой словесности, которая продолжала благополучно существовать на протяжении всей эпохи Возрождения, а в ренессансной литературе и даже далеко за ее временными границами. Каччагвида знал, что делает, когда, успокаивая Данте, прочил:

Пусть речь твоя покажется дурна
На первый вкус и ляжет горьким гнетом,—
Усвоюсь, жизнь оздоровит она.

Твой крик пройдет, как ветер по высотам,
Клоня сильней большие дерева;
И это будет для тебя почетом.

(Рай, XVII, 130–135)

Когда Петрарка уверял, будто Данте хуже, чем он, владеет стилем, он имел в виду не только стиль своей латинской «Африки», который был действительно несравненно больше похож на стиль Вергилия, чем «lo bello stile» «Комедии», но также и стиль стоявшей за «Африкой» новой, ренессансной культуры. Тут его позиция полностью совпадала с позицией его учеников и непосредственных продолжателей. Боккаччо, ценивший, как, может быть, никто в его время, поэзию Данте, и вместе с тем благоговейно внимавший своему старшему другу, еще в молодости писал о незаконченной и в то время почти никому неизвестной «Африке»: «Труд его дивный и великий (*Opus suum illud magnum et mirabile*), коему создатель дал название «Африка», мнится сотворенным дарованием скорее божественным, чем человеческим»³⁹. Гуманист Кваттроченто Леонардо Бруни дантовский «lo bello stile» тоже вроде бы игнорировал, связывая Возрождение в Италии не с Данте, а с Петраркой, и утверждая, что именно Петрарка «вывел на свет античное изящество стиля, забытое и исчезнувшее»⁴⁰.

В настоящее время всякое сравнение поэзии «Африки» с поэзией «Комедии» выглядит смехотворно нелепым. Тем не менее понять как Джованни Боккаччо, так и Леонардо Бруни не только можно, но и должно. Тот ореол беспримечной художественной революционности, который в глазах даже не понимавших Петрарку современников всегда окружал воклюзского анахорета,— одно из очевиднейших проявлений саморефлексии новой, начатой Петраркой культуры. По сравнению с поэмой «L'Acerba», а главное, с этим средневековым жанром, с его «структурами» в крочеанском значении этого термина, петрарковская «Африка» не просто

шаг вперед (чтобы не употреблять для многих ныне сомнительный термин «прогресс»), а самый настоящий «скачок» на новую, значительно более высокую ступень в художественном или, точнее, культурно-художественном развитии Европы. Петрарку от Данте отличало не столько отношение к «Энеиде», язык и стиль которой он пытался воспроизвести в своей поэтически не слишком удачной героической поэме, сколько отношение к римской античности, которая приобрела для Петрарки смысл и значение отнюдь не внеисторического идеального образца, как еще сравнительно недавно полагали некоторые историки, а собственной национальной классики. Эпоха Возрождения в Италии была не только временем воскрешения классической древности, но и эпохой рождения принципиально новой европейской культуры. Если Данте был последним великим поэтом христианского универсализма, то Петрарка — и в этом проявился определенный историко-культурный прогресс — стал первым великим национальным поэтом не только Италии, но всей рождающейся в то время новой Европы. В античных авторах Петрарку интересовало прежде всего по-новому понятое содержание и только потом уже совершенная форма. Вчитываясь в древнеримских поэтов и прозаиков, он мечтал о возрождении не язычества и даже не той великой Империи, о которой грезил Данте, а цицероновской *humanitas*, облекавшейся у Петрарки в формы не индивидуалистического, а национального самосознания и именно поэтому включающей в себя определенные нравственно-политические идеалы. Об этом, говоря о Петрарке, превосходно писал Э.Гарен: «На страницах собранных, изученных и исправленных им кодексов не только воскресали образы античного Рима и древняя мудрость — страницы эти питали сознание гражданского долга, побуждавшего сделать все, чтобы «несчастливая Италия» освободилась от мрака варварства, чтобы церковь вновь обрела первоначальную чистоту, а все христиане — мир»⁴¹.

Литература XIV века непосредственно и очень органично примыкает к литературе XIII столетия. «Четырнадцатый век, получивший название золотого, осуществил то, что было задумано и подготовлено предшествующим тринадцатым»⁴². Но по сравнению с Дученто литература Треченто еще более многослойна. В ней еще явственнее проступают пласты различных культурных эпох. Несмотря на то, что средневековая дидактико-аллегорическая поэма является, как уже говорилось, в XIV веке жанром отмирающим, средневековая литература, как таковая, в это время не только не умирает, но получает дальнейшее и очень своеобразное развитие. Именно в XIV веке в Италии достигает максимального расцвета, с одной стороны, близкая к фольклору, так называемая народная литература, порождающая народные книги Андреа да

Барберино, а с другой — городская, предвозрожденческая лирика и проза, среди представителей которой выделяется такой замечательный новеллист, как Франко Саккетти. Гуманизм представляет в литературе Треченто лишь самый верхний и пока еще отнюдь не самый мощный пласт. Это давало повод многим современным историкам литературы рассматривать всю литературу Треченто вне Возрождения и непосредственно связывать с классическим Средневековьем не только Боккаччо, но даже Петрарку. «Проблему разрыва» в их работах вытеснила «проблема постепенности».

Однако согласиться с соблазнительной концепцией Возрождения как своего рода грандиозной мутации средневековой культуры вряд ли возможно. Историческая связь литературы Треченто с литературой Дученто и сохранение в ней типично средневековых традиций отнюдь не противоречит тому, что именно в XIV веке в Италии начинается та культурная и художественная революция, которая была некогда охарактеризована как «величайший прогрессивный переворот, пережитый до того человечеством». Более того, именно при понимании эпохи Возрождения как величайшего переворота в развитии всей европейской культуры, рассмотрение литературы итальянского Треченто приобретает особый интерес и значение. Исторически подготавливая новую лирику Петрарки и новую прозу Боккаччо, литература Треченто объясняет зарождение в Италии новой гуманистической идеологии и новой ренессансной литературы. Треченто уходит корнями в XIII век, но в то же время Треченто качественно отлично от Дученто. Несмотря на то, что гуманизм был лишь верхним и сравнительно тонким слоем литературы Треченто, он обладал в ней большей активностью. То же самое влияние, какое оказывала литература молодого итальянского Возрождения на средневековые литературы других европейских стран, она оказывала в XIV веке и на всю итальянскую литературу Треченто. «Декамерон» соседствовал и определенным образом взаимодействовал не только с предвозрожденческой, городской новеллистикой Франко Саккетти, Серкамби и сера Джованни, но и с такими типично средневековыми жанрами, как житие, видение, пример и лауда. Это одна из очень характерных особенностей литературного процесса в Италии XIV века. Именно потому, что итальянская средневековая литература XIV века не только влияла на литературу молодого Возрождения, но и испытывала на себе ее, так сказать, обратное влияние, она приобрела ряд новых, специфических черт, позволяющих рассматривать и Петрарку, и Боккаччо, и Андреа да Барберино, и Пассаванти, и Пуччи, и Саккетти в едином, хотя и в чрезвычайно сложном историческом комплексе тречентистской литературы.

Основным содержанием литературного процесса Дученто было формирование предвозрождения как особой стадии в разви-

тии литературы Средних веков, основным содержанием литературного процесса Треченто становится революционное перерастание предвозрождения в Возрождение. Поэтому историку литературы нет необходимости ни растворять творчество Петрарки и Боккаччо в средневековой литературе, как это делают сейчас многие итальянские литературоведы, ни механически противопоставлять ренессансный гуманизм всей предшествующей и современной ему литературной традиции, как это делали романтики, позитивисты и марксистские социологи. При историческом анализе творчества Петрарки и Боккаччо в реальных взаимосвязях со всей литературой Треченто «проблема разрыва» и «проблема постепенности» предстают как два аспекта одной общей исторической проблемы — проблемы возникновения новой литературы Возрождения на основе и вместе с тем в борьбе с культурой европейского Средневековья.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Russo L. Le origini della civiltà e della lingua italiana. // Russo L. Ritratti e disegni storici. Serie terza. Studi sul Due e Trecento. Bari, 1951. P. 78.

² Веселовский А.Н. Взгляд на эпоху Возрождения в Италии. // Веселовский А.Н. Избранные статьи. Л., 1939. С. 216.

³ Макьявелли Н. История Флоренции. Л., 1973. С. 16.

⁴ Там же, С. 23.

⁵ Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М., 1998. С. 43.

⁶ Там же, С. 44.

⁷ Макьявелли Н. Цит. соч. С. 23.

⁸ Цит. по кн.: Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы». С. 45.

⁹ Баткин Л.М. Период городских коммун. // История Италии, т. 1. М., 1980. С. 201.

¹⁰ Ottonis et Rahewini Gesta Friderici I Imperatoris. Hannoverae, 1884, p. 93. Цит. по кн.: Гуковский М.А. Итальянское Возрождение. Т. 1. Л., 1947. С. 14.

¹¹ Книга Марко Поло. М., 1956. С. 44.

¹² Новеллино. М., 1984. С. 33.

¹³ Виллани Д. Новая хроника, или история Флоренции. М., 1997. С. 133.

¹⁴ Данте Алигьери. Малые произведения. М., 1968. С. 280. Первая цифра указывает на книгу трактата, вторая — на главу. Далее ссылки на трактат «О народном красноречии» в тексте.

¹⁵ Vassari P. L'Affrancazione dei servi della gleba nell'Emilia e nella Toscana. Bologna, 1926, p. 177–178. Цит. по кн.: Гуковский М.А. Итальянское Возрождение, т. 1. С. 74–75.

¹⁶ Петрарка. Автобиография. Исповедь. Сонеты. М., 1915. С. 186. Ср. в «Письме к потомкам»: «Величайшие венценосцы моего времени любили и чтити меня, а почему — не знаю: сами то ведали; и с некото-

рыми из них я держал себя почти так, как они со мной, вследствие чего их высокое положение доставляло мне только многие удобства, но ни малейшей доуки. Однако от многих из их числа, очень любимых мною, я удалился; столь сильная была мне врождена любовь к свободе, что я всеми силами избегал тех, чье даже одно имя казалось мне противным этой свободе». (Там же. С. 59).

¹⁷ Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения в трех томах. Т. 1. Искусство проторенессанса. М., 1956. С. 42.

¹⁸ Там же, с. 50.

¹⁹ Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 1. М., 1956. С. 161.

²⁰ Цит. по кн.: Пановский Э. Ренессанс и ренессансы, с. 17.

²¹ Мастера искусства об искусстве. Т. 1. Средние века. М., 1965. С. 252.

²² Вазари Д. Цит. соч. С. 234.

²³ Там же, С. 233.

²⁴ Боккаччо Д. Декамерон. М. 1997. С. 472.

²⁵ Алпатов М.В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. Истоки реализма в искусстве Западной Европы. М.-Л., 1939. С. 47.

²⁶ Дживеллегов А.К. Данте Алигьери. Жизнь и творчество. Изд-е 2-е переработанное. М., 1946. С. 79.

²⁷ Лазарев В.Н. Цит. соч. С. 123.

²⁸ Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения. Т. 2. Искусство Треченто. М., 1959. С. 5.

²⁹ Леонардо да Винчи. Избранные произведения в двух томах. М.-Л., 1935, т. 2. С. 85–86. Об упадке искусства после Джотто писал также и Франко Саккетти. В одной из своих новелл он приводит спор флорентийских художников на тему: «Кто лучший живописец после Джотто». «Кто называл одного, кто другого. Находившийся среди них Тадео Гадди сказал: «Было, конечно, много отличных художников и писали они так, что это казалось не под силу человеческой природе, но мастерство их упало и падает с каждым днем». (Саккетти Ф. Новеллы. М.; Л., 1962. С. 198).

³⁰ Лазарев В.Н. Искусство Треченто, с. 9.

³¹ Веселовский А.Н. Собр. сочинений, т. 5. Пг., 1915. С. 4.

³² Де Санктис Ф. История итальянской литературы. Т. 1. М., 1963. С. 327.

³³ Грамши А. Избранные произведения в трех томах, т. 3. Тюремные тетради. М. 1959. С. 292–293.

³⁴ Sapegno N. Il Trecento. Milano. 1960. P. 135.

³⁵ Это, конечно, не значит, что Петрарка и Боккаччо чурались Данте и не пытались ему подражать. Но именно тогда, когда Петрарка — в «Триумфах» — а Боккаччо — в «Амето» и «Любовном видении» — подражают Данте, становится особенно ясно, насколько чужд им весь склад его поэтического мышления. См. об этом: Веселовский А.Н. Боккаччо, его среда и сверстники. Т. 2. СПб., 1894, с. 273–320; 555–585.

³⁶ Де Санктис Ф. История итальянской литературы, т. 1. С. 340.

³⁷ См.: *Корелин М.* Ранний итальянский гуманизм и его историография. Т. 2. Франческо Петрарка, его критики и биографы. СПб., 1914. С. 121.

³⁸ *Петрарка Ф.* Эстетические фрагменты. М., 1982. С. 206.

³⁹ *De vita et de moribus Domini Francisci Petrarchae de Florentia secundum Johannem Bochacii de Certaldo.* Цит. по: *Корелин М.* Цит. соч. С. 118.

⁴⁰ *Le vite de Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo decimosesto raccolte dal Angelo Solerti.* Milano, S. a. P. 290.

⁴¹ *Garin E.* La cultura del Rinascimento. Bari, 1973. P. 20.

⁴² *Де Санктис Ф.* Цит. соч. С. 131.

Глава первая

ЛАТИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ИТАЛИИ (VI–XII вв.) И НАЧАЛО ПИСЬМЕННОСТИ НА ВОЛЬГАРЕ

1

476 годом по традиции обозначают окончательный уход с исторической сцены античного Рима: в этом году германец Одоакр низложил малолетнего императора Ромула Августула и не просто захватил власть, но объявил прежнюю власть навсегда отмененной — отослав императорские инсигнии в Константинополь. Прежнего Рима, впрочем, к этому времени давно уже не существовало: римское войско набиралось из варваров, одна за другой отпадали провинции, слабела связь с Востоком, где постепенно сосредотачивалась вся административная, военная и финансовая мощь Империи. Там же не прерывалась линия культурной преемственности и культурного воспроизводства; в прежней метрополии, в Италии она истончалась все заметнее. Полного обрыва не было, но школ оставалось все меньше, уровень преподавания в них снижался и меньше становилось людей образованных и просто грамотных. Новая власть в отношении культуры не была агрессивна: Теодорих, первый остготский правитель Италии, вырвавший власть у Одоакра, даже проявлял о ней заботу, которая, однако, не могла дать сколько-нибудь заметных результатов в обстановке почти непрекращающихся военных столкновений и катастрофического упадка экономики.

При этом культура оставалась единственной скрепой распадающегося романского мира и последним, что еще связывало единой Италию, поделенную на части сначала остготами и византийцами, а затем византийцами и лангобардами. Культура даже в самом своем элементарном выражении — в виде языка. Давно начавшийся процесс расхождения латыни письменной и латыни разговорной («вульгарной») не мог не ускориться с началом варварских нашествий на Италию и массовых иноэтнических вливаний. С определенного момента учащемуся приходилось овладевать не только навыками письма, но и самим языком, становившимся для него все более и более непонятным, и школы все чаще давали ему

только этот уровень знаний. Но даже ограниченное таким скудным минимумом культурное воспроизводство было под угрозой и вряд ли бы выстояло в обстановке всеобщей варваризации, если бы дело образования не взяла в свои руки церковь. Церкви нужны были грамотные люди и нужна была латынь — язык священного писания, священного предания (все в большей степени, по мере отхода друг от друга западной и восточной церквей), язык культа, наконец.

И детали, и даже общий ход этого процесса неизвестны, известно только, что на «входе» в «темные столетия» Средневековья мы видим школу при городской магистратуре, открытую, во всяком случае, на начальных этапах для всех граждан, а на «выходе» — школу при монастыре, где клирики обучали будущих клириков. Всеобщая клерикализация образования, совершившаяся в начале Средних веков, — факт огромного значения, оказавший решающее влияние на всю духовную атмосферу эпохи. Но не менее значителен, хотя и менее заметен другой факт: и порядок, и содержание образования по сравнению с античной школой существенным образом не изменились. В основе обучения по-прежнему лежали античные руководства и античные тексты: «правила» (первая ступень) изучали по Донату и Присциану, разбираемые «авторы» (вторая ступень) носили имена Вергилия и Теренция. И само обучение, как бы ни падал временами его уровень, ориентировалось на античный идеал учености, закрепленный в системе семи «свободных искусств». Решающий вклад в установление и закрепление этой образовательной и, следовательно, культурной преемственности внесли два италийца, два «последних римлянина» — Бозций и Кассиодор.

Аниций Манлий Торкват Северин Бозций (ок. 480–526) принадлежал к древнему и знаменитому патрицианскому роду, дававшему Риму нескольких консулов, двух императоров и одного папу. Консулом был и отец Бозция. Сын также быстро достиг высших государственных должностей (консул в 510 году, магистр официий, т.е. фактически высшее должностное лицо, в 522 году), но в 523 году был обвинен в государственной измене и после нескольких лет заключения казнен. Бозций — один из тех писателей поздней античности, кто, как бы предчувствуя близящийся упадок культуры, отбирали все то, что в первую очередь нужно было сохранить, спасти, пронести сквозь года и столетия культурного безвременья. Лучшей гарантией сохранности была форма. Такой формой мог быть учебник грамматики, как у Доната, ученый комментарий, как у Сервия, энциклопедический свод, как у Исидора Севильского, аллегорическая поэма, как у Марциана Капеллы, — почти все, что Средние века вплоть до XII века знали, они брали отсюда. И еще, разумеется, язык. Ученость до самого конца анти-

чного мира была в основном греческой; поэтому все, что не перевели или не пересказали по латыни, либо погибло, либо сохраненное Византией вернулось на Запад спустя много веков — как Аристотель в XII или Платон в XV веке. Бозций оставил в наследство латиноязычному Западу, во-первых, науки «квадривиума», переложив или переведя в своих «Наставлениях в арифметике» и «Наставлениях в музыке» трактаты Никомаха (руководства по геометрии и астрономии, также предположительно им написанные, до нас не дошли), и во-вторых, логику — переведя и прокомментировав основные части аристотелевского «Органона». Кроме того, он заложил фундамент схоластики — за много столетий до ее фактического возникновения. Теология во времена Бозция также была по преимуществу греческой. Нельзя сказать, что на Западе ее вовсе не существовало, но величайший из латиноязычных богословов, Августин, интересовался философией больше, чем метафизикой. Изошренная диалектика троичности была выработана в Антиохии и Александрии. Бозций первым из латинских богословов стал размышлять о субстанциях и акциденциях, о единстве и множестве, о статусе универсалий и о многом другом, что станет впоследствии главным предметом схоластики, обязанной Бозцию своей верой в возможность и допустимость философствования о высших истинах веры. Разум и вера не противоречат друг другу — это его прямое утверждение.

И наконец, «Утешение философией», сочинение, написанное в темнице, в предчувствии близкой казни и в сознании крушения всех прежних жизненных целей и ценностей, сочинение, благодаря которому Бозций стал одним из самых читаемых авторов Средневековья и в далекой перспективе которого видится ни много, ни мало — «Божественная Комедия» Данте. Они не похожи ни по жанру, ни по содержанию: жанр «Утешения философией» — сатура, т.е. сочетание прозы и метрически разнообразных стихов; ее содержание — исповедь, постепенно переходящая в философско-моралистический трактат. Но и у Бозция и у Данте общая духовная ситуация: возрождение из бездн отчаяния и сомнений. Данте блуждает в «сумрачном лесу» — Бозций томится в темнице; Данте приходит на помощь Вергилий, олицетворяющий разум, и Беатриче, олицетворяющая теологию, — Бозцию приходит на помощь Философия в облике прекрасной женщины. И причины духовного кризиса, не внешние, а внутренние, у Бозция и Данте похожи: причиной является интеллектуальная ошибка, неправильное представление об истинном благе и путях его обретения. Здесь, однако, начинаются различия, и опять же не внешние, лежащие на поверхности, а внутренние: Данте отрекается от веры во всемогущество философского разума, лишенного помощи откровения; Бозцию именно философия «исправляет» душу. В этом отношении Бозций

еще всецело находится в рамках античного рационализма (которому, в частности, хорошо известна и тема целительности философии); вся специфически христианская проблематика, связанная с идеями греха, спасения, благодати, им совершенно игнорируется. Отсюда берут начало неоднократно высказывавшиеся сомнения в искренности его исповедания христианства (и, следовательно, в принадлежности ему его теологических трактатов). Однако и теология Бозция предельно рационализирована: в ней нет места мистике, эмоции и оперирует она исключительно абстрактными величинами, оставляя в стороне христианскую диалектику личности, столь тщательно исследованную на Востоке. Бозций, без сомнения, вносит свой смысловой вклад в тот антично-христианский синтез, над которым уже несколько веков трудилась культура, но представляет в нем одну из самых крайних позиций: это не христианство, берущее то, что ему нужно, у языческой философии, это философия, смирившаяся с фактом существования христианства, но не поступившаяся при этом ничем.

Позиция Магна Аврелия Кассиодора (ок. 490 — ок. 585) перед лицом общей с Бозцием культурной задачи существенно иная. Как и Бозций, он способствовал сохранению традиций римской государственности в условиях, когда Западная Римская империя прекратила свое существование — способствовал, прежде всего, своей службой на высших должностях остготского королевства (консул в 514 году, магистр официй в 523, сразу после Бозция, префект претория в 533). В отличие от Бозция, однако, он не воспринимал новую власть ни как историческую трагедию, ни как досадную случайность. В своих исторических трудах («Хроника», 519; «История готов», ок. 519–550, сохранившаяся в сокращенном переложении Иордана) он включает готов в число «исторических народов», вводит их историю в круг истории как таковой, греко-римской. В сборнике государственных документов (королевские рескрипты, послания сенату, дипломатическая переписка), изданном в 537–538 годах и известном под названием «Разное», он представляет политику остготского королевства как явление культуры — прежде всего, с помощью стиля, превращающего бюрократический документ в шедевр высокой риторики, но также и с помощью отбора фактов, умалчивая о всем, что дисгармонизирует с общим пафосом миротворчества и культурного строительства (среди прочего, о казни Бозция, об убийстве Амаласунты и пр.).

С началом сороковых годов Кассиодор отходит от государственной деятельности и в середине пятидесятых затворяется в основанном им монастыре, которому он дал имя «Виварий». О внутренних причинах такой резкой перемены в образе жизни ничего не известно, причины же внешние — явно обозначившаяся после смерти Теодориха неудача его политики, направленной на про-

должение римских государственных и культурных традиций. Кассиодор успел увидеть и многолетнюю готско-византийскую войну, и крушение остготского королевства, и вторжение в Италию лангобардов. Все, что он делал и писал прежде, не могло не утратить в его глазах и смысл, и актуальность. Теперь его труды иные: религиозные («О душе», «Комментарий к псалмам»), но не только. Он по-прежнему печется о синтезе, но отныне — не варварства и латинства, а знания и веры, и вновь по-иному, чем Бозций, для которого знание было определено на первом месте. Для Кассиодора на первом месте вера, но он пытается найти для знания место рядом с ней. И в «Комментарии к псалмам», и в «Наставлении о науках божественных и человеческих» он повторяет вновь и вновь, что светская ученость не вредит спасению души, а напротив того, укрепляет веру. И монахи его Вивария усердно корпят над манускриптами, переписывая и переводя. Кассиодор объявил в «Наставлении» труд писца и книжника главным трудом монаха; сохранение знания, действительно, стало одной из главных забот западного монашества, и пример Кассиодора сыграл здесь определенную роль.

И Бозций, и Кассиодор в деле своем не были совершенно одинокими, их еще окружала культурная среда, становившаяся, однако, все менее и менее плотной. Среди писателей, близких к ним по времени жизни и по прочности связей с уходящей культурой античности, выделяется Эннодий (ок. 474–521), галло-римлянин по рождению, но с детских лет живший в Италии, в Павии, епископом которой он стал в 514 году. Среди его многочисленных сочинений можно отметить опыт автобиографии, «Панегирик королю Теодориху», включающий жизнеописание короля, житие св. Епифания (очень далекое от складывающегося житийного канона: вырисовывается фигура не аскета и чудотворца, а опытного и умелого дипломата), около 300 писем и 172 стихотворения, чрезвычайно разнообразных и тематически (от эпиграмм до литургических гимнов и описания служебных поездок) и метрически. Венанций Фортунат (ок. 530 — после 600), в отличие от Эннодия, был по рождению италийцем (родился в Тревизо, образование получил в Равенне), но в середине шестидесятых годов уехал в Галлию и так и не вернулся в Италию, куда вторглись тем временем лангобарды. В Галлии, сначала при дворе австразийского короля Сигиберта, затем в ближайшем окружении нейстрийской королевы Радегунды, написаны все его стихотворения (около трехсот, разделенных на 11 книг), в основном в жанре панегирика, и поэма о жизни св. Мартина Турского. Ученик Эннодия Аратор (ок. 480 — после 544), уроженец северной Италии, диакон в Риме при папе Вигилии, известен как автор поэмы «Деяния апостолов» (публично читалась в Риме в 544 году), в которой повествовательная

канва (рассказ о жизни апостолов Петра и Павла) совершенно тонет в тяжеловесном мистико-аллегорическом сопровождении. Одиноким рудиментом прошлого предстают шесть элегий Максимиана (предположительно жившего в Италии в первой половине VI века), где автор вспоминает о любовных приключениях юности и сетует на любовные неудачи старости и в одной из которых в неожиданной роли — устроителя любовного свидания — предстает никто иной, как Бозций.

Совсем другую, иногда прямо противоположную форму соотношения двух культур представляют жизнь и труды двух крупнейших религиозных деятелей Италии VI века — святых Бенедикта и Григория. Бенедикт Нурсийский (ок. 480 — ок. 547), положивший начало организованному монашескому движению на Западе, стоял подчеркнуто в стороне от политической, идеологической и даже собственно церковной жизни своего времени. Единственный его отклик на исторические события, развертывающиеся у него перед глазами, — предсказание скорой и окончательной гибели Рима, сделанное накануне взятия города Тотилой, — лишь акцентирует его полное равнодушие к «римской идее», еще далеко не утратившей привлекательности в глазах не только светских, но и религиозных мыслителей. Для человека, столь решительно, как Бенедикт, оборвавшего связи с миром (он бросил риторическую школу в Риме и три года провел в абсолютном монашеском уединении), в этом нет ничего удивительного. Но как раз отшельника из Бенедикта не вышло, хотя с отшельничества он начал и теоретически предпочитал — что прямо высказано в его «Уставе» — этот вид монашества всякому другому. Строил он, однако, и строил последовательно и целеустремленно, что видно из серии предшествующих основанию Монтекассино попыток, совсем другой тип монастыря, в котором общежитие сделано не только формой (как в любом предшествующем киновитском монастыре), но и нормой и в какой-то степени целью ухода от мира. У монахов, согласно уставу Бенедикта, не только общая спальня и общая молитва, но и общий труд: Монтекассино — первый монастырь, обладающий полной экономической самостоятельностью, способный и обязанный сам себя содержать (с этим связано и существенное смягчение устава в его аскетической части по сравнению с распространенными прежде). Монтекассинские монахи вообще составляют собой общество, обладающее определенными правами, — в частности, правом ограничивать власть аббата, во всем остальном безраздельную. И они равны: внутренняя иерархия, конечно, имеется, но совершенно исчезает всякое идущее извне деление на благородных и рабов или богатых и бедных. Монастырь Бенедикта образует некий микромир, обладающий огромной внутренней устойчивостью и именно поэтому надежно защищен-

ный от внешних катаклизмов. И чрезвычайно существенно, что среди обязательных для монаха трудов, помимо возделывания земли, указано также «божественное чтение». Никаких, конечно, светских книг, как у Кассиодора, но и они должны будут появиться, хотя бы для того, чтобы по ним учиться читать книги священные. Для знания оставлено место, очень малое, но пока достаточно и его; главное, что оно под надежной охраной и останется под ней, когда от Вивария давно пропадет и след.

Бенедикт был человеком дела, не писателем, тогда как и писателем и человеком дела был Григорий Великий (ок. 540–604), еще одна знаковая фигура переходного периода. Как Бозций, он происходил из знатного рода, подобно ему же, легко достиг высших государственных должностей (в 572 году был назначен префектом Рима, фактически наместником византийского императора). Как Кассиодор, но много быстрее, он, достигнув вершины, резко поменял свой жизненный путь: уже в 574 году основал монастырь в собственном доме на Целии и став в нем монахом. Но монашеское отединение от мира длилось не долго: папа Пелагий II направил Григория в Константинополь, а по возвращении сделал своим советником и секретарем. После смерти папы Григорий был избран ему на смену (590), и за время своего понтификата поднял значение престола св. Петра, распространил его влияние (в том числе и на далекую Британию), нашел общий язык с лангобардами и не допустил нового разгрома Рима, способствовал окончательной унификации римского богослужебного канона. Он много написал, и большинство его произведений пользовались на всем протяжении Средневековья непререкаемым авторитетом. «Правило пастырское» стало таким же фундаментальным руководством для священников, каким стал устав Бенедикта для монахов. «Диалоги о жизни итальянских отцов» внесли существенный вклад в формирование агиографического канона, высоко подняли имя и дело св. Бенедикта (вся вторая книга посвящена ему) и во многом определили становление такого популярного средневекового жанра, как видение (четвертую книгу составляют рассказы о людях, побывавших живыми на том свете). Его комментарии к книгам Иова, Царств, Иезикииля, евангелиям легли в основу средневековой экзегетики (среди прочего утвердив в ней метод толкования по нескольким уровням смысла). Философом Григорий не был, он был проповедником и моралистом — проповедником неотразимым (несмотря на слабый голос), моралистом глубоким (точно указать на одно из сформулированных им условий, без соблюдения которого невозможно стать хорошим священником: страстям нельзя подчиняться, но и нельзя быть от них совершенно свободным — живущий чистым духом не способен понять живущего и духом и телом). Отношение Григория к языческой культу-

ре сдержанное, на грани полного неприятия. В послании к Леандру Севильскому, предвещающем толкования на книгу Иова (известные под названием «Нравственные поучения»), он говорит о несовместимости божественного слова и правил Доната; в послании Дезидерию Вьеннскому сурово упрекает его за увлечение языческими поэтами. С другой стороны в комментарии к Первой книге Царств признает необходимость изучения свободных искусств для более глубокого понимания священного писания. Он не отрицает полезности грамматики, диалектики и риторики, но хотел бы, чтобы весь учебный материал для них составляли христианские тексты. Это в принципе та же линия поведения, которую Григорий рекомендует Августину, посланному им в Британию для проповеди христианства среди англосаксов: не разрушать языческие храмы, а обращать их в церкви, низвергая лишь идолов. Но то, что удалось Августину Кентерберийскому в отношении культа, не удалось ни Григорию, ни кому-либо другому в отношении культуры.

2

После Григория Великого мы вступаем в «темные века» Средневековья, и самый «темный» из них — следующий, седьмой. Упадок образованности наступил повсеместный, и в оставшейся за Византией и в лангобардской части Италии, и он был настолько очевидным, что осознавался и комментировался современниками. В послании римского синода византийскому императору от 680 года говорится, что в нынешние времена нет никого, кто мог бы с полным правом именоваться человеком ученым. Здесь речь идет о светской учености, но не лучше обстояло дело и с ученостью религиозной. Папа римский Агафон, отвечая на приглашение того же императора (Константина Погоната) направить своих легатов на церковный собор в Константинополь, пишет, как трудно нынче сыскать кого-либо, сведущего в священном писании, ибо всем приходится помышлять больше о пропитании, чем о просвещении. Конечно, полностью культурная традиция не прерывалась. Об этом говорят несколько дошедших до нас от этого времени эпитафий, несколько гимнов, несколько житий святых. Лангобарды составляли хроники — в дальнейшем они станут одним из источников труда Павла Диакона. В лангобардском же королевстве продолжалась деятельность законоведов: впервые лангобардское право было письменно закреплено в «Эдикте» (643) короля Ротари. Известно о существовании школ в Милане, Монце и Павии. Но писателей сколько-нибудь значительных не было: в Риме в течение полутора веков после Григория Великого вообще неизвестен никто, чье имя, пусть даже случайно, оказалось бы свя-



«Наседка Теодолинды» (VII в.)

Считается подарком, преподнесенным королеве лангобардов Теодоринде по случаю ее бракосочетания с Агилульфом.

зано с какой-либо деятельностью в области словесности. Имен вообще известно крайне мало, самое из них заметное — Иона из монастыря Боббио, основанного ирландцем Колумбаном в начале VII века и ставшего крупнейшим в Италии центром сохранения и репродукции книжной, в том числе и не церковной, культуры. Иона написал пять житий, три из которых посвящены первым аббатам Боббио (но написал их уже после 642 года, когда окончательно перебрался в Галлию). К его имени можно прибавить совсем немного — Стефана, автора «Песни о павийском соборе» (ок. 698), написанной на латыни, далеко не безупречной в плане грамматики, и стихами, неправильными метрически; Гвидона из Равенны, автора географического описания Италии, и больше, пожалуй, некого.

Началом выхода из «темных веков» по традиции считается так называемое каролингское возрождение, т.е. культурное движение, возникшее при участии и по непосредственной инициативе короля франков Карла Великого и направленное на подъем образовательного уровня франкского духовенства. Побочным, но предсказуемым результатом процесса организации монастырских и епископских школ стало оживление интереса к литературе и расширение круга активно используемых античных текстов (именно в это время в число школьных авторов вошли Гораций, Овидий, Лукан, Стаций и др.). Осуществлялось же это возрождение образованности посредством мобилизации всех наличных культурных сил: со всей Европы ко двору Карла призывались сведущие в науках люди, англосаксы, ирландцы, шотландцы, вестготы, франки, и писали здесь школьные пособия, исправляли богослужебные книги, составляли хроники, сочиняли стихи, дав, среди прочего, невиданный дотоле в средневековой Европе пример содружества на основе общей культурной работы. Входили в это сообщество и итальянцы; более того, они-то и положили ему начало, составив как бы первый призыв «палатинской академии». Карл смог найти в Италии нужных ему людей, поскольку здесь уже с начала VIII века наметился процесс постепенного умножения культурных центров, о чем свидетельствует и восстановление Монтекассино (717), который бездействовал более столетия после разрушения его лангобардами, и основание монастырей Новалеза (726) и Нонантола (735). Не лишен значения и тот факт, что даже англосакса Алкуина, которому было суждено стать центральной фигурой каролингского возрождения, Карл встретил в Италии.

Но первым, после падения лангобардского королевства, последовал за Карлом Петр Пизанский (ум. ок. 799). Он был учителем в Павии, столице лангобардов, остался учителем в Аахене, столице франков — Карл брал у него уроки латинского языка. Он составил латинскую грамматику и еще до нас дошли три его стихо-

творные послания Павлу Диакону: первое, написанное от имени короля, содержит приглашение обосноваться при дворе. Примерно в одно время с Петром был призван к франкскому двору Павлин Аквилейский (ок. 750–802), во всяком случае, в 776 году он там уже находился, а в 787 году Карл даровал ему сан патриарха Аквилейского. Он был теологом — первым в Италии после Григория Великого заслуживающим этого имени — и выступил (в 794 и 797 годах) с двумя трактатами, направленными против адопционистской ереси и написанными изысканной латинской прозой, изобилующей стилистическими фигурами и ритмическими окончаниями. Он был также поэтом, ему принадлежат несколько стихотворений и небольших поэм, в основном на религиозные темы.

Самая яркая фигура из италийцев, причастных к каролингскому возрождению, — Павел Диакон (ок. 720–730 — ок. 797). По происхождению лангобард, он учился в Павии, где имел возможность познакомиться с греческим языком, состоял при дворе последних лангобардских королей, Ратхиса и Дезидерия, был наставником дочери Дезидерия, Адельберги, после падения лангобардского королевства принял монашество в Монтекассино. Ко двору Карла он отправился в 782 году просить за брата, замешанного в восстании против франков, и оставался там около пяти лет. С 787 года и до конца жизни он вновь в Монтекассино. Он писал сочинения религиозного характера (житие Григория Великого, гомилиарий), стихи (около 30 стихотворений, в основном эпитафии и панегирики), пособия по грамматике (одно опирается на Доната, другое — на Феста). Но главным его делом была история. Для своей ученицы Адельберги он переработал и расширил историю Евтропия («Римская история»), по заказу Ангильрама Метцского составил историю местного епископата, наконец, вернувшись в Монтекассино, приступил к важнейшему своему труду — «Истории лангобардов», первой истории варварского народа, написанной соплеменником. Она оканчивается смертью короля Лиутпранда (744); о последних тридцати годах, о гибели лангобардского королевства Павел Диакон то ли не успел, то ли не захотел рассказать. Скорее всего, не захотел. Его отношение к истории своего народа — любовно-ностальгическое. Он прослеживает его далекие скандинавские корни, пересказывает его легенды (среди источников его «Истории» существенное место занимают устные), характеризует как образцовое политическое устройство при короле Автари (положившем на исходе VI века конец «герцогскому междуцарствию»), восхваляет мир и спокойствие, наступившее в Авзонии при последних лангобардских королях. Тон его ровный, даже в трагических местах, но рассказ об агонии королевства мог бы этот тон нарушить.

После Павла Диакона и не исключено, что по его примеру, в Италии значительно возрастает число исторических сочинений: «Деяния неаполитанских епископов» Агнеллия из Равенны (ок. 805 — ок. 854), «Хроника Монтекассинского монастыря» (X век), продолжение истории Павла Диакона, написанное Андреем из Бергамо (ок. 877), «Салернитанская хроника» (X век), «Венецианская хроника» (конец X — начало XI века) Иоанна Диакона и др. Большинство, как можно видеть, представляет собой хроники местные, ни одна не может сравниться с историей Павла Диакона ни по охвату материала, ни по его проработанности, ни тем более по литературности рассказа. Как правило, это либо компиляции из различных источников (и часто из той же «Истории лангобардов»), либо эпиграфические своды, либо бессистемное собрание всякого рода поучительных или анекдотических случаев. В южной Италии по-прежнему находятся люди, знающие греческий язык (в Европе их уже почти не осталось): Анастасий Библиотекарь в середине IX века переводит «Ареопагитики» и составляет по греческим источникам «Трехчастную хронографию»: Лев, архипресвитер Неаполитанский, переводит (в середине X века) историю Александра псевдо-Калисфена. Довольно значительно число дошедших до нас от этого времени стихотворений: как правило, это стихи на случай, школьные упражнения по версификации (как в метрической, так и в ритмической форме), жалобы, сатиры. Есть среди них и поэма в гекзаметрах о деяниях императора Беренгария. Места их создания или записи — Боббио, Верона, Монтекассино.

В первой половине X века и светская, и духовная власть Западной Европы переживали жесточайший кризис: в итальянском королевстве шла непрерывная борьба за престол, а в папском Риме высшая власть в течение многих лет принадлежала двум весьма сомнительного поведения дамам (этот период в истории Рима получил название «порнократии»). Первой вышла из кризиса Империя; в истории культуры этот период политической стабилизации сказался так называемым «оттоновским возрождением» (по имени трех императоров саксонской династии, носивших это имя). Это явление значительно более расплывчатое, чем возрождение каролингское: некоторое оживление культурной жизни, ограниченное по преимуществу Германией и не имеющее единого источника и единого центра, каким были палатинская школа и палатинская «академия» Карла Великого. Уроженцы или жители Италии, как и в случае с каролингским возрождением, играют здесь роль первопроходцев, но вскоре сходят со сцены. Лиутпранд Кремонский (ок. 920 — ок. 972) выдвинулся как советник и дипломат при королях Гугоне и Беренгарии II, но по возвращении из Константинополя, куда был в 949 году направлен с посольством,

впал в немилость у Беренгария и перешел на сторону Оттона I, выполняя поручения которого ему также приходилось ездить в Византию. Одно из своих посольств, имеющее целью переговоры о браке сына императора и византийской принцессы Феофано (968), он описал в «Отчете о посольстве в Константинополь». Своего покровителя восславил в «Книге о деяниях Оттона», а своему недругу отплатил в «Антаподосисе или Воздаянии», весьма необычном историческом сочинении, которое, охватывая историю Италии с 887 по 950 год, представляет собой в конечном итоге злой памфлет против Беренгария (необычность его состоит также в сочетании стихов и прозы). Перо у Лиутпранда вообще было злое: чего стоит, например, карикатурный портрет императора Никифора Фоки в «Отчете о посольстве в Константинополь». Ни один средневековый историограф ни до, ни после Лиутпранда так ярко не демонстрирует свой темперамент.

Не менее яркой и не менее своеобразной фигурой был Ратхер Веронский (ок. 887–974), родившийся в Льеже, но как писатель и как церковный деятель связанный очень прочно с Италией, где он трижды занимал место епископа Вероны и трижды его лишался, вступая в конфликт как с местным духовенством, так и с королями Гугоном и Лотарем (как и Лиутпранд, он пользовался поддержкой Оттона I). Среди его многочисленных (56 названий) сочинений, написанных изысканно-темной латинской прозой, выделяются «Шесть книг предисловий или Агонистик» с описанием разнообразных социальных и нравственных человеческих типов, «Исповедное собеседование», первый после Августина опыт самоанализа и саморазоблачения, «Безумие» и «О презрении к канонам», с суровым осуждением нравов духовенства. Последним отблеском оттоновского возрождения в Италии было восшествие в 999 году на папский престол — под именем Сильвестра II — Герберта Аврилакского (ок. 945–950–1003); в Италии он до этого бывал отдельными наездами, в течение года (993) возглавлял аббатство Боббио, за год до избрания папой был назначен архиепископом Равеннским. В Равенне же, но много раньше, в 980 году состоялся его знаменитый, длившийся целый день диспут с Отрихом на тему о классификации наук: вообще сдвиг интересов с грамматики на диалектику был главной заслугой Герберта — первым шагом к панлогизму схоластики.

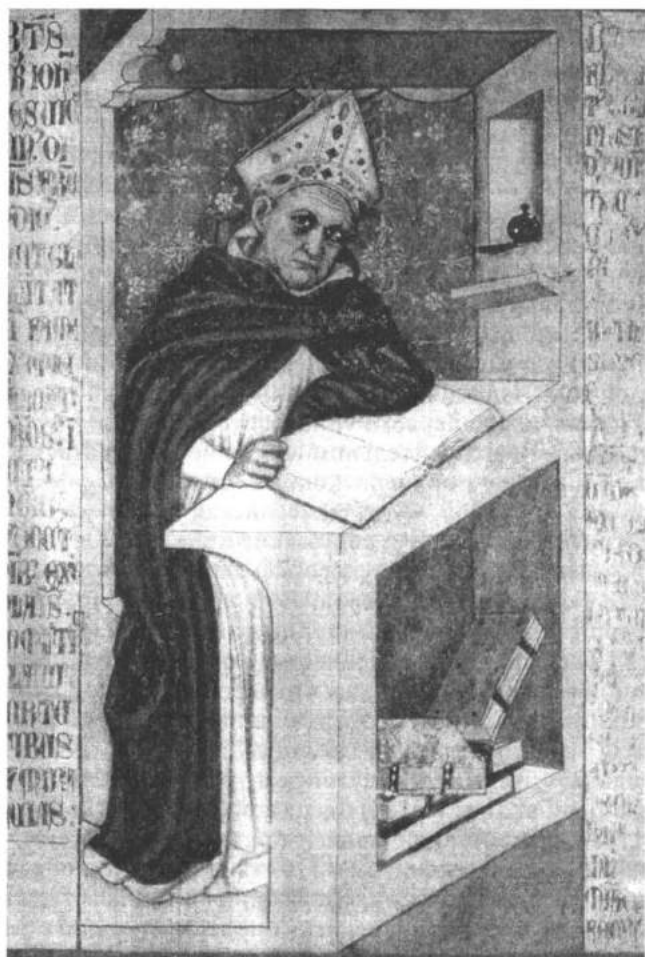
Отношение Герберта к светской образованности (по его словам, он «всегда старался соединять заботу о хорошей жизни и заботу о хорошей речи») ярко контрастирует с отношением к ней же Петра Дамиани (1007–1072), знаменитого теолога, автора трактата «О божественном всемогуществе», в котором диалектика была впервые объявлена «служанкой» теологии. Он одинаково страстно борется как против тех, кто применяет диалектику для исследо-

вания истин веры (как Беренгарий Турский), так и против тех, кто превращает диалектику в орудие риторики (как Ансельм Безатский, заявивший в своей «Риторимахии», что цель риторики — не истинное, а достоверное). Именно таким грамматикам и риторам, как Ансельм, который в споре сил небесных и наук тривиума отдавал предпочтение последним, Петр Дамиани предлагал просклонять слово «Бог» во множественном числе и не впасть при этом в ересь. Посетив Монтекассино, Петр Дамиани радуется, что не нашел здесь школы. Отвергает Платона, Пифагора, Евклида, «фантазии безумных поэтов». Его известный афоризм: «Христос — вот моя грамматика». В этом ничего необычного нет, необычен скорее филологический энтузиазм Герберта, заставляющий вспомнить итальянских гуманистов XV века, но вообще колебания между двумя крайностями в отношении к светской культуре в высшей степени характерны для средневекового христианства: на исходе первого возрождения, каролингского, Одон Клунийский, инициатор монастырской реформы, также сравнивал поэзию Вергилия с прекрасным сосудом, полным ядовитых змей. Он ее знал, эту поэзию: отрицание собственных интеллектуальных корней — также явление обычное для средневековых моралистов. И Петр Дамиани вспоминает, как в юности он восхищался Туллием, прельщался песнями поэтов, завороченно внимал словам философов. Наконец, в порядке вещей и относительный упадок, следующий за периодом культурного оживления. Именно такой упадок переживает Италия в первой половине XI века; единственное заметное явление — деятельность латеранской музыкальной школы под руководством Гвидона Аретинского, изобретателя нотных линейек и ключей. Ближе ко второй половине века Италия выдвинула двух крупных философов, но они оба, и Ланфранк Кентерберийский (ок. 1005–1089), главный противник Беренгария Турского в споре о пресуществлении, и его ученик и преемник Ансельм Кентерберийский (ок. 1033–1109), снявший своим выступлением в пользу разума («верю, чтобы понимать») противоречие античного приятия и христианского неприятия мира, рано покинули родину (Ланфранк в 1035, Ансельм в 1059 году) и выдвинулись как философы уже во Франции. (Можно отметить, что и вышеупомянутый Ансельм Безатский свою «Риторимахию» написал в Германии, где в 1049–1056 годах служил капелланом у Генриха III).

Главным итогом оттоновского возрождения были не столько его непосредственные культурные результаты, сколько его вклад в обеспечение непрерывности культурного воспроизводства: именно на это время падает переход от монастырской школы к школе соборной или епископской. Разница между ними — и в характере образования, в соборной школе более широкого, включа-

ющего наряду с грамматикой и другие свободные искусства, и в составе учеников: ученик монастырской школы становился монахом, ученик соборной школы мог стать духовным лицом, но мог им и не стать. И когда во второй половине XI века в связи с конфликтом империи и папства (достигшем предельной остроты при императоре Генрихе IV и папе Григории VII) вспыхнул так называемый «спор об инвеституре» (т.е. о праве назначать высших духовных лиц, которого папы римские стремились лишить светскую власть), то с обеих сторон в нем приняло участие невиданное число полемистов (до нас дошло около 150 трактатов, имеющих к нему отношение) — это прямое следствие изменений в системе образования. Сам же спор об инвеституре, в котором помимо практической борьбы за церковное имущество шла идеологическая борьба двух теократий, впервые объединил — при всем своем ожесточении, и словесном, и «физическом» — вокруг единого интереса значительную часть Европы и дал, кроме того, мощный стимул развитию правоведения. Не случайно, именно на этот период приходится систематизация права (Ирнерий и возникновение болонской юридической школы, приведшей в середине XII века к появлению первого университета).

Продолжают в относительном изобилии создаваться местные хроники: «Деяния архиепископов миланских» Арнольфа, «Новалезская хроника», «Монтекассинская хроника» Льва Марсиканского, венецианские и генуэзские хроники, «История норманнов» Амата Монтекассинского, «О деяниях Рожера и Роберта Гвискара» Готфрида Малатерра. Эта традиция продлится и в XII веке и позже. К ней примыкает другая, начавшая укрепляться в конце XI века: традиция поэтических произведений, представляющих собой нечто среднее между версифицированной хроникой и панегириком. Это «Деяния Роберта Гвискара», поэма в гекзаметрах (между 1090 и 1111) Вильгельма Апулийского, «Жизнь графини Матильды» Донизона Канузинского, «Деяния Фридриха Барбароссы в Ломбардии» (ок. 1166), «О войне Милана против Комо» (война 1118–1127 гг., закончившаяся разрушением Комо), «О разрушении Милана» (между 1162 и 1167 гг.), «Песнь о победе пизанской» (имеется в виду победа, одержанная пизанцами и генуэзцами в 1085 году над африканскими пиратами), «Книга Майоркская» (в честь победы пизанцев над сарацинами на Майорке в 1114–1115), «Книга о делах сицилийских» Петра из Эболи (панегирик императору Генриху VI). Со второй половины XI века центр культурной жизни Италии определенно смещается на юг: в это время достигает наивысшего расцвета деятельность Салернской медицинской школы, а в Монтекассино при аббате Дезидерии, будущем папе Викторе III, культурная работа ведется настолько интенсивно, что заслуживает имя очередного средневеко-



Томмазо да Модена. Альберт Великий
(Тревизо, 1352).

вого возрождения. Два этих культурных центра тесно связаны между собой. Альфан Салернский (ок. 1015–1020–1085) из родного города перебрался вслед за Дезидерием в Монтекассино и вернулся в Салерно уже на архиепископскую кафедру; он лучший в то время в Европе мастер метрического стиха и одновременно врач (Дезидерия он вылечил от нервного расстройства) и автор нескольких медицинских трактатов. Константин Афр, познакомивший Европу с арабской медициной (а также, через посредство арабских переводов, — с малыми трактатами Галена), после Салерно, где он обосновался, бежав из Карфагена, закончил жизнь монтекассинским монахом. К тому же кругу авторов принадлежит Альберик Монтекассинский (монах в 1057–1086 гг.), автор первого в Европе письмовника, стоящего у истоков мощной традиции, которая среди прочего привела, но уже за пределами Италии, к рождению нормативной поэтики. Его ученик, Иоанн из Газты, канцлер (с 1088 года) папы Урбана II и сам впоследствии папа под именем Гелазия II (1118–1119), применил теорию учителя к практике римской канцелярии, введя в ее повседневный обиход употребление курса (ритмического окончания периода), и тем самым положил начало одному из распространенных стилей средневековой поэзы.

В рамках последнего и самого масштабного средневекового возрождения — так называемого «возрождения XII века» — Италия не играла существенной роли, не выдвинув ни одного значительного имени ни в философии (если не считать Петра Ломбардского, который, однако, подобно Ланфранку и Ансельму, рано покинул родину ради Реймса и Парижа и больше в Италию не возвращался), ни в историографии (Готфрид Витербский, автор трех различных прозометрических вариантов мировой истории, был еще ребенком увезен в Германию), ни в литературе. Продолжало оставаться неоспоримым лидерство Салерно в медицине и Болоньи (где в 1151 году Грациан своим «Декретом» осуществил систематизацию церковного права) — в правоведении (тогда как лидерство в разработке учения о письме и вообще о прозе — *ars distandi* — перехватывает у болонцев Франция). Для других наук Италия в основном поставляет материал — переводами с греческого (Аристотель, «Менон» и «Федон» Платона, Птолемей, Гален, Гиппократ) и с арабского. Лишь на исходе века выдвигается одинокая фигура Иоахима Флорского (ок. 1130 — ок. 1201) с его мистической историософией, и Генрих из Сеттимелло пишет сразу завоевавшую большую популярность «Элегию о переменчивости судьбы и утешении философией» (1193) — своеобразное применение моральной философии и поэтических приемов Бозция к собственной биографии. Только в XIII веке на фоне все более массовой литературной продукции на вольгаре Италия дает

латинской культуре такие имена, как Фома Аквинский, подводящий итог достижениям схоластического рационализма (у далеких истоков которого стоит Боэций), и Бонавентура, подводящий итог схоластической мистике (у которой в Италии вообще не было прочных корней).

3

Эпоха лангобардов для Италии, как для Франции эпоха Меровингов, были временем формирования новых языков. В деталях этот процесс неизвестен, но тому, что он шел и шел непрерывно, есть многочисленные свидетельства. О завершении его, т.е. о достижении такой стадии культурного и языкового сознания, когда новый язык принимается и признается в качестве такового, говорят два документа. Первый — это постановления Турского собора (813), в которых статут XVII вменяет в обязанностям священнослужителям чтение проповедей на удобопонятных для слушателей языках, романском и германском. Второй — это так называемые Страсбургские клятвы, которыми внуки Карла Великого Карл Лысый и Людовик Немецкий 14 февраля 842 года скрепили договор о нерушимой дружбе и совместной борьбе со старшим братом Лотарем (через год эта борьба завершится Верденским договором и разделом империи на три части), причем Людовик произносил клятву на романском языке, Карл — на немецком, войско Людовика — на немецком, войско Карла — на романском, и все четыре текста именно в этой языковой форме приведены в «Истории» Нитхарда. Что касается романского языка в Италии, то первая его развернутая и законченная манифестация еще старше: это так называемая «веронская загадка», обнаруженная сравнительно недавно (1924) на полях мосарабского молитвенника, написанного в Испании в конце VII — начале VIII века и попавшего в Верону в конце VIII века. По палеографическим данным надпись датируется концом VIII — началом IX века и представляет собой четверостишие, в котором под видом описания сельскохозяйственного труда описывается труд писца (быки — пальцы, поле — лист, соха — перо, семена — чернила). Неясной остается степень осознанности языкового различия: в случае Страсбургских клятв она полная, здесь же не исключено, что веронский писец, закончивший свою вставку стереотипной латинской благодарственной формулой, относился к языку загадки не как к другому языку, а как к другому языковому уровню той же латыни — менее торжественному, менее архаичному, более свободному.

Столетие спустя факт аналогичного страсбургскому языкового сознания констатировать можно: в «Деяниях императора Беренгария», латинской поэме в четырех книгах, написанной неиз-

вестным автором в 916–922 годах, в рассказе о коронации Беренгария сообщается, что сенат воздавал ему хвалу *patrio ore*, т.е. по латыни, официальный оратор — *Dedaleis loquelis*, т.е. по гречески, а народ сопровождал церемонию восклицаниями *pativa voce*. Народный язык здесь вполне определенно отделен и от греческого, и от латинского, но нельзя не отметить, что в Страсбурге в 842 году официальными языками были романский и германский, а в Риме в 915 — латынь и греческий. И даже без страсбургского случая, стоящего несколько особняком, видно, что в Италии народный язык входит в употребление в деловых целях позже, чем в остальной романской Европе. Нотариальные акты и вообще документы частного-правового характера, составленные целиком или в значительной части на народном языке, известны в Провансе с XI века, в Испании — с XII, во Франции — с начала XIII. Первый случай в Италии — довольно ранний (960), это судебное решение по поводу иска о незаконном владении землей, предъявленного Монтекассинскому монастырю, который в свою очередь представил трех свидетелей, произносивших под присягой одну и ту же фразу на народном языке: «Мне известно, что эти земли в тех границах, о которых здесь говорится, тридцать лет находятся во владении монастыря св.Бенедикта». Но это цитатное использование вольгаре. Первый же документ, составленный целиком на вольгаре, дошел до нас из Сардинии, — это привилегия, данная пизанским купцам, которая датируется 1080–1085 годами и кладет начало прочной местной традиции. Но Сардиния, ввиду ее во всех отношениях маргинального положения, — это особый случай. На континенте примеры применения народного языка в деловых целях в течение XI — XII веков единичны и носят, как правило, не официальный характер. Первый флорентийский документ датируется 1211 годом — это фрагменты банковской расчетной книги. Латынь безусловно доминирует.

Доминирует она и в текстах религиозного содержания, хотя нет оснований сомневаться, что пастырскую деятельность церкви в Италии, как и повсеместно, обеспечивал и обслуживал народный язык. Об этом свидетельствует хотя бы эпитафия папы Григория V (ум. 999), где сказано, что он учил паству на трех языках — *francisca, vulgari et voce latina*, а также образцы исповедей на народном языке, встречающиеся в пенитенциалиях, начиная с XI века. Несколько иной случай — надписи на фресках церкви св.Климента в Риме (конец XI в.), фрагмент живого, не лишнего сильных комических акцентов диалога. Можно еще упомянуть трехстрочное новоязычное вкрапление (начало плача Богоматери у креста) в Монтекассинском страстном действе (вторая половина XII в.), но количество этих текстов вплоть до конца XII века и

даже до середины XIII века не идет ни в какое сравнение с аналогичной продукцией по ту сторону Альп.

Число поэтических произведений, более или менее законченных и пространных (т.е. не ограниченных строкой или строфой) и уверенно датируемых временем, предшествующим веку, который ознаменовался в Италии рождением литературы на народном языке, — XIII-му, еще более скудно. Собственно, это три стихотворения, три «ритма» (т.е. стихотворения с колеблющимся слоговым объемом стихов, на границе тоники и силлабики): «Лауренцианский» (жонглер выпрашивает у епископа коня), «Монтекасинский» (спор между бенедиктинцем, восхваляющим блага земные, и православным монахом, сторонником сурового аскетизма) и «Ритм о св.Алексее» (излагающий начало легенды, от рождения святого до покаяния в Эдессе). Это ближайший канун XIII века, и контраст с литературной ситуацией во Франции, где уже многими десятками исчисляются памятники героического эпоса, уже создана классика рыцарского романа и давно культивируется традиция новоязычной поэзии, — разительный. Объяснений этому «отставанию» итальянской литературы в свое время предлагалось много; среди наиболее распространенных: «прагматический» характер итальянской народности, унаследованный от Рима и склонявший ее к занятиям юриспруденцией и медициной скорее, чем литературой, а также подавляющее влияние латинской культуры, заглушавшее более успешно, чем в остальной Европе, новоязычные всходы. Ни то, ни другое объяснение удовлетворительным не является: положение с латинской традицией и латинским языком в Италии ничем принципиально не отличалось от положения во Франции, а «характер» итальянцев не помешал им в эпоху Возрождения достичь выдающихся успехов во всех областях художественной деятельности. Другое дело, что процесс этногенеза проходил в Италии существенно иначе, чем в той же Франции, а формирующаяся итальянская народность отторгала или поглощала германский элемент более решительно (а ведь именно он дал литературам Запада их основной эпический субстрат). И языковое пространство, в пределах необходимых для развертывания литературной деятельности, образовалось в Италии позже, чем у соседей: образованию его препятствовало отсутствие достаточно прочных этнических и политических общностей. Юг, на который свой отпечаток наложили сначала греки, затем арабы, норманны, французы, испанцы, вообще шел своей дорогой, и его чужеродность остальной Италии не преодолена до сих пор. Рим с его универсалистскими интересами и притязаниями играл роль своего рода антицентра Италии. На севере силы этнического и языкового разъединения действовали не только между провинциями и городами, но и между, скажем, городом (сохранившим в основном

со времен Древнего Рима свой этнический состав) и замком (менявшим, как правило, своего владельца вслед за сменой доминирующей германской народности).

Пустые пространства, образованные этими зазорами, действовали как абсорбенты. Французские эпос и роман проникали в Италию с севера, вместе с паломниками (чей путь в Рим так и назывался «французской дорогой»), и с юга, вместе с норманнами. В Италии они известны с XII века, что подтверждается топонимикой (мыс Роланда в Сицилии), ономастикой (два жителя Пизы, Роланд и Оливьер, в начале XII в.), иконографией (барельефы, изображающие тех же Роланда и Оливьера на портале Веронского собора), деловыми документами. С XIII века Италия из пассивной стороны превращается в активную и вносит свой вклад как в каролингский, так и в бретонский циклы; французский язык или его итальянизированная форма на какое-то время становится одним из литературных языков Италии (о литературе на французском языке, созданной в Италии, см. главу «У истоков городской литературы»). Известность провансальской поэзии обеспечивалась прямыми контактами Прованса и итальянского севера, где трубадуры были частыми и желанными гостями при дворе маркизов Монферратских, в Савойе, в Луниджане, в Ферраре, Падуе, Вероне. В Италии побывали два известнейших провансальских поэта, Пейре Видаль и Раймбаут де Вакейрас. В стихах Пейре Видаля (эздившего в Италию после 1190 года) есть упоминания о войнах Пизы и Генуи, есть призыв к ломбардским городам объединиться для отпора германцам. Раймбаут вообще связал свою судьбу с Бонифацием I Монферратским: участвовал в его походе в Сицилию (1194) и сопровождал маркиза в IV крестовом походе (1202–1207), где и погиб. Он же первым использовал в своей поэзии итальянские диалекты: в его комической тенционе, сложенной около 1190–1194 годов, на признания в любви, обращенные к некоей генуэзске, она отвечает, отвергая их, на своем родном наречии; в многоязычном дескорте, где каждая из пяти строф написана на другом языке, вторая строфа написана по-итальянски. После альбигойских войн трубадуры хлынули в Италию сплошным потоком: известно около сорока имен провансальских поэтов, побывавших в Италии или переселившихся в нее, среди них — Гаусельм Файдит, Аймерик де Пегильян, Гильем де ла Тор, Гильем Фигейра, Юк де Сент Сирк.

Нет ничего удивительного, что к провансальцам, пишущим стихи на родном языке, вскоре присоединились итальянцы, пишущие стихи по-провансальски. Уже в 1170 году Пейре Альвернский, перечисляя в шуточной кансоне своих собратьев по ремеслу, двенадцатым назвал некоего «ломбардца». Первое дошедшее до нас стихотворение, написанное на провансальском языке урожен-

цем Италии, датируется приблизительно 1194 годом (кансона Пейре де ла Ка Варана). В XIII веке итальянских трубадуров уже много, самые известные — Рамбертино Бувалелли из Болоньи (ум. 1221), прославленный «Божественной Комедией» Сорделло из Мантуи (ок. 1200–1269), Ланфранко Чигала из Генуи (ум. ок. 1258), Бонифачио Кальво из Генуи (писал стихи в 1250–1266 гг.), Бартоломео Зорци из Венеции (о нем имеются известия в границах 1260–1290 гг.). Писали по провансальски и тосканцы, как, например, Данте да Майано, но чем дальше на юг, тем меньше становится итальянских трубадуров и тем больше возможностей для того, чтобы остановить тотальную экспансию провансальской лирики. До рождения литературы на итальянском языке оставался один шаг.

Глава вторая

РЕЛИГИОЗНАЯ ПОЭЗИЯ

1

Конец XII-начало XIII веков отмечены в Италии неведомым дотоле, исключительно мощным и ярким религиозным подъемом. На протяжении многих десятилетий интенсивность духовной жизни не ослабевала, религиозное чувство широких слоев населения пребывало в состоянии напряжения, периодически возникали те или иные религиозные объединения и движения, вплоть до еретических. В основе их лежали некоторые общие особенности и установки, и прежде всего стремление возродить евангельский идеал, вернуться от пороков и грехов современной церкви к чистоте раннехристианских общин, подражание Христу и апостолам.

Большое влияние на умонастроения этого времени оказал калабрийский аббат Иоахим Флорский (1130–1202). С юности проникшийся идеями восточного аскетизма (на юге Италии было немало монастырей греко-византийской ориентации), Иоахим вступил в цистерцианский монастырь и занялся изучением и толкованием в аллегорическом духе Священного Писания. Ему принадлежит целый ряд трактатов-комментариев, наиболее важный из которых «Толкование Апокалипсиса». Отличительной особенностью его учения является идея о трех эпохах в истории человечества: эпохе Закона (Ветхий Завет), эпохе Справедливости (Новый Завет) и эпохе Любви (Вечное Евангелие), наступление последней он возвещает в 1260 году. И хотя учение Иоахима было отвергнуто церковью, оно не было забыто со смертью его создателя, напротив, еще в течение весьма долгого времени будоражило умы ревнителей евангельского идеала (так, уже в 50-ые годы XIII века францисканский орден пережил очередной пик увлечения иоахимитскими пророчествами).

Одним из основных очагов религиозного беспокойства, охватившего в первые века второго тысячелетия южную Европу, была северная Италия и, прежде всего, Ломбардия. Катарская ересь, пустившая глубокие корни на Балканах и в южной Франции, стимулировала зарождение многочисленных сект и движений и в се-

верной Италии; их общим пафосом было обновление пришедшей в упадок религиозной жизни и приближение ее к евангельским идеалам, а также суровая критика церковных устоев вплоть до их полного неприятия. Протест против несправедливых обычаев клира, опутанного стремлением к власти и богатству, выразился в провозглашении бедности и смирения в качестве основных добродетелей новых религиозных движений (вальденсы, арнольдисты, ломбардские бедняки, леонисты и др.).

Те же задачи ставили перед собой и патарены, представители еретического движения, возникшего в Милане во второй половине XII века в русле ордена гумилиатов и первоначально тесно связанного с вальденсами. Истоки гумилиатского движения восходят к XI веку и находятся в сфере непосредственного влияния катарской ереси, из которой гумилиаты усваивают ее манихейское дуалистическое представление о мире, где Бог и Дьявол, добро и зло имеют равную силу. Естественно, что отношения гумилиатов с церковью складывались непросто: связь с катарами не позволяла им оставаться в ее лоне. Однако впоследствии отлучение было снято и гумилиаты, дистанцировавшись от катаров, были признаны церковью. Строго говоря, гумилиатов не слишком интересовали догматические проблемы, гораздо важнее для них была возможность придерживаться определенных форм религиозной жизни. Они объединялись в конгрегации (чаще мирские, чем монашеские), связанные не только общностью религиозных устремлений (выработка терпения и смирения — о чем свидетельствует и само название этого движения *humilis*, «смиранный», — покаяние, отказ от несправедливо нажитого богатства и т.п.), но и профессионально-экономическими интересами — основная масса гумилиатов занималась сукноделием.

Наиболее радикальная часть гумилиатов, занявшая позицию резкого противостояния миланской знати и высшей церковной иерархии, стала называть себя патаренами, а точнее приняла это первоначально оскорбительное название, обозначающее «тряпичников», «отрепье». Предполагают, что такая кличка могла возникнуть или в связи с родом занятий ее носителей или в связи с их возведенной в принцип бедностью; другое объяснение связывает название патаренов с местом их собраний на рынке старья. Непримируемость патаренов к сильным мира сего снискала им прочную поддержку среди городских низов (именно на это время приходится процесс становления городских коммун, формировавшихся в борьбе с аристократией), с одной стороны, и сделала их заклятыми врагами светских и церковных властей, с другой. В 1207 году папа Иннокентий III предаёт патаренов анафеме, что однако не означает окончания их деятельности. Милан продолжает оставаться «логовом еретиков» («fovea hereticorum»), по слову

Иакова Витрийского, и лишь к концу века было покончено с многочисленными филиациями катарской ереси в северной Италии.

Ломбардские еретические движения сыграли роль своеобразного фермента не только в религиозной, но и в культурной жизни. Было бы однако нецелесообразным устанавливать непосредственную зависимость между еретическими движениями и той литературой, которая возникает в XIII веке в северной Италии, как это неоднократно делалось на начальной стадии изучения этой литературы (Э.Леви и вслед за ним М.Аполлонии и Л.Руссо). Религиозные и дидактические произведения, создававшиеся в это время в северной Италии, действительно, несут на себе отпечаток суровой простоты, назидательности и нередко пессимистического неверия в возможности человеческой природы, что и дало повод рассматривать их авторов едва ли не как членов или уж во всяком случае сторонников еретических объединений. Однако позднейшие исследования этой литературы решительно опровергают эти выводы и выстраивают совсем иной тип связи между воззрениями ломбардских еретиков и литературными произведениями этого времени. Большинство североитальянских авторов не принимает еретических тезисов, противоречащих церковной догматике, и пытается опровергнуть их, так, скажем, Бонвесин да ла Рива в «Споре Сатаны с Богородицей» делает приверженцем катарской теории Сатану.

Не находясь под непосредственным влиянием еретических идей, ломбардские авторы жили теми нравственными и религиозными проблемами, которые во весь рост встали в это время и которые, естественно, нашли отражение в их творчестве. Говоря о творчестве этих авторов, приходится задать вопрос о том, насколько то, что они сочиняли, является художественной литературой. Относительно двух наиболее ярких писателей — Джакомино да Верона и Бонвесина да ла Рива — сомнений на этот счет не возникает. Остальная же литературная продукция стоит на грани собственно художественной литературы и сочинений, носящих прикладной характер (сборник наставлений на разные случаи жизни, философско-религиозный трактат, сборник пословиц и проповедей). К тому же лишь Бонвесин да ла Рива пишет на «литературном» варианте миланского диалекта, прочие же авторы используют иной уровень диалекта — сниженный, разговорный. Их произведения отличаются предельно простым языком и почти полным отсутствием риторических приемов, в чем можно усмотреть и сознательную установку: обращение к простому народу и аскетический отказ от красот стиля, заслоняющих важность преподносимых нравственно-религиозных уроков.

Один из наиболее ранних текстов этой литературы (рубеж XII—XIII вв.), известный под названием веронского анонима (*anonimo veronese*), представляет собой сирвенту, из тех что исполняли жонглеры, написанную десяти-одиннадцатисложным стихом с ассонансами и содержащую ряд советов некоему Гульельму, предостерегающих его от игры, вина, женщин, а также изложение правил поведения за столом. От аналогичных примеров в латинской средневековой литературе они отличаются простотой, безыскусностью и грубоватым практицизмом.

Другой анонимный и незаконченный текст, написанный на вентском диалекте (*anonimo veneto*), является старейшим антифеминистическим сочинением на вольтаре (он имеет латинское название «*Proverbia quae dicuntur super natura feminarum*»), его относят к началу XIII века. Он содержит более семисот стихов, разбитых на строфы по четыре александрийских стиха, рифмующихся между собой. Ориентация на сходные латинские (*Dicta Catonis* и многие другие) и французские тексты (ср. старофранцузский прототип этого текста, анонимную поэму «*Chastieumusart*») прослеживается и в языке памятника, изобилующем латинизмами и галлицизмами. Легко переходя от высокого стиля к низкому и наоборот, широко используя метафоры и сравнения, автор старательно перечисляет всевозможные женские обманы, не отступая при этом от привычных обвинений средневековой антифеминистической литературы в адрес женщин. В качестве отрицательных примеров приводятся библейские, мифологические и современные автору персонажи, а свои наблюдения над женской природой автор стремится облечь в форму едва ли не философских обобщений:

Levaime una maitina a la stella diana
entrai in un Cardino q'era su 'na flumana
et era plen de flore aulente plui de grana;
colgaime su le flore apres' una fontana...

Si com'eu repausavame sovra le flor aulente,
uno pensiero véneme qe me torbà la mente:
de l'amor de le femene com'este fraudolente,
quand l'om en elle enfiase como 'l mena reamente.

(«Однажды я поднялся при утренней звезде, / вошел я в сад, расположенный над рекой, / весь в цветах более душистых, чем благоволия; / я прилег среди цветов возле источника / ... И когда я так отдыхал среди душистых цветов, / у меня возникла мысль, взволновавшая ум: / о любви женщин, как она обманчива, / когда мужчина вверяется им, как зло они поступают с ним»).

Антифеминистические интонации звучат и в другом памятнике североитальянской литературы этого времени, сборнике назидатель-

тельных высказываний под названием *Splanamento de li Proverbi de Salomone* («Объяснение сомоновых притч»), относящемся к 20–30-м годам XIII века. Его автор — Джирардо Патецкьо, нотариус из Кремоны, неоднократно упоминаемый Салимбене в хвалебных контекстах (этим практически и ограничиваются наши сведения о нем; его имя встречается еще в двух документах 1228 и 1253 годов). «Объяснение сомоновых притч» принадлежит к распространенному в Средние века жанру сборника назидательных высказываний, расположенных по тематическим группам; они опираются отнюдь не только на Притчи Соломона, но и на многие другие библейские тексты, равно как и на аналогичные средневековые произведения. На протяжении более чем шестисот александрийских стихов, объединенных в рифмующиеся между собой двустушия, Патецкьо довольно однообразно и скучно морализирует на вполне традиционные темы: о гордости, гневе и смирении, о безумии, о женщинах, о дружбе, о богатстве и бедности. В заключение предлагаются некоторые общие сентенции и выводы. Композиционная стройность (эта своеобразная поэма имеет пролог и эпилог, четкое деление на главы) и простота изложения материала облегчают его усвоение, но отнюдь не делают это чтение увлекательным, что, судя по всему, и не входило в задачи автора. Похоже, что и его самого не слишком волнует то, что он пишет: им движет не вдохновение, а чувство долга, сознание необходимости просветить и наставить своих заблудших современников, снабдить их пособием по нравственности.

Перу Патецкьо принадлежит еще одно сочинение, отличное по жанру, но сходное по содержанию и по морализаторским интенциям — «*Noie*», восходящие к провансальскому жанру поношений, *epueg* (Бертран де Борн, монах Монтаудонский), известному и в латинской средневековой литературе. Но если традиционно поношения были комическим жанром, то Патецкьо в своих «*Noie*» суров и серьезен, комические интонации звучат лишь в отдельных эпизодах (например, когда он порицает жену, выбравшую себе любовника, менее привлекательного, чем муж). В целом же он непреклонен в обличении пророков, несправедливости, дурных манер:

Ben me noia e sta contro core
cativo omo podhestà de terra;
rico bausaro che è traître,
e pover soperbio che vol guerra;
zascun om che è reu pagadore,
sescalco ch'entro 'l desco me serra.

(«У меня вызывает скуку и отвращение / дурной человек, владеющий землей; / богатый лжец и предатель / и бедный гордец, желаю-

щий войны; / всякий человек, который плохо платит, / сенешаль, зажимающий меня за столом»).

Несколько большей живостью и драматизмом выделяются на этом фоне произведения Угуччоне да Лоди, жившего в конце XII—начале XIII века в предместье Кремоны (Borgo di Porta Pertusio), известном как прибежище патаренов, и, вероятно, бывшего нотариусом. Что касается литературного наследия Угуччоне, то и тут многие вопросы атрибуции остаются открытыми. С уверенностью ему приписывают лишь два произведения: религиозно-дидактические сочинения в стихах «Книга» («Libro») и «История» («Istoria»). Эти тексты были обнаружены в конце прошлого века: в рукописи Берлинской библиотеки они составляют одно целое («Книга» — 1–702 стихи, «История» — 703–1843 стихи), хотя совершенно очевидно представляют собой два самостоятельных произведения. Они отличаются друг от друга стилем, метрикой («Книга» написана архаичным александрийским стихом, иногда перебивающимся одиннадцатисложником, с единой рифмой в строфе из пяти стихов: тот же размер используется в «песнях о деяниях» и во франко-венетских поэмах; а «История» — восьми-девятисложным стихом, объединенным в двустушия со смежной рифмой) и, как предполагают, временем написания. Но повествуют эти сочинения об одном и том же: история человеческого рода от начала до конца (сотворение Адама и Евы — воплощение Христа — грядущее пришествие Антихриста) и жизнь отдельного человека от рождения до смерти рассматриваются сквозь призму пессимистического неверия в возможность человека вырваться из уз греха и обратиться к Богу. Одни и те же мотивы и образы повторяются и в «Книге» и в «Истории». Обоим произведениям свойственны отсутствие логической связи идей, беспорядочное перескакивание с предмета на предмет, повторы, за что Угуччоне заслужил многочисленные упреки со стороны исследователей его творчества.

Оба сочинения носят ярко выраженный назидательный характер: «Queste parole e bone et utel da 'scoltar» — «Эти слова хорошо и полезно слушать». Нравоучение остается главной целью автора и в том и в другом случае. Но в «Книге» обличение человеческой суетности и пороков пропущено через собственный опыт борьбы со страстями, через собственный страх осуждения, покаяние и обращение к Богу за помощью. Присутствие личного начала в «Книге» придает, казалось, бы общим и много раз повторявшимся словам пафос искренней горечи и негодования:

O gente crudelissima, como devé quarir,
qe le ovre de Deu no volé mantegnir?
Le Vostre vanitadhe v'à condur a perir.
Denanti 'l Re de gloria como v'avré scondir,
sì q'El unca ve degne salvar ni benedir?

(«О жестокосердые люди, как может исцелиться / тот, кто не хочет творить дела Господни? / Ваша суетность приведет вас к гибели. / Как вы оправдаетесь перед Царем славы, / Ведь Он никогда не благоволит ни спасти, ни благословить вас?»).

В «Истории» о том же самом говорится сухо и вяло. Создается впечатление, что цель Угуччоне состоит в подробном изложении христианского вероучения и описании внутренних конфликтов христианина, которые ему известны, похоже, лишь понаслышке. Его рассуждения о смерти и изображение борьбы души и тела отсылают к французскому «Стиху о смерти» монаха Элиана де Фруадемона (1160–1229) и к анонимному французскому произведению того же времени — «Спору души и тела» («Débat du corps et de l'âme»). Таким образом, «История» это произведение не только не самостоятельное во всех отношениях, но еще и не всегда удачно подражающее избранным образцам.

«История», в которой попытки преодоления зла, заключенного в человеческом сердце, выглядят с самого начала обреченными на неудачу, а исход борьбы физического и духовного начал заранее предопределенным, заставляет вспомнить соответствующие положения из учения катаров, перешедшие и в ересь патаренов, среди которых жил Угуччоне. В «Книге» эти мотивы звучат тоже (ср.: «Paradis et Inferno tut'è predestinadho» — «Рай и Ад, все предопределено», что, впрочем, сам автор тут же и опровергает), но там они сглаживаются личным стремлением автора к преодолению зла и потому не перерастают в господствующее мироощущение, как это происходит в «Истории». Если принять точку зрения некоторых исследователей и считать «Историю» более ранним произведением, то можно предположить, что Угуччоне, увлеченный в молодости еретическими идеями, с годами утратил к ним интерес.

Угуччоне приписывают также авторство еще трех поэм — «Созерцание смерти» («Contemplazione della morte»), «Антихрист» («Anticristo») и «О ничтожестве человеческой жизни» («Della misera vita dell'uomo»). Действительно ли они принадлежат его перу или написаны кем-либо из его подражателей, подхвативших некоторые темы его основных произведений и пытающихся воспроизвести его стиль, остается невыясненным; иногда автор этих поэм обозначается как псевдо-Угуччоне. Поэма о созерцании смерти, написанная девятисложными рифмующимися между собой двестишестистишиями, дошла до нас в более поздней тосканской обработке за подписью некоего socio buono — «добротного товарища» (прозвище, вызвавшее немало толкований, в частности, сторонники «еретического» происхождения североитальянской литературы видели в этом обозначении типичное для многих религиозных сект самоназвание). Мотив бренности земной жизни, основанной на собирании богатства, которое после смерти его вла-



Неизвестный художник. Сражение чудищ
(Термено, Альто Адидже, кон. XII в.)

дельца перейдет к недостойным родственникам, разрастается здесь в изображение апофеоза смерти, неизбежно наступающей и тело и душу. Созерцание смерти не просветляет, не заставляет душу решительно вступить в борьбу с поработленным греху телом (как это происходит, скажем, в стихах Якопоне да Тоди), а лишь устрашает и внушает чувство безысходности:

Amico che giaci nel vaso,
ove ai tu 'l viso e li ochi e 'l naso,
la bella bocca e' bianchi denti?
Molto so' neri e ruginenti.
Le bianche mani e la persona
che a te pareva cotanto buona,
le braccia grosse, lo busto grande,
le coscie piane, le belle gambe?
Tuct'è andato, no so como.

(«Друг, лежащий в гробу, / где твое лицо и глаза, и нос, / красивый рот и белые зубы? / Они почернели и сгнили. / Белые руки и лицо, / казавшееся тебе столь хорошим, / мощные плечи, большая грудь, / покатые бедра, прекрасные ноги? / Все исчезло, не знаю как»).

Поэма о пришествии Антихриста является продолжением и развитием большого отрывка (стихи 1263–1358) об Антихристе, включенного в «Историю». Этот отрывок в свою очередь тоже не самостоятелен, а довольно старательно повторяет самое популярное эсхатологическое сочинение Средневековья, автором которого является Адсон (вторая половина X века): пришествие Антихриста, чудеса, которые он совершает и которые привлекают на его сторону подавляющее большинство людей, робкие и несостоятельные попытки сопротивления и под конец второе пришествие Христа и решительная победа добра над злом.

Вероятно, поэма об Антихристе пользовалась успехом у читателей. По крайней мере, отрывки из нее цитирует в своей поэме «Проповедь» («Sermone») Пьетро да Барсегане (или Бескапе), сочинитель, о котором упоминается в одном из миланских документов 1260 года и который называет себя в своем сочинении солдатом (fanton). «Проповедь» представляет собой довольно длинную (около двух с половиной тысяч стихов) поэму, написанную александрийским и девятисложным стихом (рифмующиеся и ассонирующие двустипхи), в которой просто, четко и назидательно, как и подобает проповеди, излагается вся история человечества — создание мира, воплощение и страдания Христа, Страшный суд. Повествование лишено неожиданных поворотов и ярких образов (несколько живее перо Пьетро да Бескапе становится, когда он обличает богатых, имеющих у себя в услужении семь смертных грехов), но логическая связь событий нигде не прерывается и автор,

следуя своим дидактическим целям, не забывает обобщать конкретные примеры и делать из них поучительные выводы.

Стремление наставить своих современников, представить им назидательный пример, устрашить, образумить и обратить к исправлению движет всеми североитальянскими авторами этого времени. Но лишь двоим из них удалось преодолеть эту сугубо практическую цель и создать действительно художественные произведения — Джакомо да Верона и Бонвесину да ла Рива. Не без основания называют их предшественниками Данте. И хотя «Божественная Комедия» несопоставима по масштабу с «Небесным Иерусалимом» и «Адским Вавилоном» Джакомо и «Книгой трех писаний» Бонвесина, именно эти изображения ада и рая предваряют величественную картину дантовского загробного мира.

Джакомо да Верона жил, судя по всему, во второй половине XIII века и, по его собственному утверждению в «Адском Вавилоне», был францисканцем, хотя летопись ордена не упоминает его имени. Его поэмы, видения рая и ада (их полное название — «De Jerusalem celesti et de Pulcritudine eius et beatitudine et gaudia sanctorum» и «De Babylonia civitate infernali et eius turpitudine et quantis penis peccatores puniantur incessanter»), написанные александрийским стихом, сбивающимся на более короткий одиннадцатистиший и десятистиший стих (четверостишия с общей рифмой или ассонансом), опираются на апокалиптические представления о загробном мире. Джакомо подробно и обстоятельно описывает устройство загробных царств и состояние пребывающих в них душ, не забывает в подходящих местах вставить поучение, но назидательно-проповеднический тон и последовательное логическое изложение не заслоняют поэтического чувства. Джакомо не только поучает и наставляет, ему знаком и экстаз райских видений, и переживания ужаса и сострадания перед лицом адских мучений.

Особый интерес в поэмах Джакомо представляют те моменты и детали описания загробного мира, которые потом будут подхвачены, развиты и трансформированы у Данте. К таковым, несомненно, принадлежит попытка изобразить топографию ада и рая, дать их зримый пространственный образ.

Per zascun canton si è tre belle porte,
clare plu che stelle e alte, longhe e grosse;
de margarite e d'or ornae è le soe volte,
nè peccaor no g'entra, si grand è le soe forze.

(«С каждой стороны трое прекрасных врат, / более ярких и высоких, чем звезды, длинных и широких; / их своды украшены жемчугом и золотом, / и грешник не может войти туда, столь велика их сила»). Не менее подробно и живописно представлено строение ада:

Per meço ge corro aque entorbolae,
amare pluì ke fel e de venen mescolae,
d'ortighe e de spine tute circundae,
agute cum' cortegi e taient plu ke spae.

(«Посередине бегут там мрачные потоки, / более горькие, чем желчь, и смешанные с ядом, / все окруженные крапивой и колючками, / острыми, как ножи, и режущими более, чем шпаги»).

Основные характеристики рая у Джакомоно это свет и музыка: на фоне цветущей природы под сладостное пение птиц блаженные души движутся в прекрасном танце. Величественная дантовская симфония вращающихся небесных сфер намечается уже у Джакомоно:

ché le soe voxe è tante e de gran concordanza
che l'una ascendo ottava e l'altra en quinta canta,
e l'altra ge secunda cun tanta delectanza
che mai oldia no fo si dolcissima danza.

(«ибо его голоса столь многочисленны и столь согласованны, / что один поднимается до октавы, в другой поет в квинте, / а третий следует за ним столь восхитительно, / что никогда доселе не слышали такого сладостного танца»).

И в описании ада многое предваряет дантовское видение. Охраняется ад злыми стражниками, там царят мрак, зловоние, ужасный шум. Живописные страдания грешников, отданных во власть бесам, которые подвергают их всевозможным мучениям (опускают в ледяную воду, поджаривают на огне, отдают на съедение червям и т.п.), изображены с грубоватой реалистичностью. Заставляют вспомнить о Данте и некоторые отрывистые и динамичные диалоги и драматическая напряженность отдельных сцен.

Перу Джакомоно иногда приписывают авторство поэмы «О скоротечности человеческой жизни» («Della caducità della vita umana»), она написана одиннадцатисложным стихом с той же системой рифм, что и в его «Вавилоне» и «Иерусалиме». Здесь основным источником служит трактат Иннокентия III «Об убожестве состояния человеческого». Поэма не отличается особой оригинальностью; как и многочисленные прочие сочинения на эту тему, она описывает скорбный путь человечества от изгнания из рая до бесславной смерти. И вывод-заключение все тот же:

Tu, miser hom, sol romani en la fossa;
li vermi manja la carno a gran força.

(«Ты, жалкий человек, один остаешься в могиле, / черви с жадностью едят твою плоть»).

Наиболее яркой фигурой среди писателей этого направления был Бонвесин да ла Рива (1240–1315). Житель Милана (вторая часть его имени указывает на городской квартал, в котором находился его дом), воспевающий свой родной город, гумилиат (принадлежавший к мирским членам этого ордена, известно, что он был дважды женат), учитель грамматики — ему приписывают латинскую поэму «Жизнь», где он говорит о пяти ключах к дверям мудрости, — Бонвесин был широко образованным и одаренным человеком. Он писал на латинском и на вольгаре, переводил (его «О пятидесяти правилах поведения за столом» и «Изречения Катона» являются переводами популярных в Средние века латинских сборников), его сочинения свидетельствуют о хорошем знании средневековой литературы. Бонвесин да ла Рива был мастером стиля: ему знакомы риторические приемы, курсус, он умело использует юридические термины (ср. его «Спор розы с фиалкой»).

Его литературное наследие поражает объемом (два с половиной десятка сочинений) и жанрово-тематическим разнообразием. Ему принадлежит ряд религиозно-моралистических трактатов на вольгаре: «Хвала Деве Марии», «О судном дне», «О пятнадцати чудесах, которые должны предшествовать судному дню», «Житие блаженного Алексея», «О страданиях Иова» и др. На вольгаре же написаны его аллегорические и моралистические поэмы — «контрасто», восходящие к жанру латинских *disputatio*, которым обучали в средневековых университетах: «Спор розы с фиалкой», «Спор мухи и муравья», «Спор души и тела», «Спор грешника и Девы Марии», «Спор Сатаны с Богородицей». В них Бонвесин обнаруживает не только знание аналогичных латинских образцов, но и равнодушие к проблемам, занимавшим умы его современников. Так, в «Споре Сатаны с Богородицей» Бонвесин поднимает вопрос о свободе воли и предопределении, один из главных пунктов расхождения катаров с церковью. Причем позиции обеих сторон представлены настолько подробно и основательно (Сатана, к примеру, оперирует аристотелевским понятием причинности), что это послужило поводом к обвинению Бонвесина в симпатиях к ереси. «Спор мухи и муравья» и «Спор розы и фиалки» также отсылают к важным религиозно-этическим проблемам. В первом из них муравей символизирует трудолюбие и смирение, а муха — праздность; муравей подает благой пример и за это ему прощаются случаи кражи зерна у людей, воспринимаемые как взимание платы за обучение. Муха же, не приносящая никакой пользы, подвергается осуждению. Во втором «контрасто» победительницей оказывается смиренная фиалка, а гордая роза порицается. Трудолюбие муравья, собирающего пшеницу (духовное богатство), и смирение льющей к земле фиалки противопоставля-

ются безделью и неразборчивости мухи, предпочитающей овес (ересь), и высокомерию розы (гордыня еретиков).

Некоторые исследователи видят в этих «контрасто» еще и отражение социально-политического конфликта между аристократией и городским населением, свидетелем которого был Бонвесин. Действительно, восхваляются качества, присущие простым людям, осуждаются же свойства, характерные для магнатов. В поэме «О месяцах», типологически близкой к этим «контрасто», это противопоставление выражено напрямую: январь, наделенный королевским титулом, обвиняется другими месяцами, его подданными, в тех же пороках, которые инкриминировались миланской знати (Бонвесину принадлежит еще поэма «История о месяцах»).

Наибольшую известность принесла Бонвесину да ла Рива «похвала» его родному городу («О дивах града Медиоланского», см. о ней в гл. «У истоков городской литературы»), а также «Книга трех писаний» («Libro delle tre scritture») — поэма, ставшая одним из основных источников дантовской «Божественной Комедии». Как и Джакомино да Верона, Бонвесин описывает загробный мир: черное писание изображает ад, золотое — рай, чистилище отсутствует, а срединное, красное, писание повествует о страстях Господних. (Отсутствие чистилища у Бонвесина объясняют иногда влиянием катаро-манихейских представлений о добре и зле). Трехчастная структура поэмы, равно как и соотношение ее частей — адских мучений и райских наслаждений — вплотную подводят к творению Данте. В первой части поэмы представлена грешная жизнь человека от рождения до смерти и живописуются посмертные мучения погибшей души, попавшей во власть бесов, в яркости и конкретности изображения которых Бонвесин также приближается к своему великому последователю:

Li peccaor che apenano in quella grand arsura
èn desformai e nigri e d'sì soza figura
che l'un con grand angoxa de l'olro se spagura,
ma soz èn li demoni e de maior sozura.
Quii èn strasoz e òrrii, terribi de figura,
plu nigri ca caligine, la faza i han agudha,
la barba molt destsea, li crin de gran sozura:
mintro ai pei ge bate la grand cavellatura.

Dal grogn e dal narise sì ex la negra flama:
lo volt è crudelissimo, la guardatura grama.

(«Мучимые в этом великом огне грешники / имеют искаженный вид и черны, и столь страшен их облик, / что один в большой тревоге пугает другого, / но страшны и еще в большей степени бесы.

// Они весьма уродливы и отвратительны и ужасны на вид, / они чернее мрака, у них заостренная морда, / огромная борода, весьма грязные волосы: / до самых ног доходит их густая шевелюра // ... Из рыла и из ноздрей вырывается черное пламя: у них жестокий вид и злой взгляд»).

В аду грешники подвергаются двенадцати видам мучений, каждое из которых подробно описывается. Этим мучениям (репе) соответствует двенадцать видов блаженств (glorie). Жутким адским картинам противостоят феерические райские видения. Но если фантазии автора вполне достаточно для зарисовок ада, то для изображения райских сфер ее явно не хватает: подчас райские наслаждения отличаются чрезмерной материальностью, например, восьмое:

Illò no manca cibi stradulz e straprovai,
lo pan strasuavissimo e i vin srtadelicai,
li datar eli frugi con drang odor suavi:
li soi savor dulcissimi no porav fi cuintai.

(«Там нет недостатка в весьма вкусных и изысканных яствах, / в сладчайшем хлебе и нежнейшем вине, / финиках и плодах с тончайшим благоуханием, / их нежнейший вкус нельзя описать»).

2

Как правило, реформаторское движение, возникая внутри церкви, вскоре отделялось от нее и неизбежно превращалось в еретическое (иоахимиты, катары, патарены и прочие ереси), таким образом его потенциал не использовался в церковной жизни и, строго говоря, не влиял на ее ход. Первая попытка религиозного обновления в лоне церкви, а не за ее пределами, имевшая революционное значение, связана с именем Франциска Ассизского. Трудно переоценить значение св. Франциска Ассизского для истории итальянской (да и европейской в целом) религиозной и культурной жизни. Весь строй духовной и культурной жизни средневековой Италии окрашен его влиянием.

Народная этимология связывает название родного города Франциска, Ассизи, с восходящим солнцем или алтарем; оба эти толкования находят подтверждение не столько даже в лингвистике, сколько в духовной истории города, в центре которой находится фигура св. Франциска. В конце XII века Ассизи мало чем отличался от других небольших городов центральной Италии. Он жил мирной повседневной жизнью, наполненной заботами о материальном благополучии, процветании ремесел и торговли, о своем политическом укреплении. Но за этой внешней, суетливой и



Чимабуэ. Св. Франциск (Ассизи).

самодовольной жизнью скрывалась другая: наполненная интенсивными духовными поисками, которые определяют облик этого времени в той же — если не в большей — степени, что и экономическое развитие или развитие искусств.

Эта двойственность средневекового умственного строя отразилась и в семье Франциска, и в его собственной жизни, о которой с большой степенью достоверности и подробности рассказывают его многочисленные жития. Отец Франциска, Пьетро Бернардоне, успешно занимался торговлей тканями, его устремления были связаны с увеличением доходов и повышением благополучия семьи, и в достижении этих целей он был непреклонен и порой жесток. Мать же Франциска, Джованна Пика, отличалась простым и кротким нравом, милосердием и смирением. Франциск родился 26 сентября 1182 года, в то время, когда его отец был в отъезде по торговым делам. Мать нарекла своего сына Джованни в честь Иоанна Крестителя. Возвратившись домой, отец дал мальчику другое имя, тогда довольно редкое и несколько претенциозное — Франциск (дословно francesco означает «французик»). Французская рыцарская культура и образ жизни рассматривались в Италии как идеал, и ассизскому купцу Бернардоне казалось, что такое имя обещает ребенку богатое, веселое и знатное будущее. Родители оказались правы каждый в своем роде; оба имени наложили отпечаток на жизнь сына, он воплотил в себе оба начала: любовь к куртуазной культуре, знатности, славе — и пламенное служение Богу.

Детство и ранняя юность Франциска проходили вполне в соответствии с намерениями его отца. Мальчик получил хорошее по тем временам образование в приходской школе при церкви святого Георгия: он научился читать и писать, овладел латынью и французским языком, на французском он сочинял впоследствии светские песни (не дошедшие до нас), на латыни — религиозные гимны-восхваления. С четырнадцати лет Франциск получает право распоряжаться отцовским имуществом, заключать торговые сделки, продавать товар на ярмарках. Но перспектива стать купцом мало привлекает юношу, он предпочитает проводить время в развлечениях со сверстниками, танцевать и петь песни в веселых компаниях, тратить деньги на празднества. Образованный, всегда щедрый, порой даже расточительный, мягкий и обладающий изысканными манерами, Франциск легко становится первым среди своих товарищей, его часто избирают «королем» во время праздников. Одно из житий так описывает его юность: «Греховно преуспевая в суетах среди своих сверстников, он все более становился возбудителем зл и ревнителем глупости. Для всех он был предметом удивления и стремился превзойти остальных пышностью суетной славы: шутками, занятыми, смешными

и пустыми словами, кантиленами, нежными и развевающимися одеждами, ибо был он богат, не скуп, но щедр; не стяжатель денег, но расточитель имущества; осторожный купец, но тщеславный дародатель».

Очарованный рассказами о рыцарских приключениях, юный Франциск мечтает о военной славе. В 1202 году ему предоставляется возможность проявить себя в сражении. Гибеллинский Ассизи воюет с соседней гвельфской Перуджей, и Франциск радостно устремляется на поле сражения, надеясь найти удовлетворение своим честолюбивым мечтам. Но Ассизи терпит поражение, Франциск же, не желая спастись бегством, попадает в плен, где он проводит около года. Так впервые в его легкой и радостной жизни наступает перелом, пока только внешний. Начало внутреннего перелома легенда связывает со сном, увиденным Франциском перед выступлением в очередной военный поход.

Франциск оставляет свои обычные занятия, все чаще бродит по лесам и полям в окрестностях Ассизи и все больше зреют в его сердце любовь к бедности и решимость окончательно порвать с прежним образом жизни. В 1206 году он отправляется пешком в Рим в толпе нищих и странников, одетый в рубище, подпоясавшись веревкой, с посохом в руке. На могиле апостола Петра он оставляет все свои деньги и нищим возвращается домой.

Окончательное обращение на путь святости связано, согласно житийной легенде, с двумя событиями: поцелуем, данным прокаженному, и посещением полуразрушенной церкви святого Дамна-на (где распятие обратилось к нему со словами: «Франциск, иди и почини дом Мой, ты видишь, он весь разрушен»). Франциск принимается выполнять приказание, понимая его в буквальном смысле: он восстанавливает разрушенную церковь (а впоследствии и еще две другие), помогая и деньгами и собственным трудом (он просит у прохожих камни и сносит их к разрушенной церкви). Франциск отказывается от отцовского наследства, объявляя своим единственным отцом Бога, раздает все свои деньги, сбрасывает одежду и, испросив благословение у епископа, нагой уходит из родного дома. Он провозглашает своей невестой госпожу Нищету. Теперь его жизнь бесповоротно пошла по другому руслу.

Перед ним открылась главная цель и смысл его существования — жизнь по Евангелию, подражание Христу. В грубом балахоне, подпоясанном веревкой, он ходит среди людей и проповедует евангельскую бедность, любовь, смирение и послушание. Его внешний вид (Франциск был невысок ростом, тщедушен, изможден, одет в рубище) и эксцентричное поведение странны и непонятны окружающим, часто его осмеивают и прогоняют, называя «Божьим безумцем» («pazzo di Dio»).



Мастер истории св. Франциска. Св. Франциск
(Верхняя церковь Сан Франческо, Ассизи, ок. 1297–1299 гг.)

Но его неординарная личность притягивает людей, и вскоре вокруг него начали собираться единомышленники. Так возникает первая францисканская община, в нее входят двенадцать человек (братья Бернард, Массео, Эгидий, Лев и др.) по числу апостолов Христовых. Франциск составляет правило жизни («Formula vitae») для «меньших братьев» (так называли себя первые францисканцы), содержащее краткое перечисление основных принципов, которыми должны руководствоваться братья: главный из них — это подражание Христу, оно выражается в отсутствии собственности, странническом образе жизни, послушании, труде, посте, молитве, неременном подчинении католической церкви (последнее было особенно важно в связи с обилием еретических, внецерковных религиозных течений). Франциск отправляется со своими братьями в Рим просить благословение папы Иннокентия III на создание монашеского ордена. Папа не сразу, не без колебаний утверждает устав нового ордена. Это событие относят к 1210 году.

Франциск возвращается со своими братьями в Порциунколу близ Ассизи. Они живут совместной молитвой, трудом, делами милосердия и проповедью Евангелия. Проповеди францисканцев и особенно самого святого пламенны и вдохновенны. Франциск не обличает в них пороки, не устрашает воздаянием за грехи, не предвещает близкого конца света, он проповедует любовь к Богу и Его творениям, говорит о том, что объединяет всех в одно духовное братство. Поэтическая одаренность святого Франциска, артистичность его манер (известно, что нередко во время проповеди он начинал пританцовывать, будучи не в силах удержать свое тело от участия в восхвалении Господа), экстатический характер его речей, в которых дышала пламенная вера и просветляющая любовь, привлекали к нему все больше людей (среди них и юную Клару, из знатного ассизского семейства — со временем она встала во главе женского францисканского ордена, кларисс). Для желающих остаться в миру Франциск создает так называемый третий орден — терциариев. Пределы его проповеди расширяются — св. Франциск отправляется к мусульманам. В 1213–1214 годах он собирается идти в Марокко, но доходит лишь до Испании, где тяжело заболевает и оказывается вынужденным возвратиться домой. В 1217 году он посылает своих братьев в Германию, Святую Землю, Тунис, сам же намеревается идти во Францию, но и на этот раз его миссионерские планы терпят поражение: кардинал Уголино предписывает ему остаться в Италии. Наконец, два года спустя Франциск отправляется в Сирию и Египет и проповедует христианство мусульманам. Известно, что египетский султан Малик аль-Камил благосклонно отнесся к святому, разрешил ему проповедовать и оказывал покровительство. Летом 1220 года

Франциск возвращается в Италию, так и не добившись успеха своей миссии.

Свой орден Франциск находит не таким сплоченным и однородным, в нем уже намечается разделение на конвентуалов (сторонников изменения орденского устава, ратовавших, в частности, за оседлый образ жизни и за разрешение ученых штудий; известно, что Франциск решительно выступал против «светской науки») и спиритуалов (сторонников изначального жесткого аскетизма), которое впоследствии на долгие годы определило историю ордена. Разногласия в ордене заставляют Франциска взяться за составление нового правила жизни, более подробного, чем первое. В 23 главах рассматриваются разные стороны францисканской жизни, говорится об одежде братьев, о церковной службе, молитве, проповеди, даются предписания, как монаху подобает странствовать, как вести себя среди неверных, как ухаживать за больными, как исправлять согрешившего брата и т.д. Это правило было принято в 1221 году, хотя на нем и не стояла папская печать (*Regola non bullata*). Папа Иннокентий III поддерживал представителей более умеренной линии в ордене и не одобрял чрезмерной, как ему казалось, строгости жизни, проповедуемой Франциском. Поэтому два года спустя Франциск вновь вынужден обратиться к составлению устава. Правило 1223 года, получившее одобрение папы Гонория III (*Regola bullata*), сохраняет основные положения первых двух правил, но предлагает их в смягченной форме.

Последние годы жизни Франциска прошли в молитвенном уединении. Летом 1224 года датируется знаменитое видение на горе Верна: святой лицезреет Распятие, несомое серафимом, пробуждающее в его душе безмерную радость богообщения и беспредельное сострадание крестным мучениям Христа (запечатление стигматами). Перед самым концом он просит перенести себя на носилках в Порциунколу, где начиналось его служение. Умер Франциск 4 октября 1226 года.

Литературное наследие св. Франциска невелико и в основном отличается строго функциональным характером: таковы его письма, наставления, завешание, не говоря уже об орденских уставах. Степень аутентичности трудов святого не всегда поддается точному определению, разные исследователи указывают разное число его произведений (это прежде всего относится к письмам и наставлениям). Известны три автографа Франциска: это так называемое «*Benedictio Leonis*» («Благословение брата Льва»), написанное на обратной стороне его «*Laudes Dei*» («Восхвалений Богу»), и короткое письмо к брату Льву.

Из наставлений (*Admonitiones*) святого более или менее достоверными принято считать 28 отрывков; время их написания неизвестно. Это своеобразные наброски проповедей: приводится ци-

тата из Евангелия или Апостолов, которая затем комментируется. Излюбленные темы таких проповедей-рассуждений: любовь ко Христу и к ближним, покаяние, бедность и милосердие, хвала Господу; их латинский язык предельно прост и безыскусен.

В том же духе составлены и письма святого (наибольшая степень аутентичности признается за восемью из них). Писались они, как правило, по конкретному поводу, это своего рода пояснения и дополнения к францисканскому правилу жизни. Адресованы они верующим, генеральному капитулу, клиру, отшельникам, генеральному министру, брату Льву, клариссам и т.п. Как и наставления, они полны евангельских цитат, которые Франциск комментирует с трепетной любовью.

В составленном незадолго до смерти завещании Франциск еще раз вкратце излагает основные принципы жизни своего ордена. Из упоминаний биографов Франциска мы знаем о существовании не дошедшего до нас так называемого «малого завещания», продиктованного святым непосредственно перед смертью — оно содержало призыв к любви, послушанию и бедности.

Перу Франциска принадлежит также ряд произведений, занимающих промежуточное положение между чисто функциональными богослужебными и литературными текстами. Это составленная на основе псалмов *Officium passionis Domini* (Служба страстей Господних), несколько латинских гимнов (*Salutatio virtutum*, *Salutatio Beatae Virginis*, *Laudes Dei* и т.д.) и молитв. И хотя это еще не поэзия в собственном смысле слова, эти произведения отмечены тем особым лирическим чувством, которое отличало творческую индивидуальность Франциска. Уже по этим произведениям можно судить о поэтическом стиле святого (ритмические конструкции, параллелизмы, повторы, анафоры, ассонансы), достигшем вершины в единственном его произведении, написанном на вольгаре — «*Cantico di frate Sole*» («Песнь брату Солнцу»). Франциску приписывают иногда также написанную на вольгаре «Молитву Распятому», но эта атрибуция не отличается надежностью.

Долгое время «Песнь брату Солнцу» считалась первым поэтическим памятником итальянского языка. Его подлинность подтверждают уже самые ранние жития святого, упоминающие его под названиями *Canticum fratris Solis* (Песнь брату Солнцу) и *Canticum creaturarum* (Гимн творений) и сообщающие, что Франциск призывал распевать братьев этот гимн, ходя по свету. Вольгаре «Песни» отмечено легким влиянием умбского диалекта и церковной латыни.

Св. Франциск сочинил этот вдохновенный гимн творцу в последние два года своей жизни, после стигматизации на горе Верна. Его тема — восхваление Творца за его творения и одновременно



Мазо. Антоний Падуанский.

через них, ощущение духовного родства со всем мирозданием, при избыточестве счастья бытия. Это своеобразная лиро-эпическая песнь, где величественная картина мироздания со строгой иерархией творений (небесные светила: солнце, луна, звезды; стихии: вода, ветер, огонь, земля; земные творения: цветы, трава, плоды) оживляется глубоко личным, почти молитвенным отношением Франциска к каждому из созданий Божиих. Он обращается к ним «брат» и «сестра», он ощущает себя таким же творением, как и они, и в каждом из них он различает и ценит их индивидуальность: вода для него смиренная и чистая, огонь — веселый, крепкий и сильный, звезды — ясные и драгоценные. Природа в «Песни» гармонична и одухотворена, все в ней свидетельствует о ее творце.

Композиционно «Песнь брату Солнцу» можно рассматривать как трехчастную структуру: первая часть содержит непосредственное обращение к Богу, хвалу, молитву-благодарение; вторая представляет природный мир; третья посвящена человеку (призыв к прощению обид, терпеливому перенесению скорбей и благодарение за смерть). Последние же два стиха вновь возвращают нас к начальному мотиву хвалы Господу, замыкая таким образом все построение.

Гимн состоит из строф (ласс) по два-три стиха каждая, подавляющее большинство их начинается со слов «*Laudato si, mi Signore reg...*» («Хвала Тебе, Господи, за...»). Анафорический зачин и параллелизм построения строф способствуют созданию определенной ритмической структуры, хотя и нерегулярной, но четко прослеживающейся на всем протяжении «Песни». Рифмы как система отсутствуют, их заменяют ассонансы (*Signore-benedictione, splendore-significatione, vento-tempo* и т.п.). Создавалась «Песнь» не только как поэтическое, но и как музыкальное произведение — это, собственно, вариант псалма; мелодия не сохранилась, но ее музыкальный характер очевиден.

3

Франциск Ассизский был, несомненно, самой яркой фигурой в богатой и многогранной истории религиозных движений в средневековой Италии. Его влияние сказалось, в частности, и в тесной связи религиозных движений с поэтическим творчеством. Со временем поэзия все дальше и решительнее отходит от первоначальных богослужебных, т.е. чисто функциональных, форм и начинает прокладывать свой собственный, самостоятельный путь. История развития лауды наглядно подтверждает это.



Липпо Мемми. Святая Агнесса.

Само слово «лауда» первоначально служило для обозначения определенной части утреннего богослужения, когда исполнялись псалмы 148–150 с часто повторяющимися словами *laudare* — «хвалить», *laus* — «хвала». Со временем название лауда перешло на всякую хвалебную песнь («Песнь брату Солнцу» Франциска Ассизского принадлежит к протоистории этого жанра), а затем лаудами стали называться все гимны и песни религиозного содержания, не обязательно хвалебные (например, описание страстей Христовых, страданий Богоматери, церковных праздников, покаянные гимны и т.д.). Свою структуру (антифонное построение, репризы) и формальные особенности лауды заимствовали у народной баллады (в наиболее древних сборниках лауд приводятся даже ноты). Впрочем, порой лауда может и значительно отклоняться от схемы баллады. Так, скажем, неоднократно указывалась возможная связь лауды с арабо-испанской поэзией, а также с латинской средневековой паралитургической лирикой. Таким образом, границы этого жанра подвижны, к тому же лауда претерпевала значительные изменения на протяжении своей истории.

Древнейшие из дошедших до нас лауд относятся к концу XII — началу XIII века, они посвящены восхвалению Богоматери и тесно связаны с расцветом ее культа, имевшим место в это время (возможно, это объясняется напряженной борьбой с катарской ересью, принижавшей роль Богородицы). Так, во Флоренции создавались религиозные братства в честь Девы Марии, члены которых периодически устраивали торжественные процессии с пением богородичных лауд. Подлинный же расцвет лауды связан с религиозными движениями Аллелуйя (1233) и особенно флагеллантов (1260). Движение Аллелуйя в целом было довольно кратким, но охватило обширные области северной Италии. Начало 30-ых годов XIII века отмечено ожесточенной борьбой папы Григория IX и императора Фридриха II за господство над Ломбардией и, соответственно, очередным обострением отношений гвельфов и гибеллинов. На этом фоне призывы к миру, звучавшие из уст некоторых проповедников, часто находили отклик в народных массах. Так, проповеднику Иоанну из Виченцы удалось даже добиться заключения мира враждующими сторонами в Пакваре в 1233 году. И хотя его миротворческая деятельность была замешана на политике и на стремлении к личной выгоде, его проповеди собирали толпы слушателей, жадно внимавших ему. В такой атмосфере и зародилось движение Аллелуйя — религиозные собрания, включавшие в себя как клириков, так и мирян, в песнопениях возносили хвалу Господу и молились о даровании мира. Подробное описание этого движения в Парме представлено в хронике Салимбене.

У истоков движения флагеллантов стоит монах Раньери Фазани. Вся северная и центральная Италия (вплоть до Рима) была им охвачена. Сама практика самобичевания (флагелляции) не была новой, к ней нередко прибегали умбрские ерemitы; но то, чем они занимались в уединении, теперь приобретает общественный характер. Одно из наиболее ранних описаний этого движения мы находим в «Генуэзской хронике» Иакова Ворагинского.

Флагелланты (*flagellanti*, иногда их называли также *battuti* или *disciplinati*) объединялись в процессии — обнаженные до пояса, босые, с горящими свечами и хоругвями, бичуясь, они двигались от одного города к другому, распевая лауды. Начинали пение двое идущих впереди, остальные подхватывали. В таком движении, сопровождаемом пением, еще отчетливо прослеживается связь с народной баллатой, только здесь вместо танцующих верующие, а вместо ведущего танца возглавляющий процессию; диалогическая структура, как правило, сохранялась. Обычно лауды оставались анонимными и в целом их поэтическое достоинство невелико, хотя порой живое и глубокое чувство, отраженное в них, заслоняло художественную слабость. Каждая группа флагеллантов имела свой лаударий, их сохранилось более двухсот (из наиболее известных — Кортонский, Перуджинский, Умбрский). Круг тем остается неизменным: восхваление Богоматери, раскаяние в грехах, воспоминание о страстях Христовых. Позже в XIV веке, когда утратилась непосредственная связь лауд с покаянными процессиями, их тематика расширяется: появляются лауды, посвященные святым, с большей подробностью фиксируются вехи церковного календаря.

Происходят изменения и в самой структуре лауды. Общий путь ее развития можно обозначить как движение от монологического гимна через диалогическую баллату к священному представлению (*rappresentazione sacra*). Диалогическое построение, вначале носившее чисто формальный характер, постепенно становится все более существенным для лауды, партии персонажей равноправными и взаимозависимыми. Следующим шагом становится появление третьего персонажа и введение собственно действия. Так лауда перерастает в драму.

Немалую роль в этом процессе сыграл умбрский монах-францисканец Якопоне да Тоди (1236–1306), автор около сотни лауд, заметно выделяющихся на общем фоне. Его лауды привлекают внимание прежде всего как отражение его внутренней жизни, глубокой, напряженной и противоречивой. Сила личности, безудержный темперамент, страстность и духовный ригоризм определили характер того особого жизненного пути, который суждено было пройти Якопо де Бенедетти (ставшему известным под именем Якопоне да Тоди), сыну зажиточного горожанина, юриста,

проживавшего в небольшом умбрском городке Тоди, расположенном к югу от Перуджи.

Молодые годы Якопоне напоминают начало жизненного пути Франциска Ассизского. С юности Якопоне отличался необузданным нравом и предавался веселой светской жизни. Пойдя по стопам отца, он занялся юриспруденцией, которую изучал в Болонском университете. Годы его учения пришлось на время расцвета общественной и литературной жизни Болоньи: поэтическая слава Гвиницелли достигла своей вершины, хотя полемика вокруг его творчества не угасала; тогда же находился здесь (в заключении) и король Энцо, представитель сицилийской поэзии; существовала также неплохая местная поэтическая школа, в основном «гвиттонинская» (Онесто дельи Онести, Бернардо да Болонья, Семпрене да Болонья и др.). Впоследствии именно против Болоньи как центра науки, мудрости века сего будет выступать Якопоне. Получив прекрасное образование, Якопоне вернулся в родной город, где его ожидало материальное благополучие и уважение сограждан. Вскоре он женится на дочери Бернардино ди Гвидоне, Ванне, из графского рода Колдимеццо. Пир, праздника, увеселения сменяют друг друга. Позже Якопоне так будет описывать этот период своей жизни:

Lo mangiare e lo bere
è stato el mio deletto,
e posare e gaudere
e dormire a lo letto;
non credevo potere
aver nullo defetto.

(«Есть и пить / было моим наслаждением, / и отдыхать и веселиться / и спать в постели; / я не предполагал, что могу / иметь какой-либо недостаток»).

Но через год после свадьбы (вероятно, в 1268 году) происходит событие, круто изменившее плавное течение жизни Якопоне. Во время одного из многочисленных балов, неизменным участником которых бывал Якопоне, обрушился пол в танцевальной зале, при этом погибла его молодая жена. Но более, чем ее внезапная гибель, поражает Якопоне то обстоятельство, что на ее теле была обнаружена власяница, которую она старательно скрывала под светскими нарядами. Со свойственной его натуре страстностью Якопоне обращается к покаянию, беспощадное самоосуждение сопровождается суровой аскезой. Его «святое безумие», глубокое отчаяние и ненависть к себе чередуются с просветлениями и с мистическим ликованием.

В 1278 году Якопоне вступает во францисканский орден, переживавший в это время серьезные нестроения. По отношению к на-



Якопоне да Тоди в тюрьме
(Миниатюра, Флоренция, библиотека Риккардиана).

следию св. Франциска его ученики разделились на спиритуалов, сторонников соблюдения всех правил своего учителя без каких-либо отступлений и изменений, и конвентуалов, ратовавших за смягчение слишком строгого, на их взгляд, орденского устава. Якопоне становится одним из самых решительных спиритуалов, непримиримость его позиции создает ему немало врагов и в конце концов приводит к еще одному трагическому повороту в его судьбе. Пока спиритуалы пользовались поддержкой кардинала Пьетро да Морроне, ставшего папой Целестином V, конфликт в ордене не приобретал особенно резких форм. Но когда в конце 1293 года Целестин сложил с себя папскую тиару и его место занял в начале следующего года Бонифаций VIII, для спиритуалов настали черные дни: новый папа решительно встал на сторону конвентуалов. Якопоне вместе с кардиналом Пьетро Колонна вел ожесточенную борьбу против Бонифация, обвинял его во всевозможных пороках (Данте также не жалеет обличительных слов в адрес Бонифация в «Комедии»), издавал воззвания и манифесты против него. Бонифаций начал с отлучения «мятежников» от церкви, а затем в 1298 году прибег к осаде крепости Палестрины, где укрывались несмирившиеся спиритуалы (среди них и Якопоне). Падение крепости стало для Якопоне началом нового этапа его жизни.

Якопоне был заключен в тюрьму, где провел шесть лет, пока новый папа Бенедикт XI не освободил его оттуда (в 1303 г.). За эти годы Якопоне переживает еще один внутренний кризис, не менее глубокий, чем тот, который он испытал в годы своей молодости. В начале он мечет громы и молнии против своих врагов, главный среди которых — Бонифаций:

Lucifero novello a ssedere en papato,
lengua de blasfemia, ch'el mondo ài 'nvenenato,
che none se trova spezia, bruttura de peccato,
là 've tu si enfamato vergogna è a profirire.

(«Новый Люцифер, восседающий на папском престоле, / богомерзкий язык, отравивший весь мир, / нет такого гнусного греха, / которым бы ты ни запятнал себя, о котором без стыда можно было бы сказать»). Трудно и медленно учится он смирению и любви. Вновь и вновь, с каждым разом все более смиренно, он обращается к Бонифацию с просьбой снять с него отлучение. И хотя Бонифаций оставил его обращения без ответа и внешних изменений в его судьбе не последовало, для его внутреннего развития они означали очень много.

Выйдя из тюрьмы, Якопоне прожил совсем недолго. Он умер в рождественский сочельник 1306 года в монастыре святого Лаврентия в маленьком умбрском городке Коллацоне в присутствии францисканца-мистика Джованни делла Верна, который, как гла-

сит легенда, чудесным образом узнал о приближающейся кончине своего друга и, мгновенно преодолев разделяющее их немалое расстояние, явился, чтобы преподать ему последнее причастие. Похоронен Якопоне был в Коллацоне, затем его останки перенесли в монастырь Горы Христовой (Монтекристо) в Тоди, а в 1433 году в монастырь святого Фортуната того же города.

Такова биография Якопоне да Тоди. Если о его жизненном пути можно судить по многочисленным и хорошо сохранившимся жизнеописаниям (известно несколько редакций его биографии, достаточно подробных и очень сходных между собою), то духовная жизнь умбского монаха-поэта с поражающей полнотой раскрывается в его лаударии. Якопоне, несомненно, был сведущ в философии и богословии; его лауды позволяют сделать вывод о том, что ему был известен неоплатонический комплекс идей, некоторые его рассуждения о природе божественной и человеческой любви очевидно восходят к теории любви блаженного Августина, заметны и переклички с Дионисием Ареопагитом (трехступенчатый путь души к Богу: очищение, освящение, соединение; сияющая божественная темнота и др.), но все эти богословские реминисценции отступают в его творчестве на второй план перед пронзительной искренностью его поэзии, перед предельной обнаженностью сокровенной жизни души. Это не просто «личный лаударий» (термин, предложенный Де Бартоломенсом), а непрекращающийся крик души, мучительно прокладывающей свой путь к Богу. Чрезвычайно показательна в этой связи история создания одной из самых замечательных лауд Якопоне — «O iubelo de core», — как ее передают его жизнеописания.

Однажды у Якопоне появилось сильное желание отведать потрохов. Однако вскоре он начал укорять себя за потакание своему чревоугодию и решил наказать себя. Он раздобыл потроха, подвесил их в своей келье и каждое утро подходил к ним, вдыхал их запах, касался их лицом. Продолжал Якопоне это делать и тогда, когда потроха испортились и исходящее от них зловоние наполнило всю келью. Тут вмешались в дело другие братья, которым стал досаждать неприятный запах. Они принялись насмехаться над Якопоне, схватили его и поместили в отхожее место, приговаривая, что здесь он сможет наслаждаться зловонием, сколько душе угодно. Якопоне смиренно переносил издевательства, более того, находясь в столь нелепом и унижительном положении, воздавал хвалу Господу в ликующих, переполненных радостью стихах:

O iubelo de core
che fai cantar d'amore!

Quanno iubel se scalda,
si fa l'omo cantare;

e la lengua barbaglia,
non sa que se parlare;
drento no 'l pò celare
(tant'è granne!) el dolzore.

Quanno iubel s'è aceso,
sì fa l'omo clamare,
lo cor d'amor è apreso,
che no 'l pò comportare;
stridenno el fa gridare
e non virgogna allore.

(«О ликование сердца / ты заставляешь петь от любви! // Когда ликование достигло предела, / оно заставляет петь / и язык лепечет, / не знает, что говорить; / радость не спрятать внутри / (так она велика!) // Когда зажглось ликование, / оно заставляет кричать; / любовью охвачено сердце, / не может ее терпеть; / заставляет громко кричать / и не стыдится тогда»).

В описанной истории проявляются две основных черты духовного облика Якопоне — это доходящий до ненависти к себе аскетизм и дар мистического экстаза. Суровая аскеза Якопоне выходит за традиционные рамки монашеского делания, она скорее напоминает то презрение к падшей человеческой природе и стремление к разрушению человеческой плоти, которое было свойственно многим еретическим движениям. Якопоне не переступает этой последней грани, хотя порой оказывается в опасной близости к ней. Не чуждо ему и манихейское дуалистическое восприятие человеческой души, в которой добро и зло имеют равное место. Может показаться странным, что страстный приверженец радостного и любвеобильного Франциска (которого он воспевал в лаудсах), способен быть столь непримиримым и даже жестоким к человеку, не говоря уж о том, что его мольбы к Богу о даровании ему смерти за грехи весьма далеки от христианского смирения:

Signor, dàme la morte
'nante ch' e' plu t'afenda
e lo cor me sse fenda
ch' en mal perseveranno.

Signor, non t'è iovato
mustrannome cortesia,
tanto so' stato ingrato
pleno de vellania.
Pun fine a la vita mia,
che gita t'è contrastanno.

(«Господи, даруй мне смерть, / прежде чем я тебя оскорблю, / сердце мое разрывается, / упорствуя во зле. // Господи, втуне было / твое милосердие ко мне, / столь неблагодарным я был, / полным низости. / Положи конец моей жизни, / столь неугодной тебе»).

Но не следует забывать, что такое внутреннее расположение Якопоне (близкое, кстати, к мировосприятию папы Иннокентия III, автора глубоко пессимистического трактата «Об убожестве состояния человеческого») является следствием, хотя и болезненно гипертрофированным, его неперестанного устремления к Богу. Действительно, Якопоне — человек крайностей: от глубочайшего отчаянья он переходит к вершинам мистической радости, он одновременно обнимает сердцем адские бездны и райские кущи. И сила конфликта этих полярных состояний ни на мгновение не ослабевает. Это противостояние материализуется в творчестве Якопоне в постоянном споре тела и души.

Отрицательное отношение к плоти, воспринимавшейся как могущественное орудие в руках дьявола, характерно в целом для средневекового религиозного сознания. Плоть — это то, что мешает спасению, затягивает душу в пучину греха, отсюда вытекала необходимость ее немилосердного умерщвления. Лишь Франциск Ассизский выделялся на общем фоне снисхождением к нуждам бедного, немощного «брата осла» (так величал он свое тело), изнемогающего под бременем налагаемых на него ограничений. Средневековой литературе были хорошо известны так называемые прения души и тела, сохранилось немало латинских образцов подобных прений (аналогичных тенционам и контрастам в куртуазной лирике), дошли до нас анонимный «Спор тела и души» («Débat du corps et de l'âme»), написанный в начале XII века во Франции (ср. более поздние модификации этой темы у Вийона) и фрагмент испанской, также анонимной поэмы «Прение души и тела» («Disputa del alma y el cuerpo») начала XIII века; в Италии аналогичные примеры зафиксированы в умбрских лаудариях, в XIV веке эта тема появляется у доминиканского писателя-мистика Якопо Пассаванти. Но у Якопоне эта расхожая тема перерастает в сотериологическую проблему, которую он пытается разрешить в том числе и в повседневной жизни. Душа и тело выступают в его творчестве как самостоятельные персонажи, каждый из которых отстаивает свою точку зрения в ожесточенном споре:

L'anema dice al corpo: «Facciamo penitenza,
chè pozzamo fugire quella grave sentenza
e guadagnim la gloria, ch' è de tanta placenza;
portimo onne gravenza con delettoso amare».

Lo corpo dice: «Turbone d'esto che t'odo dire;
nutrito so' en delicii, non lo porria patere,
lo celebr' aio debele, porria tosto 'mpazzire;
fugi còtal pensieri, mai non me ne parlare.

(«Душа обращается к телу: «Принесем покаянье, / дабы нам избежать сурового приговора / и пусть мы заслужим славу, что столь приятна; / да будем нести всякий груз с нежной любовью». // Тело в ответ: «Содрогаюсь от того, что ты говоришь; / вскормлено я в наслаждениях, я не смогу того вынести; / слабый мозг у меня, быстро могу обезуметь; / мыслей подобных беги, не смей говорить мне о них»).

Тело и душа у Якопоне полярно противоположны друг другу. В отличие от души тело лишено единства и, когда душа покидает его, оно распадается. В разговоре с душой тело беспомощно, несведуще, не способно думать о будущем и отвечать за свои поступки; страх осуждения вынуждает его просить помощи у души, которой оно всегда противится. Конфликт тела, ищущего земных наслаждений, и души, стремящейся к Богу, разрешается либо победой порочного тела, которому удастся вовлечь в грех душу, либо победой души, сумевшей подчинить себе тело. Якопоне со свойственным ему пессимизмом чаще говорит о первом исходе. Тело описывается с большой степенью подробности, живописный натурализм этих описаний напоминает стиль комической поэзии, но у Якопоне на всем лежит суровый отпечаток неизбежной гибели как возмездия за грех. Лишь изредка тело оказывается способным ответить на божественный призыв, тогда преображаются все его пять чувств и оно ликует вместе с душой. Но, как правило, радость души сопровождается утеснением и болезнью плоти.

Нередко тело и душа выступают в лаудах Якопоне не как самостоятельные персонажи, а как олицетворение двух начал, сосуществующих в сердце человека и ведущих за него борьбу. Тело — это все земное, низкое, темное, порочное, противящееся божественной благодати; душа — светлое, высокое, легкое, божественное; тело — это прошлая бессмысленная жизнь, душа — смысл, который открылся Якопоне. Если стильовисты обращались лишь к душе человека, притом в ее наиболее возвышенных устремлениях, а комические поэты подвергали осмеянию низменное, плотское начало, то Якопоне охватывает весь спектр состояний, свойственных человеческой природе (предвосхищая в этом автора «Божественной Комедии») и делает это с предельной «внелитературностью» и серьезностью. Для него это вопрос жизни, а не стиля.

В замечательной лауде «Fuggo la croce, càmmte devora» противоположные состояния души разведены по разным персонажам: два

монаха созерцают крест и это созерцание приводит к прямо противоположным результатам. В сердце одного пробуждается любовь, он прозревает, обретает дар речи, начинает жить подлинной жизнью. Другой же ощущает лишь сердечную боль, слепнет, становится немым, приближается к смерти.

Непрекращающаяся борьба этих двух состояний в собственной душе становится предметом пристального внимания Якопоне. И здесь он ничуть не уступает блаженному Августину в беспощадной честности самооценки и в твердой воле идти до конца в преодолении греха. Горестная картина помутнения образа Божия в человеке, в себе самом прежде всего, вызывает у Якопоне глубокое сердечное сокрушение. Он вновь и вновь напоминает о суетности, бренности и быстротечности земной жизни и не жалеет тут мрачных красок: в его диалоге живого с мертвецом натурализм достигает предела — Якопоне подробно описывает, что происходит с каждой частью разлагающегося тела:

Or o' so' l'occhi cusè depurati?
For de lor loco sì se so' iettati;
credo che vermi li ss'ò manecati,
de tuo regoglio non n'àber pagura.

(«Где же теперь глаза твои, столь сияющие? / Они выброшены прочь со своего места, / думаю, их сожрали черви, / не испугались они твоего самохвальства»).

К теме гордости, тщеславия Якопоне обращается постоянно: дьявол, искушая душу, внушает ей горделивые мысли; осужденная душа рассказывает, что несмотря на строгий пост и усердную молитву ее погубила жажда похвал; сам Якопоне глубоко раскаивается в тщеславном желании предстать перед людьми лучше, чем он есть на самом деле, осознает, что без смирения ни пост, ни бдение, ни молитва не помогут ему удержаться от обиды и раздражения. Единственный выход Якопоне видит в смиренном обращении к Богу за помощью и в искреннем покаянии, которому он посвящает немало торжественных и проникновенных строк:

O alta penitenza, pena enn amor tenuta!
Grann'è la tua valuta, per te cel n'è donato.

(«О высокое покаяние, боль, заключенная в любви! / Велико твое достоинство, через тебя нам даровано небо».)

Лауды, посвященные добродетелям, менее удачны. Как правило, они растянуты, порой напоминают целые теологические трактаты (по 200–400 стихов и более: классификация человеческих добродетелей и свойств совершенного человека, описание ангельских чинов и ступеней-ветвей древа божественной любви — все это очень близко умозрительным построениям средневековой схо-

ластики, Фомы Аквинского прежде всего). Эти произведения страдают схематизмом, рассудочностью и отсутствием того подлинного живого чувства, которое столь характерно для Якопоне и которое выделяет его поэзию среди многочисленных анонимных лаудариев этой эпохи.

Лауды, описывающие его мистические видения, экстатическое богосозерцание, даром которого он был щедро наделен, образуют вершину его поэзии. Духовный взлет провоцирует и взлет поэтический и в этом Якопоне идет по стопам св. Франциска, чистоту учения которого он столь яростно отстаивал перед своими противниками. У Франциска, насколько позволяют судить его жития, мистические прорывы происходят на фоне равномерного горения его сердца, устремленного к своему Творцу. Якопоне же поднимается к мистическому экстазу из бездны богооставленности, божественный свет внезапно врывается в тьму отчаяния, в которую погружена его душа:

Plagne, dolente alma predata,
che stai veduata de Cristo-Amore!

Plagne, dolent' e ietta suspire,
ché t'à' perduto lo dolce tuo Scire,
forsa per planto mo 'l fai arvinire
a lo sconcolato, tristo meo core.

(«Плачь, горестная душа, обладаемая (бесами), / покинутая Любовью-Христом! // Плачь, несчастная, и воздыхай, / ведь ты потеряла сладостного своего Господина, / теперь, может, плачем ты сможешь его вернуть / безутешному, печальному моему сердцу»).

Свой личный мистический опыт Якопоне выражает в категориях и понятиях, восходящих к «Мистическому богословию» Псевдо-Дионисия Ареопагита. Алофатическое богословие Дионисия Ареопагита, несомненно, было близко Якопоне и отвечало его собственному внутреннему опыту: он сам осознал непознаваемость, «неумопостигаемость» Бога:

O amore muto,
che non voli parlare, ché non si' conosciuto!

Tale amore àn' eposto silenzio a li suspire
e ss'è parato a l'uscio, no ne li larga 'scire,
drento i fa parturire,
che no se spanna la mente de quello ci à sentuto.

(«О немая любовь, / не говори, чтоб тебя не узнали! // ...Такая любовь наложила молчанье на вздохи / и встала сама у входа и не дает им уйти; / внутри она их производит; / да не отвлечется душа от того, что она испытала.»).

Описание переполняющей сердце мистической любви, зарождению которой предшествует полное совлечение всех чувств, мыслей и ощущений и погружение в безмолвное и безвидное состояние, в бездну ничто, можно воспринимать как поэтическую иллюстрацию к богословским рассуждениям Дионисия о восхождении к «сверхъестественному сиянию Божественного Мрака»:

Enfigurabil luce,
chi te pò figurare,
che volisti abitare
'n obscura tenebria?

(«Непередаваемый свет, / кто может тебя передать, / пожелавшего пребывать / в темном мраке?»);

O profundato mare,
altura del to abisso
m'à cercoscretto a volerme anegare!

(«О глубокое море, / высота твоей бездны / вынуждает меня желать утонуть в ней!») — такими словами пытается Якопоне изобразить то, что не поддается изображению.

Якопоне неоднократно обращался к теме ущербности человеческого разума, к превосходству «святого безумия», попирающего самодовольный разум, мудрость века сего. Из такого «безумия» и возгорается божественная любовь:

Sappi parlar e or so' fatto muto;
vedia e mo so' ceco diventato.
Si granne abisso non fo mai veduto,
tacendo parlo, fugio e so' legato;
scendenno saglio, tegno e so' tenuto,
de for so' dentro, caccio e so' cacciato.
Amor esmesurato, perché me fai empascire
e'n fornace morire de sì forte calore?

(«Я умел говорить, а теперь я нем; / видел и стал слепым. / Столь великой бездны не видел я никогда, / молча говорю, бегу и связан; / опускаясь, поднимаюсь наверх, обладаю и обладаем, / будучи снаружи, пребываю внутри, преследую и преследуем. / Безмерная любовь, почему ты меня сводишь с ума / и заставляешь погибнуть в столь жаркой печи?»). Такая любовь преображает человека, делает его «новой тварью», из глубины греха возводит на вершину святости.

Восторженный гимн любви поет не только беспредельно расширившееся сердце человека — земля и небо, все творения Божии возносят хвалу Творцу. Здесь очевиден параллелизм с «Песнью брату Солнцу» Франциска Ассизского, но Якопоне неведом спо-

койный и уравновешенный тон Франциска, его мистический экстаз прорывается в неудержимых воплях хвалы и благодарения, лауда перерастает в молитву, в непрестанное призывание святого имени Бога-Любви:

Amor, Amore, che sì m'ài firito,
altro che amore non pòzzo gridare;
Amor, Amore teco so' unito,
altro non pòzzo che te abbracciare.

Amor, Amor-Iesù, so' iont'a pporto,
Amor, Amor-Iesù, tu m'ài menato,
Amor, Amor-Iesù, damme conforto,
Amor, Amor-Iesù, ssi m'ài enflammato.

(«Любовь, Любовь, что так меня пронзила, / лишь о любви я могу кричать; / Любовь, Любовь, я соединился с тобой, / лишь тебя я могу обнимать ... // Любовь, Любовь-Иисусе, я достиг порта, / Любовь, Любовь-Иисусе, ты привел меня сюда, / Любовь, Любовь-Иисусе, укрепи меня, / Любовь, Любовь-Иисусе, ты воспламенил меня»).

Писал Якопоне и богородичные лауды, как бы восходя к первоисточнику жанра, со временем столь значительно расширившего свое русло. Таких лауд у Якопоне немного и тематика их вполне традиционна — восхваление Божией Матери и обращение к Ней за помощью, просьбы о духовном исцелении. На их фоне выделяется лауда, известная под названием «Pianto della Madonna» («Плач Мадонны») или «Donna de Paradiso» («Госпожа Рая»). Тема страданий Богоматери на Голгофе не была новой для итальянской религиозной поэзии: известен «Плач» анонимного сиенского автора XIII века, в умбрских лаудариях встречаются «Жалобы Богоматери». (В Испании небольшую поэму на эту тему — «Скорбь Богоматери» — написал современник Якопоне Гонсало де Берсео). Но Якопоне выходит за рамки простого описания евангельского эпизода, его лауда перерастает в торжественное драматическое воспроизведение событий, развернувшихся на Голгофе. Драматическое ядро существовало в жанре лауды с самого начала, ее вопросоответная структура (идущая от баллады) предполагала участие как минимум двух действующих лиц, хотя нередко роль ведущего была чисто формальной, а порой и вовсе отсутствовала. У Якопоне диалогическое построение лауды — обычный прием, причем «партии» участников диалога, как правило, равнозначимы и взаимозависимы, в их внутренней связи (антитетичности) кроется импульс развития сюжета.

В «Плаче Мадонны» делается еще один решительный шаг на пути перерастания лауды в священное представление. Это, конеч-

но, еще не драма, действия как такового здесь нет, но есть его описание, живое и динамичное. С самого начала обозначается центральное ядро происходящего:

Donna de Paradiso,
lo tuo figliolo è preso
Iesù Cristo beato.

(«Госпожа Рая, / твоего сына схватили / блаженного Иисуса Христа»). И далее события развиваются стремительно — Пилат, толпа, кричащая «Распни, распни,» и крест. Здесь темп замедляется: бесконечное забивание гвоздей — кульминация лауды, пик страданий Богоматери. А затем действие закончено, начинается горестный плач:

Figlio bianco e vermiglio,
figlio senza simiglio,

figlio, e a ccui m'apiglio?
Figlio, pur m'ài lassato!

Figlio bianco e biondo,
figlio volto iocondo,

figlio, perché t'à el mondo,
figlio, cusì sprezzato?

(«Сын мой бело-розовый, / сын несравненный, // сын, к кому я прибегну? / Сын, ты покинул меня! // Сын мой, белый и светловолосый, / сын мой с веселым лицом, // сын, почему же мир, / сын, так тобой пренебрег?»). Эти строки, несомненно, принадлежат к лучшим у Якопоне. Глубина горя и недоумения Богоматери, вспоминающей младенчество своего сына и связанные с ним обетования, описана со щемящей простотой и пронзительной силой.

Число действующих лиц этой лауды непривычно велико, вместо обычных двух персонажей здесь их четверо: человек из толпы, бесстрастно описывающий все детали происходящего, Богоматерь, Иисус Христос, беседующий с креста со своей матерью, и толпа, требующая распятия. Роль каждого из них значима в структуре этой драматизированной лауды, ее отсутствие существенным образом изменило бы ее сюжетно-художественное построение. Язык лауды прост и динамичен. Четверостишия, состоящие из двух двустиший (по 3–4 стопы в стихе) с тремя смежными рифмами, а четвертой общей для всех четвертых стихов лауды (aa/ax//bb/bx: схема рифмовки, характерная для арабо-андалузского заджаля), создают ритм взволнованного отрывочного разговора, стремительно продвигающегося к своей кульминации. Якопоне приписывают (хотя и с некоторой долей сомнения) также

авторство латинской лауды «Stabat Mater», написанной на ту же тему, но не обнаруживающей характерных особенностей поэтики умброского поэта.

Поэтическое наследие Якопоне включает ряд произведений, которые никак не могут быть названы лаудами, даже если иметь в виду те изменения, которые произошли со временем в семантике этого термина. Это сатирические баллады, содержащие гневные инвективы в адрес церкви, ее иерархов, прежде всего папы Бонифация VIII. Свойственные Якопоне страстность и непримиримость здесь ничем не сдерживаются, готовность идти до конца в этой борьбе Якопоне засвидетельствовал собственной жизнью.

Поэзия Якопоне отражает с большой степенью достоверности и глубины его внутренний мир: борьба добра и зла в его сердце, мирского и духовного, того, что к Богу приближает, и того, что удаляет от него, становится предметом его пристального внимания и изображения. Характерно, что следы этого противоборства легко обнаружимы и на стилистическом уровне в его лаудах. Стиль Якопоне можно назвать средним: предпочтение, отдаваемое балладе (среднему жанру, по более поздней классификации Данте), неслучайно (вопрос о том, кто первым использовал для лауды метрику народной баллады — Якопоне или Гвигтоне д'Ареццо — не вполне ясен). Средний регистр поэтического языка Якопоне — это его сознательный выбор, он предполагает аскетический отказ от красот куртуазной лирики. В одной из лауд Якопоне решительно отвергает светскую науку, олицетворением которой для него являются Париж и Болонья. Однако отказывается Якопоне не только от философии, процветающей в Болонье, но и от ее поэзии.

С куртуазной лирикой Якопоне был знаком прежде всего в ее сицилийском (провансальско-сицилийском и сицилийско-тосканском) варианте (весьма вероятно, что знал он и стихи Гвиницелли, хотя прямых свидетельств тому нет). Влияние сицилийского стиля сказывается и в трактовке темы любви (любовь-огонь; любовь ранит; радость любовного служения; боль, когда любовь оставляет и т.п.), и в отдельных стилях и лексемах, порой и в системе рифм и в метрике (некоторые лауды, к примеру, обнаруживают сходство с сицилийскими страмботти). Но это влияние нейтрализуется отчетливым тяготением к народной религиозной поэзии, весьма богатой в Умбрии: особенной популярностью пользовались там повествовательные религиозные песни, написанные одиннадцатисложным стихом; сочинялись также паралитургические песни, нередко на латыни. Именно из них Якопоне чаще всего заимствует метрические схемы. Характерная для Якопоне нерегулярность строфической структуры и рифмовки, равно как и обилие ассонансов также указывают на народные источники его поэ-

зии. Язык Якопоне имеет ярко выраженную диалектальную окраску, хотя отдельные стихи позволяют заключить, что Якопоне владел и тем особым сицилийско-тосканским койне, которое стало языком высокой поэзии.

Темпераментная и порывистая натура Якопоне не могла не наложить отпечатка на его поэтический стиль. Излюбленный прием Якопоне — антитеза, нередко прибегает он и к оксюмору. Лексический диапазон простирается от самых возвышенных эпитетов до предельно сниженных грубых слов, которым мог бы позавидовать Рустико ди Филиппо. Ритмический рисунок его лауд нерегулярен, он подчиняется авторской экспрессии, именно эта неожиданная смена ритма и позволяет избежать монотонности и прозаизмов. Но и здесь чувствуется суровая узда аскетизма, которую наложил на себя Якопоне, избрав путь самоограничения и сохранив верность ему на протяжении всего лаудария, равно как и в течение своей бурной и многотрудной жизни. Творчество Якопоне оказало влияние почти на всех, кто обращался к сочинению лауд в XIV веке (Уго Панцьера, Нери Пальяреси, Бианко да Сиена и др.), но никто из его последователей не достиг того духовного и поэтического уровня, который отличал тудертинского поэта-францисканца.

Глава третья

КУЛЬТУРА ДВОРА ФРИДРИХА II И ПОЭЗИЯ СИЦИЛИЙСКОЙ ШКОЛЫ

1

Тот факт, что итальянская лирика возникла на Сицилии, что именно здесь прививка провансальской традиции была благотворно усвоена и вызвала к жизни поэзию на вольгаре, не выглядит случайным или трудно объяснимым. Причина этого кроется в особом культурно-историческом климате, столетиями формировавшемся на острове и достигшем апогея в период правления императора Фридриха II Гогенштауфена (1220–1250).

Сицилия издавна была известна своей открытостью посторонним влияниям. Средневековая история острова представляет собой калейдоскопическую смену самых разных правлений и укладов жизни, которые не просто следуют один за другим, но и усваивают предыдущий опыт, плодотворно впитывают чужеродные культурные традиции. В VI–VII веках Сицилия и часть Южной Италии (Беневентский дукат) находятся под властью лангобардов, в IX веке Сицилию завоевывают арабы, и хотя они владели островом относительно недолго, они оставили глубокий след в его политической и культурной жизни. Начиная с 80-ых годов IX века арабов начинает теснить Византия и с помощью лангобардов ей удается значительно ограничить сферу их влияния. В XI веке Сицилия начинает привлекать внимание норманнов, сначала они проникают туда, нанимаясь на службу, но уже с 30-ых годов выступают как завоеватели. Представители норманнского рода Альтавилла — Роберт Гвискар и Рожер I — в течение нескольких десятилетий ведут военные действия, в результате которых к концу XI века вся Южная Италия (кроме Беневенто и Неаполя) переходит под власть норманнов. Рожер II, сын Рожера I, успешно продолжает дело отца, и в 1130 году папа Анаклет II провозглашает его королем Сицилии, Калабрии и Капуи. В течение следующего десятилетия Рожер, преодолев сопротивление германского императора и Византии, объединил под своей властью Сицилию и Южную Италию. Но Империя продолжает предьяв-



Предполагаемый скульптурный портрет
Фридриха II (Барлетта, сер. XIII в.).

лять претензии на Сицилию: Фридрих I Барбаросса женит своего сына Генриха VI на дочери Рожера II Констанции. От этого брака и произошел на свет в 1194 году будущий император Фридрих II.

Само происхождение Фридриха и та обстановка, в которой он провел детство и юность (оставшись сиротой в возрасте четырех лет, он воспитывался в Палермо под опекуном папы Иннокентия III, затем был перевезен в Германию, где в 1212 году был коронован германским императором, спустя восемь лет стал королем Сицилии и окончательно обосновался в Южной Италии), располагали к принципиальной открытости и широте взглядов. Поэтому не приходится удивляться, что двор Фридриха II был средоточием разноязыкой и многонациональной культурной жизни.

Сам Фридрих был личностью незаурядной, масштаб которой признавали как его приверженцы, так и недоброжелатели. Иннокентий III отмечает в письме 1208 года к королю Арагонскому рано проявившиеся способности своего воспитанника: «Окрыленные стопами вступает он в годы зрелости и, опережая возраст своими дарованиями, он достойным удивления образом кладет начало своего счастливого правления». Лестные упоминания об уме и щедрости Фридриха II встречаем мы в «Новеллино», его высоко оценивал Данте, в трактате «О народном красноречии» он сказал о нем так: «Действительно, славные герои — цезарь Фредерик и высокородный сын его Манфред, являвшие благородство и прямоту, пока позволяла судьба, поступали человечно и презирали невежество. Поэтому благородные сердцем и одаренные свыше, они так стремились приблизиться к величию могущественных государей, что в их время все, чего добивались выдающиеся итальянские умы, прежде всего появлялось при дворе этих великих венценосцев» (I, XII, 4). Даже Салимбене, испытывавший к Фридриху неприязнь, вынужден отметить в своей «Хронике» его незаурядные дарования («он умел читать, писать, петь и сочинять кантилены и канцоны»).

В самом деле этот император оставил по себе память не только как талантливый политик, создавший на Сицилии жестко централизованную государственную структуру и юридически закрепивший ее функционирование (Мельфийские конституции 1231 г.), но и как широко образованный и творчески одаренный человек. Он был хорошо знаком с французской, провансальской, латинской и арабской культурными традициями; известно, что в Германии он встречался с Вальтером фон дер Фогельвейде. Он владел итальянским, немецким, французским, греческим и арабским языками; был тонким знатоком античного искусства. При его дворе существовала школа переводчиков, где греческих авторов переводили на латинский язык, расцветала арабская и еврейская поэзия (что касается арабской поэзии, то уже при дворе Рожера II блистали

такие поэты, как Абу-ад-Дав, Абд ар-Рахман из Трапани и др.), греки трудились над трактатами по церковной истории («История пяти патриархов» Нила Доксопатриоса), еврейские экзегеты составляли комментарии к Ветхому Завету; составлялись философские и исторические трактаты на латыни («Книга о сицилийском королевстве» Уго Фалькандо), писались поэмы (например, «О горах Сицилии» и «О путеоланских источниках» Петра Эболийского); существовал кружок поэтов, писавших на греческом, в русле византийской традиции (Никола д'Отранто, Джованни Грассо и его сын Никола Грассо и др.). Поощрял и поддерживал эту культурную жизнь сам император, отличавшийся не просто склонностью к меценатству, но и немалой творческой одаренностью, о чем свидетельствуют, в частности, его канцоны на вольгаре.

Не меньший интерес проявлял Фридрих и к точным и естественным наукам: он занимался математикой, астрономией (и астрологией), анатомией и медициной. Принадлежащий его перу латинский трактат «Об искусстве охотиться с ловчими птицами» свидетельствует о его знаниях в области зоологии. Известно, что Фридрих содержал при своем дворе зверинец из редких животных, заботился о его пополнении, а порой сам составлял рецепты для заболевших зверей.

Его собственный интерес к науке опирался на глубокое убеждение в ее важности для функционирования государства. «Наука должна идти наравне с законами и оружием, без нее человек не может достойно воспользоваться своей жизнью»; «мы считаем выгодным для себя давать нашим подданным возможность образования, наука сделает их более способными управлять собой и государством» — эти принадлежащие Фридриху изречения объясняют проводимую им политику. Фридрих привлекает к своему двору ученых: математик Леонардо Пизанский посвящает свой «Трактат о квадратных числах» сицилийскому императору, Михаил Скот переводит Аристотеля, арабские ученые занимаются медициной, математикой, географией. Фридрих не просто поощряет научные изыскания, но и интересуется проводимыми при его дворе исследованиями по существу, часто беседует с учеными, стремится узнать о новых открытиях. Он покровительствует медицинской школе в Салерно, при его непосредственном участии в 1224 году открывается университет в Неаполе.

Столь необычный для того времени интерес к науке послужил одной из причин, по которой современники Фридриха считали его атеистом (и, в частности, приписывали ему слова о «трех обманщиках», основателях мировых религий). Насколько это мнение верно, судить трудно. Несомненно лишь то, что Фридрих действительно был склонен к эпикурейско-рационалистическому мировосприятию и что его отношения с церковью были весьма слож-

ными. Впрочем, сложность эта в значительной мере объяснялась политическими причинами (он вел борьбу с папой за влияние над ломбардскими городами); противостояние «гордым прелатам» и желание подчинить их императорской власти было одной из движущих сил всей деятельности Фридриха II. Некоторое время он находился под церковным отлучением за нежелание подчиниться требованию папы и принять участие в крестовом походе (в конце концов в 1228 году Фридрих отправился все же в поход и примирился с папой), но ему удалось вывести Сицилийское королевство из-под влияния церкви и единолично править им (посредством созданного им административного аппарата — *Magna Curia*). Власть Фридриха была абсолютной и нередко тиранической. Он не только требовал полнейшего подчинения, но и стремился к всеобъемлющему контролю за общественной жизнью: все должностные лица назначались им самим, был установлен строгий надзор за ремеслами и торговлей, был принят ряд законов, регламентирующих частную жизнь граждан, государственные чиновники постоянно менялись, царствовала обстановка подозрительности и недоверия, аресты, домашние обыски, конфискация имущества были нередкими явлениями (в этом контексте история Пьера делла Винья, внезапно и без видимых причин впавшего в немилость, не кажется странной). И если император способствовал развитию искусства и науки невзирая на национальность и вероисповедание, то эта толерантность не распространялась на сферу политики: исповедание ислама разрешалось, но за это надо было платить особый подушный налог; евреи, в соответствии с Мессинскими ассизами 1231 года, должны были носить опознавательные голубые нашивки.

В этом контексте не совершенно фантастическим выглядит предположение о том, что сицилийская лирика возникла не по собственной инициативе ее авторов, а по прямому указанию Фридриха II, просвещенного монарха, который хотел прославить свой блестящий двор еще и собственной поэтической школой. Естественно, что за образец была взята провансальская лирика, лучшее из того, что существовало в тогдашней Европе. Тем более, что при дворе Фридриха бывали трубадуры (Пейре Видаль, Аймерик де Пегильян, Юк де Сент Сирк, Гильем де Люзерна и др.), провансальский язык многие знали и провансальская концепция куртуазной любви без труда была усвоена императорским служащими, взявшимися за перо. Весьма показательно, что сицилийские поэты — в отличие от трубадуров — вовсе не пишут стихов на политические темы: здесь придворная поэзия легко бы вышла за определенные ей рамки и превысила бы свои полномочия, чего, разумеется, Фридрих II не мог допустить. Может показаться странным, что занимавшиеся политикой императорские служащие из-

бегали даже малейшего упоминания о ней в своих стихах, тогда как известно, что при дворе Фридриха писалось немало политических сочинений на латыни и греческом и, в частности, Пьер делла Винья является автором одного из них. Причина этого все в той же «заданности», официальности сицилийской поэзии, призванной способствовать культурно-интеллектуальному возвышению новой монархии. Характерно, что сицилийская лирика зарождается в 30-ые годы, т.е. после того, как Фридриху удалось осуществить свои основные политические планы и укрепить монархию (1228 г.— крестовый поход, 1231 г.— принятие Мельфийских конституций, чеканка новой монеты агостаре, 1232 г.— подавление Мессинского восстания). Теперь он мог подумать и о славе покровителя наук и искусств (к которой он был далеко не равнодушен: известно, что он хотел закрыть Болонский университет, дабы пальма первенства досталась открытому им Неаполитанскому университету).

2

Термин «сицилийская школа» возник не сразу. О средневековых сицилийских поэтах стали говорить как о «школе» ученые романтического и постромантического направления, которые в соответствии с эстетическими представлениями своего времени осуждали этих авторов за приверженность застывшим формам, недостаток свежести, неискренность и вкладывали в слово «школа» отрицательную оценку. Вполне понятно, что это слово не имело в данном случае современного терминологического значения; оно указывало не на существование у членов «школы» общего литературного учения и не на личные связи между ними, но скорее на принадлежность соответствующего корпуса произведений к одной и той же поэтической традиции. Что же касается прилагательного «сицилийский», то его, как известно, употребил применительно к ранней итальянской поэзии еще Данте, писавший, что «всякое стихотворение, сочиненное итальянцами, именуется сицилийским» и что «все, обнародованное нашими предшественниками на народной речи, стало именоваться сицилийским» (О народном красноречии, I, XII, 2; 4).

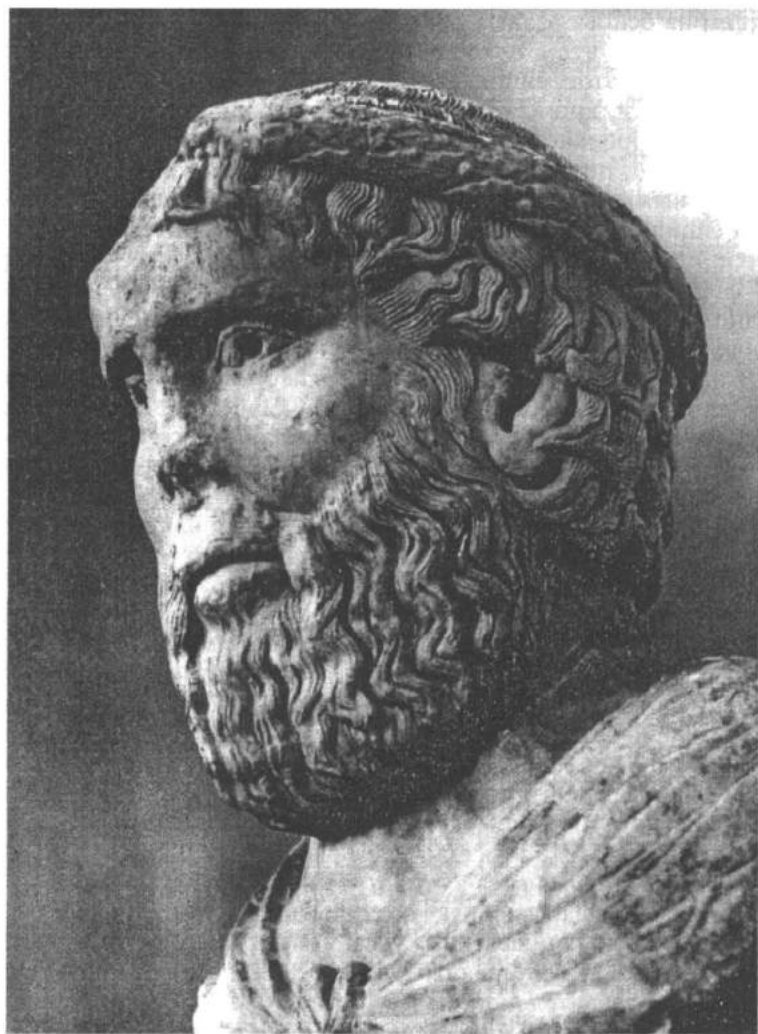
Слова Данте стали предметом многочисленных комментариев и вызвали оживленную полемику среди итальянистов. В связи с этими ставился вопрос о том, были ли первые итальянские поэты уроженцами и жителями острова Сицилии, подданными королевства Сицилии, включавшего не только остров, который носит это имя, но и весь юг Италии, или же выходцами из разных областей Италии, съехавшимися в Болонью — университетский центр — и

лишь позднее призванными королем Сицилии Фридрихом II к своему двору. Обсуждался вопрос и о том, был ли язык, на котором писали «сицилийские» поэты, языком коренного населения Сицилии или же он являлся своего рода литературным койне, возникшим на основе разных диалектов. Решение этого вопроса осложнялось тем, что в рукописях, содержащих произведения «сицилийских» поэтов, сицилийские языковые формы соседствуют с тосканскими и, кроме того, со словами и синтаксическими конструкциями провансальского и северофранцузского происхождения. Наконец, последний вопрос, который обсуждался в связи с приведенными выше словами Данте, касается времени возникновения сицилийской поэзии: поскольку сохранившиеся произведения сицилийских поэтов отличаются совершенством литературной формы и датируются началом XIII века, было высказано предположение, что им предшествовал длительный период формирования, о котором не осталось никаких свидетельств.

В настоящее время по почти всем перечисленным вопросам имеется признанное большинством специалистов решение. Наиболее трудным оказался вопрос о происхождении «сицилийских» поэтов; однако при всей скудости и ненадежности дошедших до нас сведений, можно утверждать, что поэты, которых принято называть таким образом, жили и работали при дворах двух правителей Сицилии: Фридриха II и его сына Манфреда.

Одним из самых ранних и талантливых поэтов сицилийской школы является Джакомо (Якопо) да Лентини, которого документы 1233 и 1240 годов называют придворным нотариусом и королевским посланником. Канцоньере, оставленный Лентини, превосходит объемом стихотворные собрания других поэтов (в него входит один дескорт, более десяти канцон и двадцати сонетов) и в рукописях обычно предшествует их произведениям; на этом основании делают вывод о том, что Джакомо да Лентини был своего рода главой поэтической школы. Действительно, отдельные метафоры, сравнения, неологизмы, встречающиеся у Джакомо да Лентини, позднее появляются в стихотворениях других авторов.

Важную государственную должность занимал и Гвидо делле Колонне: он был королевским судьей. Относящиеся к его деятельности документы датированы 1243 – 1283 годами; эти даты с некоторой приблизительностью дают представление о годах жизни поэта. Долгое время Гвидо делле Колонне приписывали «Историю Трои»; теперь считается, что она была написана другим автором. Гвидо делле Колонне принадлежит небольшой (включающий всего лишь пять канцон), но примечательный в эстетическом отношении канцоньере. Данте в трактате «О народном красноречии» отозвался о канцоне Гвидо «Хотя вода...» с высочайшей похвалой, сказав, что она обладает совершенным строением. Такого



Предполагаемый портрет Пьера делла Винья
(Капуа, XIII в.)

отзыва не удостоился даже Джакомо да Лентини, также упоминаемый Данте.

Пьер делла Винья сделал головокружительную карьеру: он был нотариусом и писцом королевской канцелярии (ок. 1220), судьей королевского суда (ок. 1225), главным нотариусом и логофетом (1247). К этому времени относится его наивысший служебный взлет: Пьер делла Винья становится ближайшим советником Фридриха II; хронист Салимбене называет его «королевским секретарем». Однако уже в 1248 году, как это часто бывало с придворными, поэт утратил благосклонность фортуны: по неизвестной причине Пьер делла Винья впал в немилость и был посажен в тюрьму, где, по-видимому, покончил с собой. Помимо трех (по некоторым рукописям четырех) итальянских канцон и нескольких сонетов Пьер делла Винья оставил сочинения на латинском языке: письма, прозометрическую любовную элегию и сатирическое антиклерикальное стихотворение. В латинских произведениях Пьера делла Винья усматривают влияние как классических латинских авторов (Овидия и Ювенала), так и средневековой латинской литературы — овидианской поэзии XII века.

Стихи писали и особы царской крови: сам король Сицилии Фридрих II и его побочный сын король Энцо. Долгое время полагали, что зять Фридриха II Иоганн де Бриенн также был поэтом; теперь автором приписывавшегося ему стихотворения считают безвестного жонглера.

Документальных данных о других сицилийских поэтах почти не сохранилось. Якопо Мостаччи, по-видимому, был одно время сокольничьим Фридриха II; позднее, при Манфреде, в 1262 году, он ездил с посольством в Арагон. О Перчивалле Дория известно, что он был знатного генуэзского рода и при Манфреде занимал должность королевского викария. Стефано Протонотаро по заказу Манфреда перевел с греческого на латинский два трактата по астрономии. Ринальдо д'Аквино происходил, видимо, из той же семьи, что и Фома Аквинский; некоторые биографы видели в Ринальдо одного из братьев, пытавшихся вернуть будущего знаменитого теолога, когда тот в юности тайком бежал из родительского дома.

О других поэтах и вовсе ничего не известно; их принадлежность к сицилийской школе подтверждается тем, что их произведения сходны с произведениями вышеназванных поэтов языком, стилем и некоторыми другими особенностями, а также тем, что они содержатся в тех же рукописях, что и стихотворения авторов, о пребывании которых при сицилийском дворе доподлинно известно.

Существуют пять рукописей, сохранивших до наших дней основную фонд произведений сицилийской школы; три из них дати-

руются XIII веком, одна — XIV и одна — XVI. Наиболее авторитетной и полной считается Ватиканская рукопись XIII века (*Vaticano latino 3793*). обстоятельное изучение этих рукописей позволило исследователям охарактеризовать язык, на котором написаны стихотворения сицилийских авторов. Было показано, что в основе этого языка лежит сицилийский диалект, очищенный от наиболее низких и конкретных идиоматических выражений и обогащенный абстрактной лексикой провансальского и северофранцузского происхождения. Язык ранней итальянской лирики — это, таким образом, «благородный сицилийский язык», «*siciliano illustre*». Присутствие в нем тосканских форм объясняют тем, что рукописи, содержащие произведения поэтов-сицилийцев, составлялись и переписывались тосканскими писцами; вероятно, именно в такой, уже тосканизированной, форме познакомился с произведениями сицилийцев Данте. «Благородный» сицилийский язык не существовал до рождения сицилийской поэзии; это не нормированный язык образованного общества, но искусственный язык литературы, созданный сицилийскими поэтами по образцу провансальского и северофранцузского поэтического языка.

Когда вопрос о языке сицилийской поэзии был решен таким образом, необходимость предполагать существование подготовительного, скрытого от нас, этапа в ее развитии отпала. Как принято считать теперь, сицилийская поэзия возникла в 20–30-е годы XIII века. Именно к этому времени, как упоминалось, относится начало придворной службы и, вероятно, литературной деятельности Джакомо да Лентини, признанного одним из ранних поэтов-сицилийцев.

3

Будучи одной из ветвей средневековой европейской лирики, сицилийская поэзия сохраняет известную близость к фольклору и поэтому обладает несколькими существенными чертами, отличающими ее от более поздних литературных явлений. К таким чертам относится, во-первых, более или менее отчетливая связь поэтического произведения и музыки; во-вторых, гетерогенность жанровой системы, состоящей из жанров более далеких от фольклора и более близких к нему. С разными группами жанров связаны разные стилистические регистры; аристократический регистр характерен для «литературных» жанров (ему свойственны абстрактность поэтического словаря, стилистическая и синтаксическая сложность), народный регистр — для тех жанров, которые были близки к фольклору (сниженная лексика, простой стиль и синтаксис). Наконец, еще одна важная черта средневековой

лирики в целом и сицилийской в частности состоит в специфических свойствах поэтического языка, представляющего собой ограниченный набор формул, соединяющихся в соответствии с определенными правилами. С течением времени средневековые поэты склонялись ко все более осознанному отбору этих формул; одновременно складывался и устойчивый круг поэтических тем и мотивов. В литературах средневековой Европы эти процессы были связаны со становлением куртуазного мирозерцания, вырастающего из представлений о любовном служении даме. К началу XIII века куртуазное учение сделалось своего рода идеологической основой лирической поэзии. Благодаря возникновению целостной куртуазной системы взглядов творчество лирического поэта было включено в ряд с другими видами духовной деятельности, и любовная лирическая поэзия заняла определенное место в средневековом культурном и интеллектуальном универсуме; первые элементы литературной теории возникли именно в рамках куртуазного учения. С углублением этих процессов средневековая лирическая поэзия постепенно изживала фольклорные черты.

Характер проявления названных черт в поэзии сицилийцев определяет ее своеобразие по сравнению с другими поэтическими традициями средневековой Европы. Отличие сицилийской лирики от других ветвей средневековой европейской лирики состоит в ее сравнительной большей удаленности от фольклорной стадии развития; непосредственно фольклорные элементы или элементы, генетическая связь которых с фольклором отчетливо ощутима, в поэзии сицилийцев представлены реже, чем, например, в провансальской или северофранцузской поэзии, тогда как литературное начало выражено в ней весьма ярко. Объяснение этому, по-видимому, следует находить в том, что сицилийская поэзия сложилась довольно поздно, и процесс этот протекал в рафинированной культурной и интеллектуальной среде двора Фридриха II.

Сицилийская поэзия в меньшей степени, чем поэзия любой другой страны средневековой Европы, сохранила связь с музыкой. Если многие провансальские, северофранцузские или немецкие стихотворения XII–XIII веков дошли до нас вместе с нотной записью музыкального аккомпанемента, то мелодии, которые должны были бы сопровождать произведения сицилийских поэтов, не сохранились. Можно полагать, что мелодий этих в большинстве случаев не существовало: стихотворения сицилийской школы с самого начала предназначались для рецитации и, возможно, для чтения про себя, но не для пения. На связь с музыкой сицилийских лирических стихотворений указывают только жанровые номинации и в некоторых случаях стихотворная структура. Так, например, нередкое у сицилийцев трехчастное деление строфы канцоны (русс. «песня») и канцонетты («песенка»; эти две

формы во времена сицилийцев различались лишь длиной строф, которые в канцонетте были более короткими) объясняется первоначальной музыкально-плясовой природой этих жанров: две первые, симметричные части строфы («шаги», «pedes») воспроизводят движение хоровода, проходившего с песней два полукруга; последняя, отличная от двух первых, часть строфы (кода) соответствует полному кругу, совершаемому хороводом после изменения мелодии. Музыкально-плясовой генезис жанра отпечатлелся и в структуре баллаты (русс. «танец»), отличающейся от канцонны обязательным престофическим рефреном, повторяемым после каждой (трехчастной, как и во многих канцонах) строфы. В структуре баллаты отражается первоначальное распределение текста между запевалой и отвечающим ему хором: хор исполнял рефрен, запевала — строфы; трехчастное деление строфы объясняется, как и в случае канцонны, движениями хоровода вокруг запевалы. Структура итальянских дескотов — астрофических сочинений, характеризующихся сменой различных ритмических периодов, — также, по-видимому, воспроизводит строение первоначально связанных с этим жанром мелодий, сопровождавших быстрые танцы. Показательно, что Джакомо Пульезе назвал свой дескорт словом «карибо», то есть названием танца.

О значительной удаленности сицилийской лирики от фольклорной стадии развития и от исходных народных форм свидетельствует и ее жанровый состав, и структура отдельных жанров. Так, у сицилийцев в меньшей степени, чем в других романских литературах, представлены архаичные (сохранившие близость к плясовому происхождению) формы с рефреном; в корпусе сицилийской лирики содержится лишь несколько баллат; другие формы с рефреном ей вообще не известны, тогда как, например, на севере Франции они были распространены чрезвычайно широко.

Те лирические жанры, фольклорное происхождение которых ощущается благодаря каким-то элементам тематики, также представлены в Италии слабее, чем в других романских литературах. (Отметим полутно, что большинство итальянских стихотворений этого рода приписано определенным авторам, и лишь некоторые из них анонимны, в то время как во французской поэзии анонимность подобных произведений — правило, знающее лишь некоторые исключения; в этом, без сомнения, еще одно свидетельство более литературного статуса итальянской средневековой лирики в сравнении с более фольклорной лирикой северной Франции). В сущности у сицилийцев группа близких к фольклору жанров состоит из нескольких «женских песен», — произведений, в которых значительное место занимают жалобы влюбленной героини, обращенные к возлюбленному, или сетования дамы, недовольной замужеством. «Женские песни» были распространены в разных

регионах Европы. Согласно принятой точке зрения, это один из архаичных жанров средневековой лирической поэзии: в «женских песнях» иногда обнаруживаются реликты языческих представлений; некоторые «женские песни» генетически связаны с обрядом.

Собрания сицилийской лирики дают возможность выделить три разновидности «женских песен» (разграничивающиеся, впрочем, не вполне четко, что вообще характерно для средневековых жанров). Это, в первую очередь, собственно песня влюбленной, содержащая различные жалобы (равнодушие возлюбленного, разлука, ревнивый муж). Сюда относятся анонимная песня «О, несчастная влюбленная» («*Oi lassa' namorata*») и две песни Ринальдо д'Аквино: «Теперь, когда цветы» («*Ormai quando flore*») и «Никогда не утешусь» («*Giammai non mi conforto*»). В последнем стихотворении тематика «женских песен» сочетается с тематикой «песен крестовых походов»: героиня жалуется на разлуку с возлюбленным, отправляющимся в Святую землю; это сочетание мотивов встречается и во французской средневековой лирике. Вторая разновидность сицилийских «женских песен» — «песня неудачного замужества» (анонимные «Скорбь побуждает меня петь» — «*Di dolor mi conviene cantare*» и «Вчера я говорила» — «*L'altrieri fui in parlamento*», а также песня Компаньето да Прато «Из-за злого мужа» — «*Per lo marito ch'o rio*»). Последний разряд образуют «песни прощания», в которых слова влюбленной героини чередуются с ответными репликами возлюбленного (песня Фридриха II «Вот ты и уходишь, мой милый друг» — «*Dolze mio drudo, e vatene*»). Тематические элементы «женских песен» присущи и некоторым другим стихотворениям, построенным в форме диалога между влюбленными, — например, песне Джакомино Пульезе «Донна, я жалуюсь на вас» («*Donna, di voi mi lamento*»). В этой песне каждая строфа завершается словом «amore» («любовь»), своеобразным укороченным рефреном; в данном случае тематика «женских песен» дополняется архаичным, хранящим связь с фольклорным истоком элементом формы.

По сравнению с близкими к фольклору «женскими песнями» высокие жанры средневековой лирики занимают в литературном наследии сицилийцев несравненно большее место. Значительная часть сицилийских стихотворений принадлежит к жанрам канцоны или канцонетты, генетически и функционально сходным с куртуазной провансальской и северофранцузской песней («*canso*», «*chanson*»). Во всех средневековых европейских литературах, в том числе и итальянской, этот лирический жанр был наиболее определен и в тематическом отношении (о чем речь пойдет далее), и в формальном, причем тенденция к формальной унификации сочеталась с тенденцией к тому, чтобы разнообразить форму стихотворений. В этом сочетании обеих тенденций выражалось харак-

терное для Средневековья в целом представление о литературном мастерстве как об умении создавать не похожие друг на друга произведения из одних и тех же художественных элементов.

Число стрóf в сицилийской канцоне колеблется от трех до девяти, однако восьми и девятистрóфные стихотворения встречаются редко, четырех и семистрóфные чаще и примерно в равных пропорциях. Наиболее же часто встречаются пятистрóфные стихотворения, подобные провансальской «*canso*» и северофранцузской «*chanson*». Длина стрóфы также изменяется в довольно широких пределах — от семи до девятнадцати стихов, однако наиболее распространены девяти, десяти, двенадцати и четырнадцатистишные стрóфы, причем двенадцатистишные явно преобладают. В каждом из распространенных типов стрóфы существуют свои правила внутреннего построения. Наиболее простой организацией, близкой к первоначальной плясовой форме, обладают девятистишные стрóфы. Они, как правило, состоят из двух одинаковых частей фронта и неделимой коды; вариативность в этом типе стрóфы чаще всего достигается чередованием коротких и длинных размеров (в качестве коротких размеров сицилийцы пользовались большей частью семи и восьмисложником, длинного — одиннадцатисложником). Однако и этот относительно простой тип стрóфы можно было усовершенствовать и усложнить. Подтверждение этому дает канцона Гвидо делле Колонне «Мой тяжкий труд и глубочайшее горе» («*La mia gran pene e lo gravoso afanno*»). Сохранив в качестве структурной основы стрóфы обычное трехчастное деление, Гвидо посредством внутренней рифмы разбил два первых стиха коды, а саму коду закончил двустилием (формула стрóфы этой канцоны: $abc/abc - (c5) d (d5) ee$; в скобках указана часть стиха, оканчивающаяся внутренней рифмой). Таким образом, Гвидо делле Колонне более сложным и изящным способом соединил коду с фронтом (у других поэтов это достигалось простым повторением какой-нибудь рифмы фронта в коде) и, кроме того, благодаря введению финального двустилия сообщил стрóфе особую законченность. (Отметим, что позднее, у Данте, такое заключительное двустилие становится почти обязательной частью стрóфы канцоны).

Четырнадцатистишные стрóфы также могли быть трехчастными, но бывали и четырехчастными (в тех случаях, когда кода делилась на две части). Канцоны с четырехчастными стрóфами дальше отстоят от плясовой песни, нежели трехчастные; в них заметно стремление авторов к гармоничному построению стрóфы, понимаемому как равновесие двух ее главных частей — фронта и коды. Помимо возможности по-разному строить соотношение фронта и коды (например, восьмистишный фронт, шестистишная кода и наоборот), вариативность этому типу стрóфы сообщало,

как и в других случаях, чередование коротких и длинных стихов. Наибольшую упорядоченность, симметричность и законченность придал четырнадцатистишной строфе Стефано Протонотаро да Мессина в канцоне «Я долго думал скрывать» («Assai cretti celage»). Как и Гвидо делле Колонне, он закончил коду двустистишем, при этом начальные стихи коды образованы четырехстишием с опоясывающей рифмой; таким образом, кода состоит из двух симметричных частей, к которым присоединяется финал (deed ff). Впечатление симметрии усиливается благодаря структуре фронта (формула строфы этой канцоны: abcd/abcd — deed ff). Десятистишные строфы также можно было разбить на четыре части (большей частью они состоят из четырехстишного фронта и шестистишной коды). Однако легче всего симметричные по своей структуре и вместе с тем не одинаковые строфы можно было создать из двенадцати стихов, чем, по-видимому, и объясняется распространенность двенадцатистишных строф. Действительно, двенадцатистишную строфу легко разделить на четыре трехстишия, тем самым достигнув равновесного соотношения частей. Дальнейшее искусство состояло в том, чтобы придать сочетаниям этих трехстиший своеобразие и необычность. Две одинаковые части фронта могли соединиться с двумя одинаковыми частями коды. Так, геометрически просто и строго, построена канцона Джакомо да Лентини «Я слишком долго пребывал» («Troppo sono dimogato»). В других случаях за фронтом той же структуры следовали или две симметричные части коды (abc/cba), или два различных двустишия, заключавшихся рифмующими стихами (dde/ffe), или два различных двустишия, охваченных рифмующими стихами (dee/ffd). Во всех перечисленных случаях не исключались, разумеется и другие способы варьирования структуры строфы (построение фронта на двух или на трех рифмах, чередование коротких и длинных стихов). Можно было также завершить строфу двустистишем, но в этом случае кода, как правило, распадалась на три двустишия, и четырехчастное деление строфы утрачивалось. Гвидо делле Колонне в канцоне «Радостно пою» («Gioiosamente canto») сумел, однако, и завершить строфу двустистишем, и сохранить ее четырехчастную структуру. Здесь фронт состоит из четырехстиший (abbc/abbc); кода, присоединенная к фронту внутренней рифмой, — из двух двустиший, то есть из двух равнообъемных частей, последняя из которых как бы замыкает всю строфу ((c) dd ee). Итак, структура фронта носит оригинальный характер, равновесие частей строфы сохранено, строфа обрела замкнутость.

Способы соположения и соединения строф в канцоне, как известно, первоначально были разработаны провансальскими поэтами, а затем усвоены французами и итальянцами; эти способы также были определенным образом унифицированы. Наиболее

часто сицилийские поэты помещали рядом строфы, отличающиеся друг от друга рифмами (в средневековых провансальских поэтиках такие строфы назывались «особенными»). В некоторых случаях они располагали рядом две или три строфы, построенные на одинаковых рифмах (так называемые «сдвоенные» или «строенные» строфы). Встречаются у сицилийцев и канцоны с «унисонными» строфами (то есть использующими одни и те же рифмы внутри строфы). Иногда «унисонные» строфы соединялись дополнительной связью: рифмующее слово одной строфы повторялось в начале первого стиха следующей строфы. Таким сложным способом соединены строфы в канцонах Джакомо да Лентини и Ринальдо д'Аквино («Поскольку у моей донны нет для меня пощады» — «*Poi po mi val merze*»; «Охваченный чистой любовью, весело иду» — «*Per fin'amore vao sì allegramente*»).

Итак, изучение стихотворной структуры сицилийской канцоны свидетельствует о ее существенном отличии от давшей ей начало плясовой песни; сицилийские поэты стремились сделать строфы канцоны расчленяющимися на сходные части и замкнутыми; они искали упорядоченности и вместе с тем вносили в эту упорядоченность искусное разнообразие. Об отличии сицилийских канцон от исходной народной формы говорит и появление четырехчастного деления строфы, и использование одиннадцатисложника, как и все длинные размеры более пригодного для речитации, а не для пения (впоследствии одиннадцатисложник стал основным размером итальянской поэзии).

Если канцона требовала от поэта умения сочетать строгость и свободу, соблюдать правила и по-разному их применять, то другие лирические жанры не предполагали равноправия этих противоположных начал. Наибольшую формальную свободу предоставлял поэту жанр дескорты, для которого характерны, как уже говорилось, астрофическая структура и быстрая смена различных метрических периодов. Как и многие другие жанры итальянской поэзии, этот жанр был известен и в Провансе, и на севере Франции. Генетически связанные с пляской и/или музыкальным сопровождением, дескорты, как и канцоны, постепенно теряли фольклорные черты. При этом их основные формальные особенности (астрофичность, резкая смена метра) переосмыслились, получая художественные функции. Такое переосмысление наиболее заметно в дескорте Джакомо да Лентини «Из моего сердца исходит» («*Dal cor mi vepe*»). Судя по всему, Джакомо да Лентини осознанно противопоставил дескорт канцоне, метрический и рифменный беспорядок — упорядоченности и гармонии. Это противопоставление становится более явным в конце стихотворения: в первой его половине можно обнаружить метрические периоды, напоминающие строфы канцоны, во второй половине подобных перио-

дов нет. Формальное отталкивание дескорты от канцонны дополняется содержательным. Если лирический герой канцонны, как правило, одерживает верх над самим собой, и буря его чувств в конце концов смирится рассудительностью, то в дескорте Джакомо да Лентини смена настроений лирического «я» ничем не сдерживается, причем его отчаяние достигает кульминации в конце стихотворения, то есть в тот момент, когда дескорт утрачивает всякую формальную организованность.

Из всех лирических жанров, используемых сицилийцами, наиболее жесткой формальной структурой обладал сонет — самая ранняя твердая форма в европейской средневековой лирике (во французской поэзии твердые формы появятся только в XIV веке). Появление твердых форм было всегда обусловлено дефольклоризацией лирических жанров, и прежде всего отделением поэзии от музыки, в результате которого стихотворные структуры застыли, сохранив в отраженном виде строение ранее сопровождавших их мелодий. Этот процесс сопровождался установлением строго ограниченного числа формальных признаков для каждого лирического жанра.

Наиболее ранние по времени сонеты сохранились в канцонье-ре Джакомо да Лентини; считается, что он и был создателем этого жанра. В связи с происхождением сонета обсуждалось несколько гипотез. Согласно сторонником «народного» генезиса сонета, Джакомо да Лентини создал сонет, сложив и как бы стянув две октавы, распространенные в итальянской народной поэзии: *ab ab ab ab + ab ab ab (ab)*. Согласно другой гипотезе, исток сонета — более аристократический: сонет есть изолированная строфа канцонны. Исследователи, защищавшие эту гипотезу, указывали, что переход от катренов к терцетам в сонете напоминает переход от фронта к коде в строфе канцонны.

В более позднее время обе гипотезы происхождения сонета были синтезированы в работах Э.Х.Уилкинса и М.Фубини. Эти исследователи показали, что творец сонета (скорее всего, Джакомо да Лентини) не смог бы создать этот жанр простым соположением двух восьмистиший, — стихотворение получилось бы тогда слишком монотонным. Этот поэт воспользовался восьмистишием как исходной формой, но, применив правила сложения канцон, создал из него новую стихотворную структуру; умение слагать канцонны помогло Джакомо да Лентини изобрести напоминающий строфу канцонны переход от катренов к терцетам. По словам М.Фубини, в сонете соединились «культурная и народная поэзия».

Если рассмотреть схемы рифмовки итальянских сонетов, то станет заметно, что по мере своего развития сонет все более и более удалялся от народного истока. Так, лишь шесть сонетов

Джакомо да Лентини построены по схеме *ab ab ab ab + cd cd cd* (подобно исходной октаве, эти сонеты членятся на двуступишия) и вдвое больше — тринадцать — по схеме *ab ab ab ab + cde cde*. Введя третью рифму во вторую часть сонета, Джакомо да Лентини отчетливо разделил два терцета. Одновременно в сонетах Джакомо да Лентини устанавливалось и членение на катрены. По замечанию Э.Х. Уилкинса, у Джакомо да Лентини смысловые паузы на втором и шестом стихе ослаблены по сравнению с паузой на четвертом стихе. Известно, что в дальнейшем, благодаря отказу от перекрестной рифмы и переходу к опоясывающей (*abba abba*), катрены сонета были разделены еще более четко, но сделали это уже не поэты сицилийской школы. Итак, подобно другим жанрам сицилийской лирики, сонет далеко отстоит от исходной народной формы. Равновесие и гармония частей, структурная упорядоченность, лишенная монотонности и однообразия, — все это сближает сонет с канцоной и определяет его принадлежность к высоким жанрам куртуазной лирики.

Последний жанр сицилийской поэзии — «спор» («*contrasto*»), представленный единственным произведением («Спором» Чело д'Алькамо) удобнее рассмотреть в конце этой главы, поскольку его лирическая природа не очевидна.

4

Своеобразие тематики, разрабатываемой поэтами двора Фридриха II, также связано с принадлежностью сицилийской лирики к высокой литературе и культуре. Вообще говоря, круг тем, трактуемых сицилийскими поэтами, был предопределен их принадлежностью к куртуазной литературной традиции, которая уже в течение длительного времени господствовала в Провансе и на севере Франции. Развитие куртуазной литературы шло параллельно со становлением куртуазного мирозерцания, вполне сложившегося уже к началу XIII века. В основе его лежала своего рода этика влюбленных — учение о том, как подобает вести себя влюбленным и как любовь действует на человека. Постепенно это учение дополнялось новыми положениями, почерпнутыми из других сфер интеллектуальной и духовной жизни, куртуазное мировоззрение становилось все более систематичным и целостным.

У провансальцев и французов можно обнаружить практически все темы, встречающиеся у сицилийцев. Оригинальность сицилийцев обусловлена главным образом их ориентацией в общем тематическом круге и выражается в определенных предпочтениях, а также некоторых новых выводах, которые они сделали из уже известных положений куртуазного учения.

Для сицилийской поэзии характерны в особенности сравнения, метафоры и прямые высказывания, связывающие куртуазную этику с искусством и философией. Это, во-первых, мысль о влиянии любви на поэтическое творчество (например, сравнения дамы с художественным образом); во-вторых, те суждения, сравнения, метафоры, которые служат определению сущности любви.

Джакомо да Лентини неоднократно писал в своих стихах о том, что он не способен открыть даме свою любовь, поскольку невозможно найти адекватное словесное выражение для того, что заключено в его сердце. «Моя влюбленность не может быть явленной в слове,— говорится в канцоне «Мадонна, я хочу вам поведать» («Madonna, dir vo'voglio»),— ибо то, что я чувствую <...>, язык не в состоянии облечь словом; сказанное мной ничтожно в сравнении с моей сердечной преданностью». Поэт сравнивает себя с художником, огорченным тем, что изображение не похоже на предмет. В той же канцоне Джакомо да Лентини пишет, что несмотря на все трудности, он хотел бы открыть даме свое сердце и что он постоянно делает это: ведь проявления любви спонтанны и независимы от воли; влюбленный, испускающий стоны и вздохи подобен кораблю, который в бурю избавляется от лишнего груза. Желание поведать свое чувство и сомнения в возможности этого, стремление к поэтическому совершенству и осознание своей неспособности его достичь — вот крайние точки, между которых движется мысль Джакомо да Лентини во многих канцонах. «Я стараюсь, сколь могу, чтобы моя речь передавала то, что я чувствую; поймите же по смыслу моих слов, как горюет мое сердце»,— пишет Джакомо да Лентини в канцоне «Долго любя» («Amando lungamente») и тут же признается в неспособности выразить свою любовь: «Я не могу выразить и сотой доли любви, которую к вам питаю». В начале канцоны «Любовное желание» («Uno desio d'amore») сказано, что поэт не знает, как ему быть: хранить молчание в присутствии своей дамы или же отважиться на разговор с ней. В конце концов он выбирает последнее, полагая, что любовь поможет ему стать более красноречивым. Иначе поступает лирический герой канцоны «Мадонна, я вам посылаю» («Madonna mia, a voi mando»): не надеясь на слова, он отправляет к возлюбленной свои вздохи как наилучших свидетелей его любви, причем каждый вздох оказывается одушевленным, наделенным «духом и разумом». Наконец, в канцоне «Любовь не желает, чтобы я просил» («Amore non vole ch'io clami») Джакомо да Лентини отказывается от традиционного языка любовной поэзии (он не собирается, подобно другим влюбленным, «просить пощады или милости»), говоря, что и без слов, лишь по одному его виду, донна узнает о его любви: «Без слова «пощада» сможете узнать, красавица, о моей страсти, ибо мой вид вам говорит столь много...».

Поскольку Джакомо да Лентини склоняется к тому, что открыть свое чувство невозможно, даму замещает образ, который поэт хранит в своем сердце; к этому образу, а не к самой возлюбленной, и обращены его мольбы. «Охваченный сильным желанием, я нарисовал портрет, красавица, похожий на вас; когда я вас не вижу, я смотрю на это изображение, и мне кажется, что вы передо мной» (канцона «Чудесным образом» — «*Meravigliosamente*»). В канцоне «Мадонна, я вам посылаю» поэт напрямую сравнивает себя со скульптором, создающим статую красавицы. Иногда возникновение образа дамы связывается в стихах Джакомо да Лентини с работой воспоминания или воображения. О воспоминании, позволяющем созерцать даму, которая находится вдали от поэта, Джакомо да Лентини пишет в канцоне «Поскольку у моей донны нет для меня ни пощады, ни награды» («*Poi po mi val nè merze nè ben servire*»); воображению он уделяет много места в своем единственном дескорте «Из моего сердца исходит». Поэтическое воображение является как бы главным действующим лицом этого стихотворения: благодаря ему поэт не только видит даму, но и говорит с ней, слышит ее ответы, наслаждается свиданиями. Вопрос о том, как возникает в сердце влюбленного образ дамы, Джакомо да Лентини задавал себе нередко; в одном из его сонетов этот вопрос ставится в высшей степени буквально: «Как могла столь большая донна проникнуть сквозь мои глаза, — ведь они столь невелики? И как она может находиться в моем сердце — так, что я ношу ее с собой повсюду, куда бы я ни направился? Отверстие, сквозь которое она вошла, не заметно, и это меня весьма поражает». Ниже поэт делает вывод, что в его сердце находится не сама дама, но лишь ее образ, уподобляя при этом донну солнечному лучу, а глаза стеклу, на которое он светит.

Ассоциации и прямые высказывания, сближающие любовь и искусство, переплетаются у сицилийских поэтов с традиционными мотивами и образами куртуазной лирики. Так, в стихотворениях Джакомо да Лентини желание поведать даме свое чувство обычно вступает в противоборство с боязнью и робостью, во власти которых находились лирические герои многих трубадуров и труверов (канцоны «Любовное желание», «Мадонна, я посылаю вам»). В других канцонах («Я надеюсь на награду» — «*Guiderdone aspetto avere*»; «Донна, я тоскую» — «*Donna, eo languisco*») Джакомо да Лентини описывает действие боязни и любовной надежды, которые вызваны желанием созерцать даму и желанием просить у нее пощады. Страх и надежда также являются теми душевными силами, к изображению которых куртуазная лирика обращалась весьма часто. Разрабатывая эту тему, Джакомо да Лентини остается в русле традиции. Отдавая предпочтение робости — в канцоне «Вначале меня поразила сердечная боль» («*Ben m'è venuta*

prima al cor doglienza») поэт настаивает на том, что влюбленный должен быть робким — Джакомо да Лентини выбирает одну из допускавшихся куртуазной доктриной точек зрения, — ту же, которую выбрали, например, Конон де Бетюн или, позднее, Адам де ла Алль. Но добавляя к защите любовной робости сомнения в возможности поведать чувство любви, Джакомо да Лентини становится оригинальным.

Вопрос о природе любви Джакомо да Лентини обсуждает по преимуществу в сонетах. По мнению Джакомо да Лентини, у любви есть и внешние, и внутренние причины; любовь возникает в результате созерцания любимого существа, образ которого отпечатлевается в сердце влюбленного; позднее воображение многократно усиливает возникшее чувство. Джакомо да Лентини, иначе говоря, разделял точку зрения Андрея Капеллана, который в своем трактате «О любви» утверждал, что любовь возникает благодаря «созерцанию существа другого пола, а также неумеренному мысленному любованию его красотой». Это положение оспаривали два других сицилийских поэта. Согласно Пьеру делла Винья, любовь есть невидимая субстанция, воздействующая на влюбленного. Якопо Мостаччи полагал, что поскольку ни один человек не видел любви, значит ее не существует, — есть лишь «влюбленность», связанная с наслаждением.

В этой тенцоне способ обсуждения того или иного тезиса, характерный для философских диспутов (диалог), проблематика, напоминающая о спорах номиналистов и реалистов, и даже философская терминология (ее использует Джакомо да Лентини в другой тенцоне — с аббатом Тиволийским) применяются к куртуазной материи: куртуазные вопросы начинают разбираться так же, как философские или теологические. Культурный статус лирической поэзии тем самым повысился: лирическое стихотворение оказалось приемлемой формой для обсуждения абстрактных и сложных вопросов.

Другие сонеты Джакомо да Лентини сходны с теми, что входят в тенцоны: в них поэт стремился определить природу любви, а определения, которые он ей давал, и самый ход его рассуждений, обладали известной наукообразностью. Это последнее качество сообщал сонетам материал бестиариев, который Джакомо да Лентини вводил в сравнения. Известно, что к бестиариям с той же самой целью обращались многие куртуазные поэты, но у Джакомо да Лентини, как и у некоторых поздних трубадуров (например, Риго де Барбезье) использование бестиариев стало весьма частым. Стихотворения Риго де Барбезье были особенно значимы для сицилийских поэтов: это один из немногих трубадуров, удостоившихся в Италии прямых подражаний (они принадлежат Стефано Протонотаро и Якопо Мостаччи).

Сравнения, почерпнутые из бестиариев, выполняют в сонетах Джакомо да Лентини роль аргументов, подтверждающих тот или иной тезис. Кроме того, благодаря частому использованию этих сравнений устанавливается постоянный параллелизм между феноменом любви и различными природными явлениями. К таким сонетам относится, например, «Василиск в сияющем зеркале» («Lo badalisco a lo specchio luciente»), где влюбленный сравнивается с василиском, ослепленным зеркалом, фениксом, сгорающим ради новой жизни, лебедем, поющим в предсмертный час. Любопытно отметить отличие таких стихотворений Джакомо да Лентини от типологически сходных, хотя и более поздних произведений французских поэтов, в которых также соединились «естественно-научная» традиция бестиариев и куртуазная традиция, например, от «ди» Гильома де Машо: Джакомо да Лентини объяснял феномен любви при помощи «естественнонаучных» сравнений, тогда как Гильом де Машо рассказывал о природных явлениях языком любовной поэзии, тем самым подчиняя их законам куртуазного вежества.

Мотивы, часто встречающиеся в стихотворениях Джакомо да Лентини, сохранили свое значение и для его последователей. В канцоне «Любя чистым сердцем, с надеждой» («Amando con fin core et con speranza») Пьер делла Винья писал о том, что любовное воспоминание заставляет поэта и после смерти возлюбленной служить ей так же, как он служил при жизни. Воспоминание владеет и лирическим героем Фридриха II: в воспоминании, пишет поэт,— источник его веселья и радости (канцона «Из-за моего желания» — «De la mia dissianza»). Родственное воспоминанию изображение помогает Пьеру делла Винья представить себе свидание с далекой возлюбленной (канцона «Любовь, к которой обращены мое желание и моя надежда» — «Amore, in cui disio ed ho speranza»).

Вслед за Джакомо да Лентини многие сицилийские поэты размышляли о возможности выразить чувство любви в словах. Пьер делла Винья посвятил четыре строфы своего стихотворения восхвалению несравненной дамы, в пятой же заявил, что достоинства возлюбленной невозможно описать (канцона «Любовь, дающая движение всему» — «Amore, da cui muove tuttora e vene»). Как и Джакомо да Лентини, Ринальдо д'Аквино боялся вызвать недовольство дамы тем, что прославляет ее, и, не считая себя умелым сочинителем похвал («saggio laudatore»), сомневался в своих поэтических способностях (канцона «Раз она желает, чтобы я восславил ее честь» — «Poi le piacìe c'avanzi suo valore»). Особенно близка к стихотворениям Джакомо да Лентини канцона Стефано Протонотаро да Мессина «Я долго думал скрывать» («Assai cretti celage»), в которой Стефано долго не может сделать выбор между

скрытностью и откровенностью и, в конце концов, в надежде, что любовь подскажет ему нужные слова, решается поведать даме свое чувство. (Эта канцона прямо перекликается с канцонной Джакомо да Лентини «Чудесным образом»: Стефано использует сравнение корабля, освобождающегося от груза, и влюбленного, испускающего вздохи и рыдания). То же решение принимает лирический герой канцоны Стефано «Чтобы развеселить мое сердце» («*Pir meu cori alleggari*»), единственного стихотворения, целиком сохранившегося в первоначальной сицилийской языковой форме. «Если человек имеет причины, побуждающие его поведать свое чувство,— пишет Стефано,— он должен петь и обнаруживать свою веселость; ведь не будучи явной, веселость утратит всякую ценность». Здесь, описывая душевное веселье, которое испытывает влюбленный при созерцании дамы, Стефано приводит развернутое сравнение, восходящее через посредство Риго де Барбезье к бестиариям: наслаждение влюбленного, глядящего на даму, подобно наслаждению тигрицы, любующейся своим отражением; любовь берет в плен околдованного дамой влюбленного так же, как охотник лишает замороженную тигрицу ее детей. (Напомним, что, согласно некоторым бестиариям, охотники, желавшие поймать тигрят, помещали перед их матерью зеркало; любуясь собой, тигрица забывала о детях). Как следует из этого сравнения, Стефано доводит до логического завершения концепцию самодовлеющей любви, имплицитно присутствующую у Джакомо да Лентини,— влюбленный сравнивается с тигрицей, любующейся своим собственным отражением, следовательно, его любовь направлена на самое себя. Эстетическое отношение к лирической поэзии наиболее отчетливо проявлено в канцоне Якопо Мостаччи «Кажется, я едва умею петь» (*A pena pare — ch'io saccia cantare*), где поэт сравнивает свою песню с горящей свечой: свеча дает людям свет, пение поэта несет им радость,— адресатом куртуазной канцоны оказывается не только дама, но и некая аудитория, причем пение поэта доставляет слушателям удовольствие.

Для сицилийских последователей Джакомо да Лентини оставался важным и вопрос о сущности любви. Этот вопрос волновал, например, Томмазо ди Сассо да Мессина (канцона «Из любовной страны» — «*D'amoroso paese*»): «Донна, <...> я схожу с ума — настолько я влюблен; я умираю, размышляя, что такое любовь, которая крепко держит меня в своей власти, и не нахожу никого, кто бы знал это...» Завершая канцону, поэт приходит к выводу, что источник любви скрыт в нем самом: «Эта смертельная боль, эта тяжелейшая болезнь родилась внутри меня самого...». О сущности любви размышлял и Стефано Протонотаро. Подобно аббату Тиволийскому, Стефано хотел бы представить любовь божеством, способным воспринять обращенные к нему жалобы и мольбы:

«Мне бы очень хотелось, чтобы то, что является любовью, обладало способностью воспринимать и слышать». Но любовь невидима, и Стефано склоняется к тому, чтобы согласиться с Пьером делла Винья, который, напомним, рассматривал любовь как невидимую субстанцию, способную, однако, воздействовать на человека. «Любовь,— пишет Стефано,— видит меня и постоянно держит в своей власти; я же не могу ее узреть, но я отлично знаю, что если она способна ранить, то она же способна и исцелять» (канцона «Мне бы очень хотелось» — «Assai mi placeria»). Эта канцона Стефано, как и другие его стихотворения, насыщена «естественнонаучными» сравнениями: подвластность влюбленного любви сравнивается с покорностью оленя, который оборачивается на зов охотника, с послушностью единорога, склоняющего голову на колени девственницы, взгляд дамы — с завораживающим взглядом василиска. Вслед за Джакомо да Лентини вопрос о сущности любви задавали себе и авторы многих сицилийских сонетов. Среди них можно найти сторонников аббата Тиволийского и Пьера делла Винья, Якопо Мостаччи и Джакомо да Лентини, причем некоторые суждения, высказанные прежде, были повторены в более резкой форме: так, согласно анонимному автору, любовь есть лишь слово, простой набор букв.

Интеллектуализм, характерный для сицилийской школы в целом, в наибольшей степени присущ Гвидо делле Колонне. Этот автор пытался ясно сформулировать и рационально объяснить некоторые важные положения куртуазной этики (необходимость сохранения душевного веселья, преходящий характер любовных страданий, неизбежность обретения любовной радости и др.). Излагая свои взгляды, Гвидо избегал противоречий; можно сказать, что он как бы надстроил на общем фундаменте куртуазной этики свое собственное этическое учение. Своего рода философским обоснованием этого учения является канцона «Хотя вода благодаря огню оставляет...» («Anchor che l'aigua per lo foco lassi...»), в которой Гвидо по-своему объяснил феномен любви.

Гвидо утверждал, что влюбленный, которого влечет несравненная госпожа, должен всегда хранить веселье (канцона «Радостно пою»); что страдания любви, сами по себе благотворные, обязательно сменяются радостью и будут вознаграждены возлюбленной («Мой тяжкий труд и глубочайшую печаль» — «La mia gran pena e lo gravoso affanno»; «Моя жизнь столь горестна, тягостна и сурова» — «La mia vit'e sì fort'e dura e fera»). Развернутое рациональное обоснование существенных для Гвидо положений куртуазной этики представлено в канцоне «Любовь, которая долго вела меня» («Amor, che lungamente m'hai menato...»); доказывая, что влюбленный будет спасен и что это спасение придет к нему от дамы, Гвидо подкрепил свой тезис «естественнонаучным» сравне-

нием: подобно тому, как солнце, поднявшись над горизонтом, не может все время оставаться в наивысшей точке, так жестокость дамы с необходимостью пойдет на убыль и в конце концов сменится милостью. Итак, по мысли Гвидо делле Колонне, отношения влюбленного и дамы подчиняются рационально объяснимым правилам: следовательно, и сама природа любви также поддается рациональному исследованию. Этому исследованию Гвидо посвятил свою канцону «Хотя вода...».

Полагая, как и Пьер делла Винья, что любовь есть невидимая субстанция, Гвидо рассматривает ее внешние проявления. Описание этих проявлений дается через два «естественнонаучных» сравнения. Во-первых, действие любви на влюбленного уподобляется действию огня на воду, причем Гвидо замечает, что простое соприкосновение двух стихий привело бы к уничтожению одной из них. Следовательно, для того, чтобы вода нагрелась, а огонь не угас, необходим сосуд: любовь подобна огню, влюбленный — воде, дама — помещенному между ними сосуду. Во-вторых, отношения в триаде любовь — дама — влюбленный сопоставляются с отношениями в триаде магнит — воздух — железо, где воздух, как полагает Гвидо, является необходимым членом, без которого действие магнита на железо не могло бы осуществиться. Итак, дама есть сходный с сосудом или воздухом медиатор, через посредство которого любовь воздействует на влюбленного. Согласно Гвидо, это воздействие обеспечивается тем, что дух дамы, являющийся в то же время «любовным духом» (*«spirito amoroſo»*) и как бы несущий в себе частицу невидимого любовного огня, проникает в сердце влюбленного через его глаза, — так поэт переосмысляет стихи Джакомо да Лентини об образе дамы, который впечатлевается в душе.

Концепция любви, предложенная в этой канцоне Гвидо делле Колонне, держится на двух основаниях: «естественнонаучном» и спиритуальном. Уподобление любви явлениям природы позволяет Гвидо рационально обосновать важные положения куртуазной доктрины: неизбежность возникновения чувства любви в душе человека, неотделимость этого чувства от определенного объекта (ведь любовный дух, согласно Гвидо, и есть дух дамы). Признание любви невидимой субстанцией превращает его куртуазное учение в опыт постижения невидимого мира. Соединенные вместе рационализм и спиритуализм делают Гвидо непосредственным предшественником стильновистов.

Итак, в Сицилии на основе выработанных в Провансе куртуазных взглядов сложилась вполне оригинальная версия «науки любви», имеющая отчетливо философский характер (между тем как, например, французские поэты XIII — начала XIV века из тех же исходных элементов строили всеобъемлющую этику). Кроме

того, внутри системы куртуазных взглядов, складывающихся в Италии, начали спонтанным образом возникать первые попытки осмысления литературного творчества, что привело в итоге к созданию теоретико-литературных сочинений.

5

Среди стихотворений сицилийской школы своеобразное место занимает «Спор» («Contrasto») Чело д'Алькамо. Это произведение представляет собой диалог влюбленного и дамы. Добиваясь благосклонности возлюбленной, влюбленный прибегает к разнообразным средствам: похвалам, лести, угрозам. Дама вначале сурово отклоняет его ухаживания, но в конце концов сменяет гнев на милость. «Спор» написан строфами, состоящими из монорифменного александрийского терцета и одиннадцатисложного двустушия. Диалогическая форма, особенности содержания и сниженный стиль не позволяют отнести это произведение к «аристократическому» регистру, а объем («Спор» приблизительно в два раза длиннее канцоны) и приемы изображения персонажей делают вовсе не очевидной и его принадлежность к лирике.

Можно говорить об известной близости этого произведения к французской пастурелле: лирическому (т.е. музыкальному) жанру, для которого характерно наличие персонажей (пастушка, рыцарь, иногда пастух) и сюжета (нередко сходного с сюжетом «Спора»). Но главное не в этом, а в общих квазидраматических чертах, свойственных некоторым низким жанрам средневековой лирики, — причем в «Споре» такие черты более заметны, чем в пастурелле. Эта особенность «Спора» дает возможность сблизить его не с собственно пастуреллами, но с тем произведением, которое явилось итогом их эволюции — с «Игрой о Робене и Марион» Адама де ла Алля, как бы вырастающей из лирического жанра пастуреллы и вместе с тем обладающей чертами драмы. И «Спор», и «Игра о Робене» относятся к той стадии эволюции средневековой лирики, когда ее низовые жанры или отмирали, или трансформировались, в одних случаях утрачивая устный характер исполнения и стилистически сближаясь с куртуазной песней, в других — сохраняя свою принадлежность к устной культуре и обретая более выраженную драматическую природу. В то же время произведение Чело д'Алькамо напоминает и песни народного регистра, где диалог влюбленных, как и в «Споре», занимал значительное место. «Спор» — произведение и драматическое, и лирическое, причем драматическое начало в нем, как и в «Игре о Робене», преобладает.

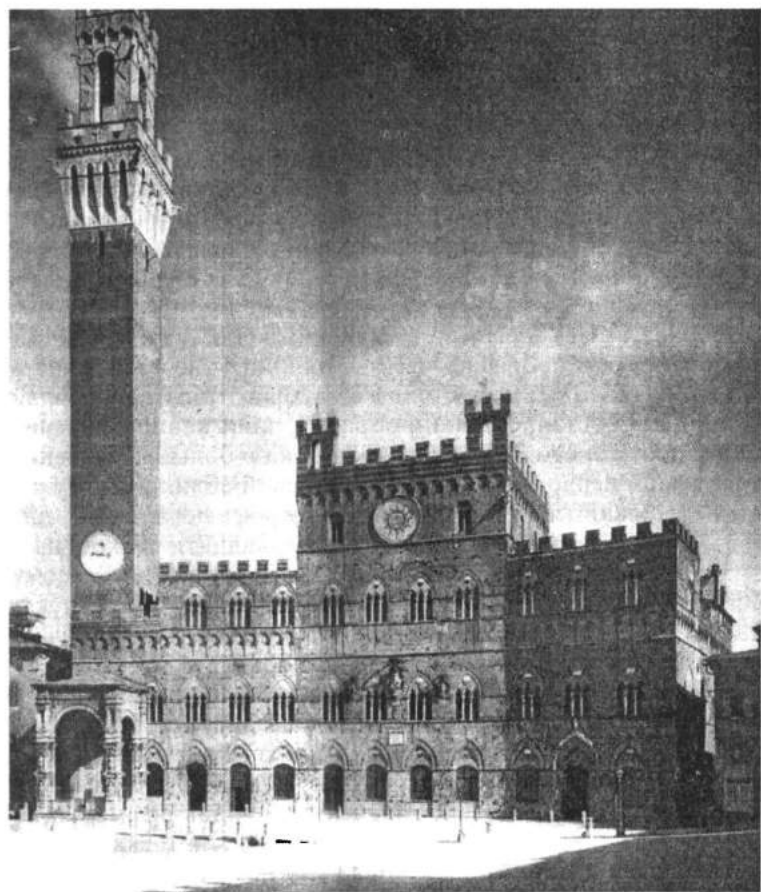
В выборе лирических жанров и стилистических средств, в их искусной обработке и трансформации заметен тонкий аристократизм сицилийских поэтов. В использовании определенных тем и мотивов, в их сочетании и развитии отражается представление о поэзии как о роде философии. Изысканность художественной формы и абстрактность содержания — эти важнейшие свойства сицилийской лирики обусловлены как сравнительно поздним временем ее возникновения, так и специфической высококультурной средой, в которой она существовала.

Глава четвертая

ПОЭЗИЯ ТОСКАНЫ

1

Во второй половине XIII века традиции сицилийской лирической поэзии были усвоены и развиты тосканскими поэтами — уроженцами Флоренции, Лукки, Пизы, Пистойи. Тосканские поэты унаследовали от сицилийцев лирические жанры, основные темы, стилистические приемы, языковые клише, но, разумеется, по-своему их использовали, трансформировали и дополнили наследство новыми художественными средствами. Отношение к сицилийской традиции и степень ее обновления у различных тосканских поэтов не были одинаковыми; это зависело от двух причин. Одна из них состоит в том, что в Тоскане отсутствовал единый политический и культурный центр, подобный двору сицилийских монархов: в силу общественных условий тосканские поэты оказались более разобщенными, чем их предшественники. Не удивительно, что корпус тосканских лирических текстов второй половины XIII века значительно менее однороден, чем корпус сицилийских стихотворений. Другая причина заключалась в том, что главная тенденция развития итальянской лирики этого периода воплощалась в творчестве разных поэтов с различной полнотой, что, в свою очередь, зависело от многих факторов. Такая главная тенденция, определившая эволюцию итальянской поэзии во второй половине XIII века, состояла в том, что лирические формы все более и более удалялись от своего песенного истока и благодаря этому сближались с нелирическими (то есть немзыкальными по своему происхождению) стихотворными жанрами. Этот же самый процесс протекал в провансальской и французской поэзии XIV века, что и предопределило, как будет показано далее, сходство между итальянскими и французскими, итальянскими и провансальскими лирическими жанрами, творческим обликом некоторых поэтов, используемыми художественными средствами и т.п. В Италии (как и в других странах) этот процесс был весьма постепенным, он осуществлялся как медленное преобразование сицилийского поэтического наследия, которое в течение всего рассматриваемого периода сохраняло свое



значение для подавляющего большинства авторов, в особенности, для менее известных поэтов (таких, например, как Карнино Гиберти, Пьетро Моровелли, Маэстро Франческо и др.), от которых сохранилось как правило лишь по несколько канцон и сонетов. (Показательно в этом отношении, что стихотворения тосканских поэтов второй половины XIII века сохранены в тех же рукописях, что и стихотворения сицилийцев, тогда как, например, стихотворения поэтов нового сладостного стиля включены в другие кодексы, — тосканским писцам XIII века, составлявшим эти рукописи, сицилийская и тосканская поэзия представлялись не отделимыми друг от друга). Для более известных тосканских поэтов конца XIII века — Бонаджунты Орбиччани и Кьяро Даванцати, Андреа Монте и Гвигтоне д'Ареццо, каждому из которых принадлежит не столь маленький по объему канцоньер — характерно более критическое отношение к доставшемуся от предшественников литературному материалу.

Используемые малыми тосканскими поэтами лирические формы менее разнообразны, чем у сицилийцев: исчезли дескорты, баллаты, сочиненные ими, столь же малочисленны, как и баллаты сицилийцев, — остались, таким образом, лишь канцоны и сонеты. В отличие от сонетов тосканская канцона в большей степени сохранила свой первоначальный сицилийский облик. Как и у сицилийцев, у тосканцев преобладают пятистрофные канцоны, длина строфы как правило не превышает четырнадцати стихов, наиболее распространены двенадцатистишные строфы. Что же касается тех изменений, которые тосканцы внесли в стиховую структуру канцоны, то они в целом объясняются эволюцией лирических форм, о которой говорилось выше: все большим отрывом от песенного истока. К таким изменениям относится появление более длинных, чем ранее, строф (двадцати-, двадцати двух-, двадцати восьми — и даже тридцатистишных), сокращение числа используемых размеров (у тосканцев одиннадцатисложник и семисложник приобретают исключительное значение) и видов рифмовки, присущих строфе определенной длины. В целом для тосканской канцоны характерна тенденция к большему ритмическому единообразию, к меньшей ритмической выразительности, — воспоминание о музыкальном прошлом канцоны постепенно исчезало из коллективной авторской памяти. Этой же причиной было обусловлено и включение канцон в тенцоны, прежде в итальянской поэзии не принятое (такая тенцона принадлежит, например, пизанским поэтам Галетто и Леонардо Гуалакке). Эти тенцоны подобны стихотворным циклам, в которых отдельные стихотворения не обладают полной самостоятельностью.

Сильнее, чем стиховая структура, была обновлена тематика канцоны. При этом, конечно, многие излюбленные сицилийские

мотивы были сохранены. Карнино Гиберти и Пьетро Моровелли, Тиберто Галлицани и Бетто Метифуоко, Чоло делла Барба и Пуччандоне, Мео Абраччавакка и Террино Кастельфьорентино рассуждали, как и сицилийцы, о соответствии между поэтическим словом и любовным чувством, о своей неспособности высказать словами то, что таится в душе, о скрытности и откровенности и, подобно Джакомо да Лентини, нередко предпочитали молчание признанию в любви. Так, Пьетро Моровелли, вслед за Джакомо да Лентини, поручал своим любовным вздохам поведать даме о его любви (канцона «Если бы моей донне понравилось» — «S'a la mia donna piacesse»). Встречаются у тосканских поэтов и упоминания об образе дамы, который запечатлен в сердце поэта. Однако смысловой центр стихотворения, как правило, с этими мотивами не связан. Значительно более важными кажутся попытки тосканцев так или иначе обновить и пополнить запас тем и мотивов, полученных от сицилийцев.

С одной из форм подобного обновления мы встречаемся, например, в двух канцонах луккезского поэта Ингельфреди: «Послушайте же, что со мной случилось» («Audite forte cosa che m'avene») и «С великой горестью и скорбью» («Dogliosamente e con gran malenanza»). Вслед за сицилийцами Ингельфреди насыщает эти канцоны сравнениями, восходящими к бестиариям. Влюбленный охвачен пламенем, как саламандра; как и фениксу, ему знакома воскрешающая сила огня; он поглощен созерцанием дамы, как тигрица поглощена созерцанием собственного отражения. Каждое такое сравнение Ингельфреди формулирует в одном стихе и помещает в конце каждой строфы, — развернутое сравнение замещается у Ингельфреди остроумной и изящной концовкой. У этого поэта использование сравнений, почерпнутых из «Физиолога», не служит созданию своего рода философии любви (подобно тому, как это было у сицилийцев), но становится литературным остролием. С меньшей регулярностью этот же прием использовал пизанский поэт Чоло делла Барба (канцона «Я полностью отдал все помыслы» — «Compiutamente mess'o intenzione»).

Другой способ обновления традиционных сицилийских сравнений и мотивов был связан с поиском более точных и емких определений для чувств, вызванных любовью. В некоторых тосканских стихотворениях объектом сравнения оказывался не лирический герой как таковой, но то или иное переживание, чувство, мысль, рожденные любовью. Так, Чоло делла Барба уподобил фениксу любовную надежду: «чтобы воскреснуть», любовная надежда «погибает, как феникс» («come fenice per rinovar s'amorta»). Согласно Бартоломео Мокати, как огонь очищает золото, так любовная дума очищает душу влюбленного (канцона «Я не думал, что любовь столь владеет мной» — «Non pensai che distretto»). Сиенский

поэт Качча придал сходную обработку восходящим к Джакомо да Лентини мотивам, связанным с воображаемым образом дамы и его возникновением в душе влюбленного. «Силой своей привлекательности то, что далеко от нас, приближается к нашему сердцу»; «будучи вне его, далекое принуждает сердце испытывать чувства и отпечатлевает в нем свой образ...» (канцона «Силой своей привлекательности» — «Per forza di piacer»). Напомним, что согласно Джакомо да Лентини, образ дамы запечатлевается в любящем сердце или в силу естественных причин (проникая в него подобно солнечному лучу), или благодаря сознательному творческому акту поэта, который создает образ точно так же, как художник рисует картину, а ваятель высекает статую. В отличие от Джакомо да Лентини, Качча объясняет возникновение такого образа влиянием чувств влюбленного, который мысленно приближает к себе то, что ему по сердцу и сулит уладу: эстетизированное и квазинаучное, философское понимание любви, характерное для сицилийцев, сменяется у Каччи ее психологическим пониманием.

Уже упоминавшийся луккезец Ингельфреди ввел в описание влюбленного сердца, всецело покоренного любовной страстью, размышления о рождении любовного стихотворения; психологическая и эстетическая трактовка любви у него соединились. Такое соединение мотивов было, конечно, знакомо и более ранним поэтам, но Ингельфреди, в отличие от них, иначе расставляет акценты, подчеркивая неодолимую силу любви и утверждая, что любовные стихотворения рождаются чувством совершенно естественно, сами собой, без всяких интеллектуальных или волевых усилий. Необычна и последовательность метафор, на которых построена первая строфа канцоны: душа поэта и его стихотворение слиты, как человек и его тень, как палец и ноготь, как два тела влюбленных, охваченных страстью. «Чтобы нарисовать тень моего желания, начну мой темный стих. Подобно тому, как тесно могут быть соединены два тела, так любовь столь соединилась со мной и столь естественно проникла в меня, будто это моя тень, пребывающая со мной в моих сочинениях и стихах. Оставаясь двумя существами, мы составляем одно целое, как палец и сросшийся с ним ноготь. И это понятно, ибо мои стихотворения и я сам — это как бы два тела, столь тесно соединенных любовью, что тот, кто познал это, не способен себе представить большей радости» (канцона «Чтобы нарисовать тень моего желания» — «Del mio voler dir l'ombra»).

Еще одна из возможностей обновления тематики канцоны состояла в пополнении запаса поэтических сравнений или метафор новыми, не использовавшимися прежде и вместе с тем вполне отвечающими старой традиции. Так, Пьетро Моровелли сравнил влюбленного, покинутого дамой, с охотничьим ястребом, которо-

го долго не навещает хозяин; это сравнение, хотя и не встречается в текстах сицилийских поэтов, вполне могло бы там присутствовать (канцона «Возлюбленная донна» — «Donna amorusa»). Другая возможность открывалась тогда, когда поэты включали в свои канцоны мотивы, которые ранее в итальянских лирических стихотворениях не встречались, и обращались к новым темам. Сюда относятся, среди прочего, те мотивы, сравнения, метафоры, которые служили возвышению образа дамы. Так, Лото ди сер Дато называет возлюбленную «цветом красоты и всякого блага», пишет, что умом, нравами, вежеством она превосходит любого человека, она «подобна ангелу», «кажется, что род ее не человеческий, а ангельский» (канцона «Цвет красоты и всякого блага» — «Fior di beltà ed ogni cosa bona»). О «благородном сердце» («cor gentile») госпожи упомянул Пануччо даль Баньо (канцона «Поскольку мне подобает против моей воли рассказывать о горестях» — «Poì contra voglia dir pena convene»). У пизанского поэта Пуччандоне этот мотив развит и занимает целое стихотворение: поэт советует Амуру поселиться в «благородном сердце» дамы и убеждает его, что это жилище более всего пристало божеству (канцона «Я тверд в моих помыслах» — «Lo fermo intendimento ched io agio»). Если спиритуализация образа дамы была, как известно, характерна для поэзии позднего Средневековья в целом, то образ «благородного сердца» специфичен для Италии. Позднее, основываясь на этом образе, поэты нового сладостного стиля создали вполне оригинальное учение о «благородном сердце» и присущей ему любви, отчасти соотносимое с «научнообразными» построениями сицилийцев.

Наиболее решительное обновление канцоны было связано с отходом поэтов от любовной темы. Поэты рассматриваемой группы посвящали свои канцоны иным темам не столь уж часто; тем не менее на таких случаях следует остановиться. Как известно, с постепенным отходом от любовной темы и ее заменой темами религиозными и моральными связано одно из магистральных направлений развития европейской лирики позднего Средневековья, в том числе итальянской. Ниже мы увидим, что у наиболее известных тосканских поэтов (таких, например, как Гвиттоне д'Ареццо или Андреа Монте) эта тенденция выразилась чрезвычайно отчетливо.

Обращаясь к моральным темам, тосканские поэты чаще всего использовали в качестве исходной формы такие близкие жанровые разновидности любовной канцоны, как «жалоба» и «плач» (они шире представлены во французской и провансальской поэзии; ранний итальянский образец — плач сицилийца Пьера делла Винья, посвященный усопшей возлюбленной). Теперь, однако, не любовь вызывала страдания поэтов. Карнино Гиберти (канцона

«Поскольку столь постыдно» — «*Poi che si vergognoso*») жаловался на то, что в мире превыше всех достоинств ценится богатство, в бедности же его покинули все близкие. Торжество пороков и гибель добродетелей вырывали горестные восклицания у Ингельфреди (канцона «Горестная и печальная дума» — «*Caunoscenza renosa ed angosciosa*») и Пануччо даль Баньо (канцона «Сильнейшая печаль» — «*La dolorosa poia*»). «Для меня не существует более никакой радости, — утверждал Пануччо, — ибо я вижу, что справедливость умерла, хитрость занимает повсюду первые места, злоба крепко сидит в седле, измена, обман и неразумие постоянно берут верх...». Созерцая столь плачевное состояние человеческого рода, Ингельфреди и Пануччо склонны полагать, что недалек конец света. «Не должны бы более светить ни луна, ни звезды», — пишет Ингельфреди («Горестная и печальная дума»); «Господь более не потерпит этого и не пожелает сносить такие низости», — считает Пануччо («Сильнейшая печаль»). Во всех случаях дидактические намерения поэтов несомненны. Карнино Гиберти впрямую высказывает желание научить людей правильному обращению со своим богатством. Ингельфреди и Пануччо используют стилистические фигуры, характерные для дидактических жанров (Ингельфреди, по его собственным словам, изъясняется при помощи примеров: «*per exempla*»), и прямые цитаты из Библии (так, Пануччо вспоминает о сеятеле, сеющем на камне). Очевидно, таким образом, что жалоба или плач не только наполняются моральным содержанием, но также стилистически и функционально сближаются с такими известными жанрами дидактической поэзии, как пророчество о конце света или поучение. Жанровая модель поучения особенно отчетливо видна в еще одной канцоне Пануччо («Серьезной опасности подобает сильное лекарство» — «*Magna medela a grave e perigliosa*»), первая строфа которой представляет собой своеобразное введение, содержащее рассуждение о способах врачевания человеческих душ, в последующих строфах доказывается, что такое врачевание человек может обрести только в вере, посылка же является заключением. Пануччо даль Баньо принадлежит к тем тосканским авторам, у которых тяготение к моральной поэзии выразилось с наибольшей силой; считается, что Пануччо испытал существенное воздействие моралистической поэзии Гвиттоне д'Ареццо.

Подобное сближение лирики с жанрами дидактической поэзии было обусловлено тем, что граница, изначально существовавшая между ними, постепенно стиралась: связь с музыкой становилась для лирических поэтов все менее существенной, лирические формы усваивали дифференциальные признаки (характерную композицию, стилистические приемы) и функции дидактических жанров. Этот же процесс протекал в провансальской и француз-

ской поэзии XIV века: баллады-поучения, баллады-плачи, баллады-пророчества весьма многочисленны у французских поэтов этого времени (например, Эсташа Дешана или Кристины Пизанской). В Италии в силу того, что итальянская лирика с самого своего возникновения была в меньшей степени связана с музыкой, этот процесс начался раньше. Во второй половине XIII века Карнино Гиберти, Ингельфредди, Пануччо да Бьянчо делали лишь первые шаги в этом направлении: черты тех или иных дидактических жанров в их канцонах только намечались, причем одна и та же канцона соединяла, как правило, признаки нескольких иножанровых моделей, имитируя одновременно плач, пророчество и поучение. Такое соединение было знакомо и некоторым другим итальянским, французским и провансальским поэтам (ориентировавшимся в этом отношении на библейские книги пророков, в которых три названных жанра также сливались воедино), но все же дальнейшее развитие моралистической поэзии предполагало жанровую дифференциацию.

Последнее направление эволюции тосканской канцоны было связано с усвоением стилистических средств низкого регистра и антикуртуазной комики. Антикуртуазные стихотворения, характеризующиеся низким стилем и обшечным комизмом, существовали уже в провансальской поэзии XII–XIII веков, а в северофранцузской поэзии XIII века они были представлены самостоятельным жанром — «глупой песней». В Италии один из ранних опытов создания антикуртуазной канцоны принадлежит Леонардо Гуалакке (канцона «Как рыба на крючке» — «Come lo pesce al lasso»). Эта канцона написана в ответ на любовную канцону Галетто «Я думал, увы, что я подобен тому...» («Credeam'essere, lasso!»). Вразумляя охваченного любовью оппонента, Леонардо Гуалакка вспоминает имена знаменитых мужей, доведенных до несчастья пагубной страстью — Адама, Соломона, Давида, Самсона, Париса — и тут же сравнивает влюбленного с рыбой, попавшейся на крючок. У Гвиттоне д'Ареццо черты антикуртуазного комизма обрели большую выраженность; у Леонардо Гуалакки они только лишь намечены.

Второй распространенной формой в поэзии Тосканы был, как уже говорилось, сонет. Основные тенденции его развития проявились в творчестве малых тосканских поэтов более отчетливо, нежели главные направления эволюции канцоны. Формальная структура сонета оставалась, за редкими исключениями, неизменной, стиль же и тематика претерпевали весьма существенные трансформации. Прежде всего следует отметить большее стилистическое и тематическое разнообразие тосканских сонетов по сравнению с сицилийскими: корпус тосканских сонетов лишен того единства, каким он обладал у сицилийцев. Кроме того, оче-

видно, что в Тоскане второй половины XIII века сонет перестал быть жанром ученой поэзии, предназначенным для обсуждения вопроса о сущности и происхождении любовного чувства.

Куртуазные традиции, конечно, не были вовсе забыты тосканцами: сонеты, в которых описывалась возвышенная любовь поэта и восхвалялась его несравненная госпожа, сочиняли, в частности, флорентиец Данте да Майано и пистоец Паоло Ланфранки. Но более значительное место в корпусе тосканских стихотворений занимают сонеты другого рода. Во-первых, они часто входят в тенцоны: в тосканской поэзии XIII века тенцоны, состоящие из сонетов, приобретают исключительное значение. Во-вторых, эти сонеты, как правило, не любовного содержания. Так, флорентийские поэты Орландуччо и Паламидессе обмениваются мнениями о возможных претендентах на сицилийский престол. Достоинства претендентов — Карла Анжуйского, Оттокара II Богемского, Фридриха III — и их шансы на успех неоднократно обсуждали, пикируясь сонетами, Андреа Монте и его собеседники: флорентийцы Искьятта, сер Чионе, Кьяро Даванцати и Ламбертуччо Фрескобальди. Наконец, в-третьих, тосканские сонеты нередко бывают ироничными и шутивными (причем, ироническое снижение бывает почти обязательным, если автор посвящает сонет любовной теме). Частым стилистическим приемом, используемым в сонетах, были каламбуры: например, многократно обменивавшиеся сонетами Мео Абраччавакка и Гвиттоне д'Ареццо обыгрывали фамилию Абраччавакка (букв. «обними корову»). Тот же прием используется и в тенцоне Мео с Андреа Монте, где Монте подшучивает над фамилией Мео, а Мео каламбурит, используя имя Монте (букв. «гора»). В этой же тенцоне Мео подсмеивается над куртуазными любовными вздохами собеседника. Выслушав жалобу Монте на то, что дух его тоскует день и ночь, Мео советует ему оставить грешный мир; совет в соединении с шутливой интерпретацией имени собеседника звучит, конечно, как насмешка. Итак, тосканские поэты изменили прежнюю репутацию сонета и перевели его в низкий стилистический регистр: сонет стал жанром шутливой и ироничной поэзии. Эта трансформация сонета согласуется с той его оценкой, которую сформулировал Данте, считавший сонет низким жанром.

2

Из четырех наиболее известных тосканских поэтов луккезец Бонаджунта Орбиччани, выведенный Данте в качестве персонажа «Чистилища», принадлежит к самому старшему поколению: упоминания его имени встречаются в документах 1242 и 1257 годов.



Этим, видимо, объясняется традиционность его манеры, более всего заметная в отношении стихотворной формы. Дж.Контини писал, что Бонаджунта «в подлинном смысле слова пересадил образцы сицилийской поэзии на тосканскую почву». В самом деле, в канцоньере Бонаджунты сохраняются все традиционные лирические жанры: канцона, сонет, дескорт, баллата. Структура этих жанров в целом остается неизменной, нововведения немногочисленны: 1) в канцонах Бонаджунты иногда появляется посылка; 2) катрены нескольких его сонетов более четко разделены и противопоставлены друг другу благодаря использованию опоясывающей рифмы; 3) метрические контрасты между строфами дескорта сглаживаются, а общий объем дескорта сокращается. Можно утверждать, что дескорты Бонаджунты сближаются с канцонами; ниже мы увидим, что у Андреа Монте эти две формы почти не различимы.

Вместе с тем Бонаджунта трансформировал старый канон, сообщив традиционному материалу не характерную для сицилийцев морализаторскую трактовку и изменив фигуру лирического героя. Некоторые канцоны Бонаджунты посвящены изложению правил «науки любви». На месте влюбленного — лирического героя сицилийских канцон — у Бонаджунты стоит ученый наставник, который ничего не сообщает о себе и лишь поучает других. В канцоне «Подобно тому, как честь» («*Similmente onore*») Бонаджунта рассуждает о том, как связаны между собой внутренний разум («*senno intero*»), любовное служение, повиновение, страдание, честь и, наконец, наслаждение. В послышке поэт призывает влюбленных стремиться к куртуазным добродетелям. В канцоне «Радость и благо невозможны без утешения» («*Gioia né ben po è senza conforto*») речь идет о содержании других терминов куртуазного «*ars amandi*»: любовного утешения, радости, вежества. Склонность к нравованию проявляется у Бонаджунты и в других стихотворных формах: баллатах (например, баллате «Весьма достоин порицания» — «*Molto si fa biasmare*») и сонетах. Некоторые сонеты посвящены превратностям Фортуны («Человек должен относиться к Фортуне с сердечной твердостью» — «*Dev'omo a la fortuna far coragio*»; «Человек, вознесенный случаем на вершину колеса» — «*Qual omo è su la rota per ventura*»). Обращаясь к этой теме, Бонаджунта вводит в итальянскую лирическую поэзию мотивы и образы, знакомые другим ветвям романской лирики — в частности, французской, которая в XIII веке усваивала эту тематику благодаря влиянию Бозция. В связи с темой Фортуны не лишено интереса, как меняет Бонаджунта традиционный образ раненого влюбленного, описывая его страдания с большей конкретностью и рассуждая о них в духе стоической морали: «Итак, будучи раненым, собираюсь хранить молчание, и буду носить клинок в моей

ране, чтобы спастись, ибо только страдание способно все превозмочь, выдержка может одержать любую победу» (сонет «Я ранен...» — «Feruto sono...»).

Другая часть сонетов Бонаджунты отражает эволюцию, описанную выше: от высокого поэтического жанра к низкому. Здесь помимо нескольких сонетов, построенных на каламбурах с именем Бонаджунты (членившимся на две части: «bona», «хорошая» и «guinta», «прибытие», «прибавка» и др. значения), следует отметить частые обращения поэта к сложным видам рифм: так называемым «двусмысленным рифмам» (составным или омонимическим), богатым рифмам, наконец, внутренним рифмам, членившим каждый стих на несколько частей. Можно полагать, что Бонаджунта воспринимал сонет как форму, подходящую для литературного эксперимента и литературной игры.

3

Флорентиец Кьяро Даванцати, видимо, был несколько моложе Бонаджунты: документ 1294 года называет его «капитаном ордена святого Михаила»; известно, что он умер в 1304 году. Поэтическое наследие Кьяро с достаточной степенью полноты отражает то направление трансформации лирических форм, о котором уже говорилось. Показательно, например, что канцоньере Кьяро включает ассиметричную канцону, отличающуюся от обычной канцоны тем, что все ее строфы содержат коды неодинаковой структуры (канцона «Когда погода и время года не благоприятны» — «Quando è contrado lo tempo e la stagione»); в данном случае Кьяро отказался от деления канцоны на строфы одинаковой структуры, обусловленного ее музыкально-танцевальным генезисом.

Кьяро следовал новой моде и тогда, когда участвовал своими канцонами в поэтических дебатах: он обменивался канцонами с братом Убертино и Андреа Монте и, кроме того, сочинил тенцону, канцоны которой приписаны фиктивным авторам: кавалеру и даме. Здесь история итальянской литературы в очередной раз дает возможность для типологических сопоставлений: во Франции XIV–XV веков тот же процесс конвергенции лирических и нелирических стихотворных жанров привел к созданию подобных стихотворных циклов. Примером может служить написанная Жаном Сенешалем «Книга ста баллад», состоящая из баллад, которые вложены в уста вымышленных собеседников: кавалера и дамы.

Новым литературным вкусам отвечало и то разнообразие канцон, которое можно обнаружить в поэтическом наследии Кьяро: форма канцоны подверглась у него значительным видоизменени-

ям, усвоив признаки некоторых ораторских жанров и жанров дидактической поэзии. Уже упоминавшаяся канцона «Когда погода и время года не благоприятны» может быть сопоставлена с советательной речью. В первой строфе Кьяро формулирует тезис, подлежащий доказательству: необходимо спокойно претерпевать страдания, не теряя надежды на лучшее. В двух других строфах он подтверждает это положение при помощи примеров, неоднократно использовавшихся в средневековой дидактической литературе: снося страдание, следует помнить о пеликане, добровольно приемлющем смерть, и об Адаме, спасшемся из ада. В послышке содержится заключение: «Я доказал,— пишет Кьяро,— что каждый человек должен претерпевать выпавшие на его долю страдания...».

Другая канцона Кьяро — «О, милая и веселая флорентийская земля» («*Ahi dolze e gaia terra fiorentina*») в той части, которая посвящена восхвалению прекрасной в прошлом Флоренции, сходна с торжественной речью. Известно, что правила, служившие в древности для построения речей, написанных во славу или в осуждение какого-нибудь лица, использовались средневековыми поэтами и в произведениях, восхвалявших какой-либо край или город. В канцоне Кьяро похвалы Флоренции сменяются горестными восклицаниями, вызванными созерцанием ее нынешнего упадка: за торжественной речью следует плач, жанр дидактической поэзии, который, как отмечалось, получил большое распространение в эпоху позднего Средневековья.

Некоторые канцоны Кьяро близки к поучениям. В канцоне «Человек, идущий по пути» («*L'om che va per ciamino*») поэт, вслед за многими проповедниками и авторами дидактических сочинений, рассуждает о ложной и истинной любви. Убедая слушателей отказаться от плотских вожделений и любить одного лишь Бога, он ссылается на Библию. В канцоне «В Сан Джованни, к Монте, моя канцона» («*A San Giovanni, a Monte, mia canzona*») содержится жанровое определение стихотворения: «проповедь» («*sermone*»); такие же жанровые номинации встречаются и в некоторых балладах Э. Дешана.

4

В канцоньере Андреа Монте, поэта, о котором не сохранилось никаких сведений, всестороннее обновление лирических жанров еще более заметно. Канцоны Монте отличаются увеличением числа строф (преобладают семистрофные канцоны) и использованием строф большого объема, превышающих принятый средний объем в 12–14 стихов. У Монте длина строфы достигает 26 стихов. Симметричная структура строфы для канцон Монте не характер-

на; поэт явно избегал членения строфы на одинаковые части и не стремился к равновесию частей строфы. Чаше, чем другие поэты, Монте снабжал свои канцоны посылками, причем не одной, а двумя или тремя. Такие посылки, ввиду их многочисленности, создавали впечатление, что поэт в одном и том же стихотворении использовал строфы неодинаковой структуры. Введение нескольких посылок нарушало композиционные принципы канцоны, предполагавшие симметричное построение строф, основанных на соотношении равновесных компонентов, и сообщало стихотворениям Монте большее ритмическое разнообразие. К этому же приему прибегал и Гвиттоне д'Ареццо.

С именем Андреа Монте связано и обновление формы сонета: Монте ввел в употребление 16-тистишный сонет (ab ab ab ab ab — cd cd cd) и сдвоенный сонет («sonetto raddoppiato»), в котором за двумя соединенными вместе катренами следуют два терцета. Сдвоенные сонеты Монте предназначал главным образом для тенцон. Вслед за ним этой формой овладели и другие флорентийские поэты.

Единственный дескорт Монте («Пламя, жгущее мое сердце» — «Nel core agio un foco») близок к канцоне классического типа: это 5-тистрофное стихотворение, причем все его строфы одинаковой длины, и отличаются друг от друга, за одним исключением, только строением коды. В данном отношении Монте следовал за Бонаджунтой.

Монте предельно насыщает свои стихотворения сложными видами рифм: «двусмысленными» и внутренними, причем поэт вводит их не только в сонеты (где они становятся фактически обязательными), но и во многие канцоны. Например, канцона «О, несчастный, зачем я был создан человеком» («Ahimè lasso, perche a figura d'omo») почти целиком построена на «двусмысленных» рифмах. Кроме того, Монте оттачивает и усовершенствует сложные виды рифмовки. Составные рифмы включают у него до четырех слов («giorno/ agi'or n'o»; «Sofena/ sò, fè, n'à»), рифмы, стоящие на конце стиха, нередко разбивают слово («...ppo-/ Co mi saria morte»). Интенсивное использование таких видов рифм характерно для текстов, предназначенных для письменной коммуникации: расчлнить рифмующие фрагменты на составляющие их слова легче при восприятии письменного текста, чем на слух; то же самое относится и к членению стихов на три или четыре части посредством внутренних рифм. Систематическое обращение Андреа Монте к таким формальным приемам позволяет предположить, что его стихотворения были предназначены для чтения.

Как и многие поэты его времени, Монте включал свои стихотворения в тенцоны: приблизительно две трети его сонетов и четыре из одиннадцати сложенных им канцон входят в тенцоны

(причем в некоторых тенционах, состоящих из сонетов, собеседники, как и у Кьяро, вымышленные: дама и кавалер, влюбленный и Амур). Среди канцон Монте выделяются, как и у других авторов, плачи (например, «О, несчастный, зачем я был создан человеком») и поучения («Меня столь переполняет и гнетет желание высказаться» — «Tanta m'abonda materia di superchio»; «Я не перестану говорить» — «Anchor di dire non fino perche»). Поучения Монте нередко ироничны: поэт дает советы, которым сам не собирался и, видимо, не был способен следовать: так, неожиданно обедневший Монте утверждал, что на свете нет ничего более ценного, чем богатство, рекомендовал всем хранить свое состояние, как зеницу ока, и любить золото больше, чем добродетель. В канцоне «Я более не могу молча сносить страдания» («Piu soferir no'm posso ch'io non dica») черты плача (жанровая номинация присутствует в самом тексте: «горестный плач», «doloroso piango») и поучения соединяются (поэт хочет подать «совет», просит читателей «присмотреться», «хорошо присмотреться», призывает всех «задуматься»). Любопытно отметить, что подобные жанровые самоопределения и словесные обороты характерны и для французских плачей и поучений позднего Средневековья.

Многие упомянутые нами черты стихотворений Монте связаны не только с движением итальянской лирики от фольклора к литературе, от устных форм к письменным, но и с его личной поэтической манерой. Поэт как бы стремился выйти за поставленные границы, довести до абсолютного предела намеченное и начатое другими, хотел нарушить прежнюю меру. Это относится к канцонам Монте, отличающимся небывалой длиной, к его сонетам новой формы, к сложным рифмам, встречающимся в его стихотворениях. Можно утверждать, что формой своих стихотворений Монте создает своеобразную «поэтику чрезмерности». Заслуживает внимания, что слово «чрезмерность» («desmesura») как определение состояния его лирического героя не один раз появляется в его стихотворениях, — «чрезмерность», таким образом, присутствует у Монте и в качестве элемента тематики. В любовных стихотворениях Монте постоянно подчеркивал чрезвычайный характер своих страданий; используя старый топос сицилийской лирики, он утверждал, что эти страдания невозможно скрыть, — столь они велики. Развивая образ аббата Тиволийского, Монте признавался, что под воздействием любви он полностью преобразился, и внешне, и внутренне, настолько Амур проник во все части его тела. Бесполезно оказывать сопротивление богу любви: строптивого он схватит еще крепче, «свяжет его и возьмет в свои руки, накинув на него плащ горестей» (канцона «О, Боже мой, что же, делается со мной, Амур?» — «Ai, Deo merze, che sia di me, Amore?»). Когда же к страданиям любви присоединились униже-



ния бедности, Монте назвал себя сокровищницей («sagrestia») несчастий, стал жаловаться, что его сердце дало приют всем возможным страданиям и поделилось ими с другими частями тела (канцона «Я более не могу молча сносить страдания»). Сама смерть утратила для несчастного поэта: Монте уверял, что вступил с ней в борьбу и одержал победу, но, вместе с тем, и потерпел поражение, попав в ловушку «Той-что-хуже-смерти» («Peggio-che-morte»), — этот образ хорошо передает «чрезмерность» страданий лирического героя Монте (канцона «О, несчастный, зачем я был создан человеком»).

5

Если Андреа Монте создавал «поэтику чрезмерности», то Гвиттоне д'Ареццо (ок. 1235–1294), наиболее известный тосканский поэт этого времени, как кажется, был не чужд стремления к своеобразному художественному равновесию; быть может, его художественный вкус был в некоторой степени сформирован его жизнью.

Гвиттоне д'Ареццо принадлежит к числу тех немногих тосканских поэтов, о которых сохранились кое-какие биографические сведения. Известно, что он происходил из состоятельной аретинской семьи и что отец его был казначеем коммуны. В 1256 году, когда к власти пришли гибеллины, Гвиттоне отправился в изгнание. Переломной датой в его жизни считается 1265 год — год вступления в орден Блаженной Девы Марии. После этого Гвиттоне окончательно отказался от сложения любовных куртуазных стихотворений и посвятил себя сочинению стихотворений религиозных и нравоучительных. Показательно, что в рукописи «Редиа-но 9», считающейся наиболее авторитетной, канцоньере Гвиттоне (около 50 канцон, 150 сонетов, баллаты) отчетливо разделен на две части: первая включает любовные стихотворения, написанные поэтом до вступления в орден, вторая содержит моральные стихотворения. Как отметил Дж.Контини, в этой рукописи разделы любовных и моральных стихотворений приписаны как бы разным авторам, — первый именуется «Гвиттоне», а второй «Фра Гвиттоне».

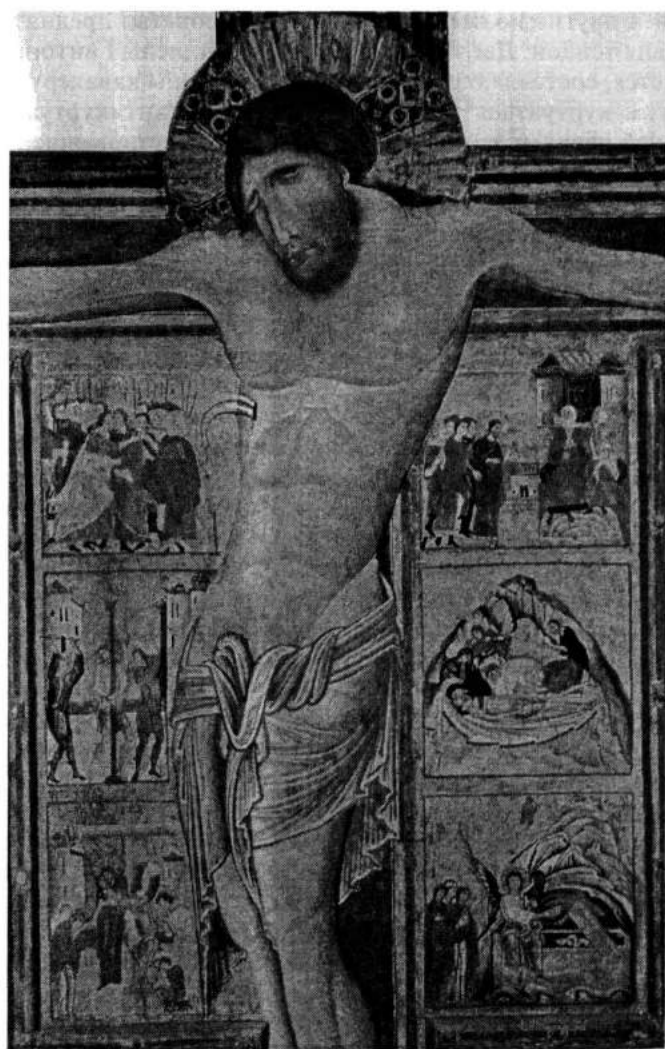
В поэзии Гвиттоне достаточно заметны все, уже названные нами, отличительные признаки новой стихотворной манеры. Как и для канцон Монте, для канцон Гвиттоне характерно существенное возрастание объема, вызванное увеличением числа строф и числа стихов в каждой строфе, а также — еще чаще — обязательным введением нескольких посылков, численность которых иногда достигает численности строф. В стихотворениях Гвиттоне неред-

ко встречаются рифмы «двусмысленные», внутренние и, если воспользоваться еще одним термином средневековой поэтики, «производные» (этот вид рифмовки состоял в том, что в позицию рифмы ставились однокоренные слова).

Как и другие поэты, Гвиттоне слагал сонеты, предназначавшиеся для тенцон. Две тенцоны целиком сочинены Гвиттоне; как и полагается, составляющие их сонеты приписаны кавалеру и даме. При этом куртуазная тенцона противостоит антикуртуазной: в последней кавалер, согласно с традицией существовавшей в других литературах, а в Италии только формировавшейся, поносил возлюбленную за уродство и сладострастие. Сонеты этой тенцоны напоминают французские «глупые песни». Другие сонеты Гвиттоне также распределяются по циклам: так, в первом по порядку цикле поэт рассуждает о любовной верности, во втором — о любовной радости, в последнем — излагает различные правила «науки любви»; сонеты последнего цикла насыщены цитатами из Овидия.

Следует специально подчеркнуть, что Гвиттоне намеренно акцентирует связь своих произведений с книжной культурой, вводя в них многочисленные цитаты из средневековых латинских и древних авторов — св.Августина, св.Иеронима, Бозция, Сенеки, Цицерона, Аристотеля и др. Некоторые канцоны Гвиттоне насыщены цитатами из Библии: в них он, как правило, подражает стилю библейских пророков, что, как известно, не было характерным для более ранней куртуазной лирики. Кроме того, Гвиттоне осознанно следовал рекомендациям средневековых латинских поэтов, — прежде всего, по-видимому, «Поэтрии» Иоанна Гарландского, пользовавшейся в Средние века весьма большим авторитетом, и вводил в свои стихи многочисленные риторические фигуры с целью амплификации.

Среди цитируемых Гвиттоне текстов особое место занимает «Никомахова этика» Аристотеля, которую поэт, видимо, знал в латинском переводе. Известно, что в этом трактате Аристотеля было высказано положение о единстве риторики, этики и политики. Вполне вероятно, что эволюция позднесредневековой поэзии, отождествлявшей себя с риторикой, в сторону дидактизма, происходила не без влияния этой аристотелевской мысли. В пользу такого утверждения говорит, в частности, проникновение идей «Никомаховой этики» в энциклопедию Брунетто Латини «Сокровище» (включающую раздел о риторике) и в провансальскую поэтику «Законы любви» (XIV в.), автор которой Гильом Молинье был знаком с идеями Аристотеля через посредство Латини. Гильом Молинье рекомендовал авторам исключительно религиозные и моральные темы. Таким образом, обращение поэта Гвиттоне —



учителя нравов, религиозного наставника, политического трибуна — к «Никомаховой этике» выглядит не случайным.

Не исключено, что влияние «Никомаховой этики» побудило Гвиттоне последовательно трансформировать жанры лирической поэзии, сближая их с дидактическими жанрами. Так, Гвиттоне существенным образом изменил содержание и стилистический облик баллады. Его баллады являются в подлинном смысле слова религиозными гимнами. Припев их, как правило, призывает верных восславить святого, возлюбить всем сердцем Господа; строфы содержат краткие упоминания о деяниях святого и хвалебные формулы. Баллады-лауды слагались в Италии и до Гвиттоне, от них баллады Гвиттоне отличаются более сложной стилистической организацией: например, баллада «Блаженный, достойный восхищения» («*Meraviglioso beato*») целиком состоит из хвалебных определений, которые использовались в латинских гимнах, молитвах и службах, посвященных св. Доминику, — Гвиттоне в буквальном смысле слова перевел эти формулы с латинского языка на итальянский, уложив их в стиховую структуру баллады.

Канцоны Гвиттоне наиболее разнообразны по своим жанровым характеристикам. Среди ранних канцон, сочиненных, по-видимому, до обращения, встречаются поучения влюбленным, где поэт излагает некоторые правила куртуазной «науки любви» («*Всегда, бодрствую я или сплю*» — «*Tuttor, s'eo veglio o dormo*»), и написанная не без иронии «совещательная речь» («*Увы, и добрые и злые*» — «*Ahi, lasso, che li boni e li malvaggi*»), в которой Гвиттоне доказывает, что женщины превосходят мужчин. Это стихотворение напоминает речь и своей композицией, и специфическими словесными оборотами. Сообщив, что «добрые и злые мужи согласно решили презирать женщин», Гвиттоне берется их разубедить: «Я докажу, — заявляет поэт, — что утверждения их лживы»; сравнив женщин и мужчин, «мы увидим, кто более достоин хвалы, а кто порицания». За введением следуют доводы: мужчины хуже женщин, потому что совершают больше преступлений, более склонны к плотскому греху, а происхождение их менее благородно: если Адам был создан из персти земной, то Ева происходит из ребра Адама... При этом второй довод, неоднократно оспаривавшийся в средневековой литературе, Гвиттоне подкрепляет дополнительными, ироническими, аргументами: Цезарь употребил меньше стараний для завоевания мира, чем употребляет мужчина, чтобы покорить женщину; какой отшельник удержался бы от греха, если бы любезная донна добивалась его любви столь настойчиво, как ее домогается мужчина. «Не нужно приводить других доказательств тому, что я утверждаю», — заключает поэт в послылке.

В канцоне «О ты, именем Амур, но по сути — вражда» («O tu, de nome Amor, guerra de fatto»), относящейся скорее всего к позднему периоду, черты «торжественной речи», сочиненной для осуждения Амура, сочетаются с чертами поучения. Гвиттоне берется доказать («demonstrare»), что положение влюбленного печально; он собирается отвлечь влюбленных от ереси и сообщить им истину. Напоминая о несчастьях, которые навлек Амур на Соломона и Самсона, он призывает человека распознать зло. Видно, что в данном случае поэт воскрешает традиции школьной риторики (в ведении которой находится сочинение речей на подобные темы), подчиняя их задаче нравственного назидания.

Разнообразных по тематике и адресатам поучений вообще немало среди канцон Гвиттоне. Одни, как и разобранные выше стихотворения, носят антикуртуазный характер, — например, «Теперь станет ясно, умею ли я петь» («Ora parà s'eo savèd cantare»). В этой канцоне, написанной, как считается непосредственно после вступления в орден, Гвиттоне отказался от любовной тематики и заявил о решении посвятить свое творчество нравственной проповеди. Другие стихотворные поучения, никак не связанные с куртуазными традициями, непосредственно воспроизводят те или иные дидактические модели. Так, канцона «Величайшие бароны и едва ли не короли» («Magni baroni certo e regi quasi») является поучением сеньору: поэт обращается с наставлениями к возглавлявшим пизанское городское управление графу Уголино делла Герардеска и его племяннику Нино Висконти (они оба упомянуты Данте в «Божественной Комедии», — с первым поэт встречается в аду, со вторым — в чистилище).

Наиболее известные канцоны Гвиттоне, посвященные общественным и политическим вопросам, обладают чертами плача. Такова написанная после битвы при Монтаперти канцона «Настало время горевать» («Ahi lasso, or è stagion di doler tanto»), в которой поэт сожалеет о былом могуществе Флоренции, и канцона «О, сладкая земля Ареццо» («O dolce terra aretina»). Последнее стихотворение примечательно своей композицией. Между двумя его первыми строфами выдержан строгий параллелизм: первые шестнадцать стихов первой строфы, описывающие минувшее процветание Ареццо, и первые шестнадцать стихов второй строфы, в которых рассказывается об его последовавшем упадке, контрастны друг другу, причем антитезы строятся таким образом, что к одному и тому же определяемому присоединяются противоположные по смыслу определения («arca d'ogni divizio», «ковчег, нагруженный богатством» — «di caro piana l'arca», «ковчег, нагруженный пороками»; «corte d'ogni disdutto», «двор, исполненный всяким весельем» — «corte di pianto crudele», «двор, исполненный горьким плачем» и т.п.). В третьей строфе антитетические конструкции сво-

дятся воедино, следуют друг за другом, чередуясь,— она как бы подводит итог двум первым строфам. Симметричная и уравновешенная композиция сообщает успокоенность поэтической картине, детали которой обрисованы ярко, взволнованно, патетично.

Подобного художественного эффекта Гвиттоне достигает и еще в нескольких стихотворениях, но другим способом,— введением посылок: несколько посылок, лишенных между собой жестких связей, составляют своеобразный противовес к логически упорядоченной композиции самой канцоны. Таков, например, план канцоны «Величайшие бароны и едва ли не короли», в которой к пяти строфам, построенным как ораторская речь, добавлено пять посылок,— здесь речь и песня, последовательность и прихотливость взаимно дополнили друг друга.

Еще более, чем лирика, о связи творчества Гвиттоне с книжной культурой свидетельствуют его послания (большинство их написано прозой, некоторая часть — стихами, в некоторых проза и стихи сочетаются). В этих посланиях поэт следовал рекомендациям средневекового эпистолярного искусства и в выборе разнообразных нравоучительных тем, и в способе их обработки, предполагавшем, что в каждом письме следует рассуждать только об одном предмете (в данном отношении образцом для Гвиттоне могли служить и знакомые Средним векам письма античных авторов,— например, Сенеки). Такая установка, сообщавшая эпистолярным текстам композиционную целостность, была обусловлена их особым литературным статусом: даже будучи обращенными к некому определенному и реально существовавшему адресату, они предназначались для публичного чтения и были рассчитаны на достаточно широкий круг читателей. Стиль посланий обнаруживает знакомство Гвиттоне с предписаниями «*artes dictaminum*»: организация периода определяется соблюдением ритма и наличием ритмически маркированной концовки. Наряду с рекомендациями, касающимися ритма прозы, Гвиттоне воспринял и учение «*artes dictaminum*» о том, что послания надобно украшать различными риторическими фигурами (особенно многочисленны в его письмах ссылки на авторитеты, аллитерации, этимологические фигуры, оксюмороны), а также, что в посланиях желательно перемежать прозу и стихи.

Послания Гвиттоне оказали влияние на его литературное окружение: в собрание его писем включены ответные эпистолы флорентийских поэтов Мео Аббаччавакки, Дотто Реали и Тиберто Галлицини, близкие по своим художественным особенностям к письмам Гвиттоне. Итак, благодаря Гвиттоне д'Ареццо, обработавшему языковой материал вольгаре по образцам, предложенным латинскими авторами, в Италии продолжился процесс оформления риторизированной, ученой народноязычной прозы. В

этом Италия опередила другие романские страны, в которых проза подобного типа появилась много позже. Во Франции, например, послания, созданные в подражание средневековым латинским письмам, стал сочинять в 60-е годы XIV века Гильом де Машо, а вслед за ним Жан Фруассар и Кристина Пизанская. В XV веке, благодаря великим риторикам, подобных памятников во Франции становится больше, и именно прозу великих риториков следует рассматривать как типологическую параллель для писем Гвиттоне д'Ареццо.

Творчество тосканских поэтов второй половины XIII века относится к тому периоду развития европейской лирики позднего Средневековья, когда лирические жанры, все решительнее удаляясь от своего песенного истока, сближаются с жанрами дидактической поэзии. В жанре канцоны образуются подвиды, разграниченные по тематике и стилю: наряду с традиционной куртуазной канцонной пишутся стихотворения нравоучительные, далекие от любовной темы, и одновременно — шуточные, антикуртуазные. Некоторые намеченные здесь тенденции вполне проявятся лишь с течением времени: так, поэзия антикуртуазного регистра найдет более полное воплощение в творчестве Чекко Анджольери, Рустико ди Филиппо и других близких к ним авторов; мотивы, связанные со спиритуализацией образа дамы, — у поэтов нового сладостного стиля.

Глава пятая

ПОЭЗИЯ НОВОГО СЛАДОСТНОГО СТИЛЯ

1

Когда в 60-ые годы XIII века стали появляться стихи болонского юриста Гвидо Гвиницелли, написанные в русле гвиттонийской поэтики и не отличавшиеся самостоятельностью стиля, то трудно было предположить, что творчество именно этого поэта взорвет традицию и положит начало тому литературному течению, которое несколько позже будет названо поэзией нового сладостного стиля. Однако это новое течение быстро заняло ведущие позиции в поэзии того времени и сохраняло их на протяжении по крайней мере трех десятилетий лет (1280–1310), а отдельные его представители (Лапо Джанни, Чино да Пистойя) продолжали писать еще долгие годы после того, как расцвет этой поэзии завершился.

Своеобразие этой поэзии, ее концептуальная и стилистическая новизна не вызывали сомнений ни у современников, ни у потомков. А вот вопрос о статусе новой группы поэтов, т.е. о том, возможно ли говорить в данном случае о школе, связанной единством поэтики, возникал не однажды, вызывая прямо противоположные суждения. Одним из первых теоретиков и исследователей поэзии нового сладостного стиля был ее приверженец и представитель Данте Алигьери. В трактате «О народном красноречии» он отводит этой поэзии почетное место, в числе «сочинителей наиболее сладостных и утонченных стихов» называет Чино да Пистойя и «его друга», т.е. самого себя (X, 4), и отмечает их вклад в преобразование народной речи, которая «из стольких грубых итальянских слов, из скольких запутанных оборотов речи, из стольких уродливых говоров, из стольких мужиковатых ударений вышла, мы видим, такой отличной, такой распутанной, такой совершенной и такой изысканно светской, какой являют ее Чино да Пистойя и его друг в своих канцонах» (XVII, 3–4).

Данте обязана эта поэзия и своим названием: в шестом круге чистилища среди раскаявшихся чревоугодников Данте встречает луккского поэта Бонаджунту Орбиччани, представителя сицилийско-тосканской традиции и последователя Гвиттоне д'Ареццо, и

тот обращается к ему со словами, ставшими впоследствии хрестоматийными:

O frate, issa vegg'io, diss'egli, il nodo
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne
di qua dal dolce stil novo ch'i' odo.

(«И он: «Я вижу, в чем для нас преграда, // Чем я, Гвиттон, Нотарий далеки // От нового пленительного лада»).

Здесь же Данте формулирует некоторые важные положения новой поэтики:

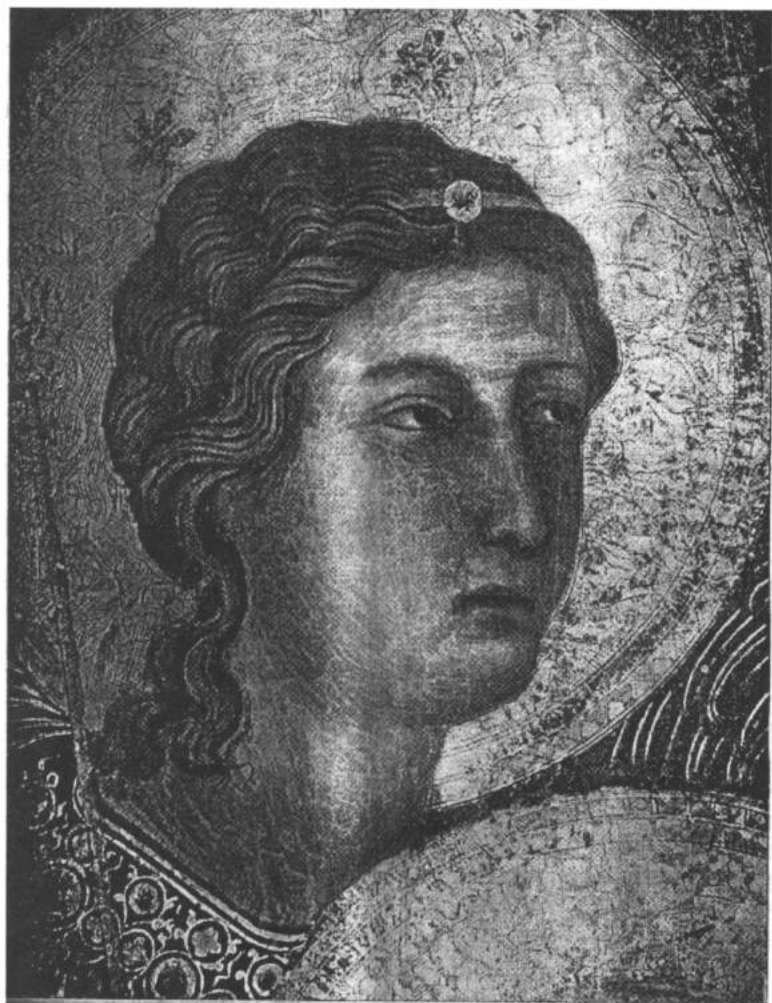
И я: «Когда любовью я дышу,
То я внимателен: ей только надо
Мне подсказать слова, и я пишу.

и называет некоторые имена:

За Гвидо новый Гвидо высшей чести
Достигнул в слове...

В сонете же «О если б, Гвидо, Лапо, ты и я» упоминается еще один поэт нового сладостного стиля. Таким образом, по мнению Данте, ядро этой поэтической школы составляли Гвидо Гвиницелли, Гвидо Кавальканти, он сам, Чино да Пистойя и Лапо Джанни. Позже к этим именам стали добавлять еще Джанни Альфани и Дино Фрескобальди. В настоящее время именно эти семь поэтов безусловно причислены к стильновистам, хотя единодушие в этом вопросе было достигнуто лишь к концу XIX века.

Общность своих поэтических интересов ощущали как и сами стильновисты, так и их литературные оппоненты. Многих стильновистов связывала друг с другом литературная и человеческая дружба, судить о которой мы можем и по биографическим данным, и по их поэтической переписке, дошедшей до нас. Поэтическими посланиями обменивались Данте и Кавальканти, Данте и Чино да Пистойя, известен сонет Чино к Кавальканти. Содержание этой переписки в целом однородно — это беседа друзей-единомышленников, осознающих новизну своего поэтического стиля и всерьез или шутливо рассуждающих об этом. В сонете, обращенном к Кавальканти и написанном в духе провансальского плазера, «О если б, Гвидо, Лапо, ты и я» Данте отмечает совместное времяпрепровождение и беседы о любви как главные желания-устремления друзей-поэтов. В ответном сонете «О если б был достоин я любви» («S'io fosse quelli che d'Amor fu degno») Кавальканти не только развивает предложенную тему, но и воспроизводит дантовскую систему рифм. В другом сонете («Se vedi Amore, assai ti priego, Dante») предметом дружеского и слегка иронического об-



Дуччо. Мазста.
(Деталь — Сиена).

суждения становится Лапо Джанни. Смерть Беатриче побуждает к сочинению ряда стихов-утешений, с которыми обращаются к Данте его друзья — Чино да Пистойя и Кавальканти.

Поэтическое сотрудничество не ограничивается лишь разработкой общих содержательных мотивов, но распространяется и на стилистические приемы, которые повторяются и обыгрываются разными авторами. Причем речь идет здесь не о влиянии одного поэта на другого (что тоже, разумеется, имело место), а о сознательном маневрировании уже известными мотивами и приемами. Показателен в этом отношении центонный сонет Чино, обращенный к Кавальканти — «У вас я разве что-либо украл» («*Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo*») — и являющийся судя по всему ответом на не дошедшее до нас обвинение Чино в плагиате («*Guido, che fate di me si vil ladro?*»). Весь сонет построен на заимствованиях и переключках, мастерски сведенных воедино. Обвинение же в плагиате Чино отклоняет, оправдываясь тем, что подражать красивым выражениям не грех и ссылаясь на свой «низкий ум». Он опирается здесь на важное стильновистское положение — стихи диктует любовь (Амор) и именно перед ней отвечает поэт за сочиненное им; таким образом плагиат возможен лишь по отношению к ней, а не к другим поэтам.

Не менее отчетливо единство и новизна поэзии нового сладостного стиля осознавались поэтами-современниками стильновистов, писавшими в традиционной манере. Их реакция на изменение поэтического письма была быстрой и острой. Первые упреки и обвинения посыпались на Гвиницелли. Бонаджунта обращается к нему с сонетом «Вы, тот, кто изменил весь стиль» («*Voi, ch'avete mutata la mainera*»), в котором неодобрительно отзывается о его новой поэтической манере, оторвавшейся от традиции и изобилующей излишними тонкостями («*sottigliansa*») и темными местами («*oscurità*»). Гвиницелли принимает вызов и в ответном сонете («Кто мудр, не будет легковесен». — «*Omo ch'è saggio non corre leggero*») в свою очередь обвиняет Бонаджунту в узком понимании поэзии, высокомерии и переоценке собственных сил и отстаивает право на существование новой поэзии. Возникшая полемика подхватывается другими поэтами, обвинения в адрес своих литературных противников чередуются с аргументами в защиту собственного стиля, происходит теоретическое осмысление нового поэтического течения.

Если Гвиницелли не осмеливался выступать непосредственно против главы традиционной школы тосканской любовной лирики Гвиттоне д'Ареццо, которому он многим был обязан в становлении своего поэтического стиля и к которому был искренне привязан, то Кавальканти не чувствовал с ним никакой связи и объявил его стихи искусственными, плоскими, лишенными философской

глубины и творческого вдохновения (сонет «Da più a uno face un sollegismo»). Под градом стильновистских нападок Гвиттоне вынужден защищаться, несколько неумело говоря о пользе своих сочинений (сонет «Altra fiata aggio già, donne, parlato»). Со свойственной ему решительностью и резкостью обрушивается Кавальканти и на Гвидо Орланди, последователя Гвиттоне. Обвинения остаются прежними: отсутствие глубины, невежество в вопросах любви, — но, что важнее, Кавальканти формулирует некоторые важные принципы собственной поэзии: авторство Амора: «Я лишь оттачиваю то, что создал Amor» («Amore ha fabricato ciò ch'io limo»); и как следствие этого изысканность и утонченность языка (сонет «О низкой теме должен говорить» — «Di vil materia mi conven parlare»). Надо сказать, что ответы Орланди не лишены остроумия.

Со временем полемика от общих вопросов переходит на более частные, серьезное обсуждение уступает место пародированию. В поэтической переписке Чино и Онесто да Болонья нападающей стороной является скорее последний. Он упрекает Чино в обеднении языка, его излишней техничности, находит некоторые несоответствия в его стихах, иронизирует над чрезмерной одухотворенностью его лирики и часто встречающимися мотивами видения и сна; в целом же создает довольно удачную пародию на лирику нового сладостного стиля. В ответе Чино в очередной раз декларируется программное для школы положение: глубина внутреннего чувства требует особенных выразительных средств.

Пародия становится мощным оружием и в руках комических поэтов — современников стильновистов, сделавших для себя мотивы и приемы стильновистской лирики объектом осмеяния и «выворачивания наизнанку». Правда, в их пародировании стильновизма нет того принципиального неприятия, которое имело место у сторонников и последователей Гвиттоне. Их пародия не стремится развенчать и дискредитировать высокую любовную лирику, а является скорее своеобразной литературной игрой. Комические поэты трансформируют схемы и модели лирики нового сладостного стиля, наполняют их противоположным содержанием, нередко придавая им карикатурные формы. Особого мастерства достиг в этом сиенский поэт Чекко Анджольери. Имитируя приемы и построения стильновизма, используя характерную лексику и содержательные мотивы, он лишает их привычного наполнения и заменяет на прямо противоположное. Таким образом, подражая форме, он пародирует содержание. Высокие стильновистские формы, употребленные в низком контексте, производят комический эффект.

При всей необычности и обособленности лирики нового сладостного стиля очевидна ее глубокая укорененность в поэтичес-

кой традиции куртуазной лирики. В ученой среде университетской Болоньи, где и зародилась эта поэзия, были хорошо известны песни провансальских трубадуров, тем более что некоторые из трубадуров, переселившись в Италию, стали живыми носителями уже угасавшей традиции. Так, известно, что до 20-ых годов XIII века в Болонье жил писавший на провансальском трубадур Рамбертино Бувалелли. Не менее значительным было влияние и сицилийской поэзии (кстати, последний представитель этой школы король Энцо умер в 1272 году пленником в Болонье). Ее мотивы и приемы подхватывались, обыгрывались и развивались в стихах тосканских поэтов, вносивших порой существенные видоизменения в язык любовной лирики (Кьяро Даванцати, Андреа Монте, Гвиттоне д'Ареццо). В самой Болонье был свой круг поэтов, писавших в сицилийско-тосканской манере (Онесто дельи Онести, Бернардо да Болонья, Семпребене да Болонья, Поло Зоппи и др.). В лирике нового сладостного стиля трудно найти мотивы, которые бы не встречались у предшественников, но дело не в новизне самих тем и мотивов, а в иной их трактовке.

Исходная концепция любви стильновистов существенно не отличалась от провансальской и сицилийской, основными содержательными мотивами которых были сила и динамичность любовного чувства, проникшего в сердце влюбленного через глаза (постепенно развивается богатая образность, связанная с глазами), радостные надежды и горькое разочарование поэта, счастье в связи с благосклонностью дамы и горестные жалобы на ее холодность и жестокость. Та же топика сохраняется и в поэзии нового сладостного стиля, воспроизводятся также ставшие традиционными образы огня, пылающего в сердце, бури и корабля, входящего в порт, любовного крючка и многие другие, появляются уже известные фонетико-семантические сопоставления: *Amore-morte* (любовь-смерть), *amore-amaro* (любовь-горький), *saluto-salute* (приветствие-спасение) и т.п. Зато у стильновистов почти полностью исчезают образы и тематика рыцарских романов, отсутствуют у них и столь частые у трубадуров фигуры мужа, друга-восхвалителя и завистника-лестца, нет мотива ревности и некоторых других важных для традиционной куртуазной лирики мотивов и образов (кстати, само слово «куртуазный» крайне редко встречается у стильновистов, нет и деления любви на высокую — *fin amor* — и низкую — *fol amor*).

Однако главное отличие заключается в том, что внешнее и уже ставшее условным переводилось во внутреннее, через конкретное начинало проступать отвлеченное, следствие возводилось к своему первоисточнику. В результате возникла новая концепция любви. Определенная неполнота и ущербность куртуазной концепции любви чувствовалась уже и ранее, в частности, ее несоче-

таемость с любовью христианской. Уже Андрей Капеллан пытался найти некое равновесие между куртуазным кодексом и христианской моралью. Но окончательно разрешено это противоречие было лишь в поэзии нового сладостного стиля. Под пером стильновистов любовь приобретает метафизический, а порой и мистический характер. Она не просто возвышает и очищает сердце влюбленного поэта (этот мотив встречался и у предшественников), но она заранее требует благородства и чистоты сердца, укоренившись в котором она просвещает человека, ведет его к внутреннему совершенству. Показательно, что программная концона Гвидо Гвиницелли «В благородном сердце всегда пребывает любовь» («Al cor gentil rempaira sempre Amore») завершается разговором о Боге и ангелах.

Воздействие, которое любовь производит на сердце любящего, описывается в религиозных терминах. Любовь заставляет сердце поэта благоговейно трепетать и иначе, чем священным, этот трепет назвать нельзя. Любовный трепет и страх, о котором писали и предшественники стильновистов, становится сродни страху Божию, чувству мистического прозрения или осознанию той дистанции, которая отделяет земное от трансцендентного.

Любовь в поэзии нового сладостного стиля подобна откровению, просвещающему сердце и наполняющему его небывалой радостью, сообщающему ему новый, единственно подлинный смысл. Именно так описывает пробуждение любовного чувства Кавальканти:

Veggio negli occhi de la donna mia
un lume pien di spiriti d'amore,
che porta uno piacer novo nel core.

(«Я вижу в глазах моей госпожи // свет, полный духов любви // и это пробуждает в моем сердце новую радость»).

Прилагательное «новый» становится у поэтов нового сладостного стиля терминологичным, оно приобретает символическое значение, непосредственно связанное с божественным откровением.

Совершенно особое место занимает в лирике нового сладостного стиля образ донны. В средневековой литературе известны две основных манеры описания женщины: поношение (*vituperium*) и хвала (*loda*). Куртуазная лирика усвоила вторую манеру, восходящую к восторженной чувственности «Песни песней». Многочисленные средневековые поэтики давали подробные предписания на этот счет, так Матвей Вандомский в своем «Искусстве стихосложения» последовательно разбирает, как должны описываться рот, нос, глаза, губы женщины. Но если дама провансальских трубадуров и поэтов сицилийской школы вполне соответст-



Лоренцо Венециано. Благовещение
(Часть полиптиха, ок. 1317).

вовала предъявляемым к ее образу требованиям, то донна стильновистов не укладывается в рамки традиции: всякая чувственность исчезает из ее описания, каких-либо деталей ее облика (даже чисто условных) в стихах стильновистов нет, и сама донна предстает не как реальная женщина, а как некая абстрактная, отвлеченная идея, почти как философско-религиозная субстанция.

Донна в лирике нового сладостного стиля это не просто прекрасная земная женщина, наделенная разнообразными добродетелями, а воплощение такого внешнего и внутреннего совершенства, которое в земных условиях недостижимо. Гвиницелли писал:

Vedut'ho la lucente stella diana,
ch'apare anzi che 'l giorno rend'albore,
c'ha preso forma di figura umana; ...
non credo che nel mondo sia cristiana
si piena di biltate e di valore.

(«Я видел сияющую утреннюю звезду, // что появляется перед началом дня — // она приняла человеческий облик... // Я не думаю, что в целом свете была бы равная ей // по красоте и достоинству»).

Донна уподобляется ангелу, поскольку среди земных вещей найти ей достойного сравнения нельзя. Причем сами слова «ангел», «ангельский» употребляются не часто (в целом значительно реже, чем у предшественников), но используются они не как возвышающее сравнение или метафора, а как термин, прямо указывающий на определенный чин в небесной иерархии. И подобно тому, как ангелы осуществляют связь между Богом и человеком и являются проводниками божественной воли (все эти вопросы были подробно разработаны Фомой Аквинским, чьи идеи были хорошо известны стильновистам), так и донна приводит поэта к той степени внутренней чистоты и совершенства, когда делается возможным созерцание божественных тайн.

Мотив созерцания становится господствующим; прежде всего речь идет о внутреннем, духовном созерцании донны как источника всякого блага, о воспроизведении в памяти ее благодатного облика, но нередко донна является поэту в сонном видении, и ее реальное появление уподобляется таковому (именно эту особенность поэзии нового сладостного стиля пародировали поэты круга Гвиттоне), отсюда обилие «визионерской» лексики — *vedere, parere, sembrare, apparire* и т.п. Созерцание донны не носит пассивного характера, оно само является действием и производит в душе созерцающего удивительные изменения: наполняет ее радостью и жизненной силой, отвлекает от горестных размышлений и возводит ум к размышлениям о подлинном.

Утрачивая реальные и конкретные черты, донна становится символом высшего блага. Ее милости просят как божественной

благодати, а отчаянье, вызванное ее холодностью, описывается почти теми же словами, что и состояние богооставленности у религиозных поэтов (Якопоне да Тоди, например). Будучи эталоном совершенства, донна вскрывает всякое несовершенство в других, указывая путь к исправлению:

Сердца презренные сжимает хлад.
Все низменное перед ней смутится.
И узревший ее преобразится,
Или погибнет для грядущих дней.

(Данте. Новая жизнь, XIX,
пер. И. Н. Голенищева-Кутузова).

Легко просматриваемая связь стильновистского культа донны с идеями мистической традиции привели некоторых исследователей к оригинальному, хотя и не имеющему достаточных оснований выводу о том, что донна это своеобразный шифр, используемый некоей тайной еретической сектой, а сама поэзия нового сладостного стиля представляет собой ее герметический, тайный язык.

Доля истины в этой точке зрения есть: язык поэзии нового сладостного стиля это, несомненно, особый язык, хотя и не тайный, но отличающийся от традиционного поэтического языка куртуазной лирики, и это отличие осознанно и принципиально. Проблема поэтического языка занимала и трубадуров, вопросы стиля нередко составляли содержание провансальских тенцов, существовало отчетливое понимание того, что новая любовь требует новых песен; более того действительно достойной объявлялась лишь песнь, идущая от сердца, т.е. искренняя, продиктованная любовью (например, в канцоне Бернарта де Вентадорна «Коль не от сердца песнь идет»). Поэты нового сладостного стиля, усвоив этот мотив, углубляют его, сообщают ему метафизическое значение. Сама любовь в том трансцендентном смысле, который ей придавали стильновисты, является подлинным автором их стихов. Особой силы этот мотив достигает в «Новой жизни», где мистический ореол Амора не оставляет сомнений в божественной природе воспеваемой Данте любви. Она подобна Святому Духу, диктующему в сердцах верных, и полнота ее вести превышает человеческие возможности восприятия.

Естественно, что такая концепция поэзии предъявляла исключительные требования к поэтическому языку. И действительно, стильновисты создали совершенно особый язык — рафинированный, абстрактно-возвышенный, музыкальный, «сладостный». Это четко регламентированный язык, его важнейшим принципом был строгий отбор выразительных средств. Лексика лирики нового сладостного стиля намеренно бедна: диалектизмы (кроме тра-

диционно закрепившихся в поэзии форм), резкозвучающие, особенно живописные или грубые слова отсутствуют, отбирается лишь то, что способствует «сладостности» и утонченности языка. Но эта лексическая ограниченность и монотонность компенсируются богатством и разнообразием семантических трансформаций, казалось бы «стертые» слова превращаются в термин, традиционные понятия куртуазной лирики обогащаются новыми оттенками значений.

Не менее строгим правилам подчиняется синтаксис. Простые, плавные, лишенные двусмысленности, безупречно с грамматической точки зрения построенные конструкции в то же время изящны и музыкальны. Стильновисты уделяют больше внимания риторике конструкций, чем риторике отдельных слов и выражений. Критерий гармонии и благозвучности является определяющим и в тщательно продуманной системе рифм, ассонансов, аллитераций, в отборе эпитетов, метафор, сравнений и других тропов.

Сами стильновисты описывают свой поэтический стиль словами *dolce* — «сладостный», *soave* — «нежный», *sottile* — «утонченный», *piano* — «плавный», *nuovo* — «новый». И все эти эпитеты обозначают те важные свойства этой поэзии, которые восходят к единому духовному источнику, питающему лирику нового сладостного стиля.

2

Гвидо Гвиницелли (1235–1276) — «первый Гвидо», как назвал его Данте, был болонским юристом и поэтом. Биографических данных о нем сохранилось немного. Его юридическая деятельность зафиксирована в ряде документов; известно также, что он был сторонником гибеллинов, после победы гвельфов в 1274 году вынужден был покинуть родной город, куда ему так и не удалось вернуться (жребий, выпавший многим его современникам).

Писать Гвиницелли начал в духе Гвиттоне д'Ареццо, которого считал своим учителем и называл отцом («*O caro padre meo*»), Гвиттоне отвечал ему вниманием и нежностью («*O figlio mio diletto*»). В подражании своему наставнику Гвиницелли достиг определенного мастерства, он усвоил его торжественно-тяжелый стиль, сложную систему рифм, игру слов (ср., например, его сонет «Я жалуюсь на мое несчастье» — «*Lamentomi di mia disavventura*»). Пробовал перо Гвиницелли и в низком, комическом стиле. Его сонет «*Volvol te levì, vecchia rabbiosa*» («Чтоб тебя смерч унес, старая ведьма») написан в духе поношения и напоминает хулигательные стихи Рустико ди Филиппо. А незатейливое описание бели-

чьей шляпки некоей Лючии заставляет вспомнить Беккину Чекко Анджольери.

Несомненное влияние оказала на Гвиницелли сицилийская поэзия, особенно Джакомо да Лентини. Гвиницелли подхватывает некоторые мотивы и образы его стихов («световые», прежде всего), развивает их в контексте новых научных и философско-религиозных взглядов. Так, под пером болонского поэта традиционная толика куртуазной лирики оплодотворяется теми представлениями и идеалами, которые составляли предмет всеобщего интереса, обсуждения и полемики в Болонском университете. Подобная прививка оказалась на удивление благоприятной для поэзии.

Его канцона «В благородном сердце всегда пребывает любовь» является своеобразным манифестом зарождающейся поэтической школы. Представление о благородстве сердца как необходимом условии возникновения любви анализируется здесь с научной последовательностью и логичностью. Оно проводится через ряд физических и природных сравнений, каждое из которых призвано подтвердить его истинность:

*Così prava natura
recontra amor, come fa l'aigua il foco
caldo, per la freddura.
Amore in gentil cor prende rivera
per suo consimil loco,
com'adamàs del ferro in la minera.*

(«Низкая природа так встречается с любовью, как холодная вода с горячим огнем. Любовь притягивается к благородному сердцу, как железо к магниту».)

Четкость приводимых аргументов, строгость изложения и научный язык ни в коей мере не были свойственны любовной лирике и представляли собой несомненное новшество, которое было доведено до своей вершины в канцоне Кавальканти «Donna me prega». Исчерпав все земные подобия любви, охватившей благородное сердце, Гвиницелли обозначает и ее небесную перспективу — отныне человеческое чувство возводится к своему первоисточнику, к божественной любви. Теоретический характер этой канцоны не ведет тем не менее к возможному в таких случаях схематизму и условности, ее доктринальность не заслоняет живого чувства.

Ученая и религиозно-мистическая тенденция сливаются в лирике Гвиницелли в образах света, огня, сияния, блеска. Робкие «световые» метафоры Джакомо да Лентини превращаются в стихах Гвиницелли в единую экстатическую картину мира, преображенного любовью. Облик донны подобен яркой звезде, все побеж-



Джотто. Аллегория Надежды
(Падуя, капелла дель Арена, ок. 1305 г.)

дающей своим сиянием. Эти образы настойчиво повторяются, переходя из стихотворения в стихотворение, им сопутствуют метафоры огня.

Приверженность Гвиницелли световой символике вполне объяснима, исходя из круга научных и религиозно-философских интересов его времени. С одной стороны, арабские ученые в русле аверроистского подхода к изучению природы разрабатывают ряд вопросов в области оптики на основании теории света. С другой стороны, опираясь на физические данные, теологи (прежде всего францисканские — например Бартоломео да Болонья в трактате «О свете») рассуждают о метафизике света. Они различают свет физический, телесный и интеллектуальный; источником последнего является Бог. Одно из сочинений Бонавентуры дошло до нас под названием «Трактат о четверичном свете, возвращающем к богословию все искусства и науки», где свет рассматривается как начало, служащее посредником между телесным и духовным. Место прочих форм в иерархии бытия определяется степенью их причастности к свету, их озаренности светом.

Весь этот комплекс идей был, несомненно, известен Гвиницелли и воодушевлял его поэзию. И в контексте этих представлений образ светоносной донны приобретает совершенно иное значение по сравнению с предшествующей традицией. Одаренная божественной благодатью (она-то и есть источник излучаемого сияния) донна утрачивает черты земной женщины, которыми она еще обладала, хотя и в довольно условном виде, в провансальской, сицилийской и тосканской любовной лирике, и становится существом высшего порядка, как если бы в ангельской иерархии появился еще один чин. Это положение донны определяет все ее качества — и ее небесную красоту, и ее недостижимое благородство, и ее духовную высоту. Нравственные достоинства донны становятся предметом подробного описания Гвиницелли. Через вполне традиционный образ магнита, притягивающего железо (заимствованный, скорее всего, у Гвидо делле Колонне), Гвиницелли раскрывает тайну притягательной силы донны, обладательницы «гор достоинства»:

*Ma voi pur sète quella
che possedete i monti del valore,
unde si spande amore;
e già per lontananza non è vano,
ché senz' aita adopera lontano.*

(«Вы обладаете горами достоинства, откуда распространяется любовь, и сила ее из-за отдаленности ничуть не слабеет»).

Способность донны воздействовать на сердце влюбленного невзирая на расстояние, разделяющее их, и преображать его, на-

полняя неземной радостью, подобно действию божественной благодати, имеющей силу изменять привычный ход событий, законы природы и человеческое естество. Воспринять такую любовь-благодать могут лишь немногие, избранные, те, кто обладает подлинным благородством сердца. Но и для них это не просто, и от них требуются немалые усилия, мужество и верность избранному пути, на котором их ожидает не только все превышающая радость, но и боль, тревога, страдания. И здесь Гвиницелли вновь обращается к уже стертым от частого употребления образам бури, грозы, непогоды, но эти образы оживают и приобретают особую силу в напряженном, концентрированном и лишенном традиционной условности поэтическом пространстве его стихов:

Dolente, lasso, già non m'asecuro,
ché tu m'assali, Amore, e mi combatti:
diritto al tuo rincontro in pie' non duro,
ché mantenenente a terra mi dibatti,
come lo trono che fere lo muro
e 'l vento li arbor' per li forti tratti.

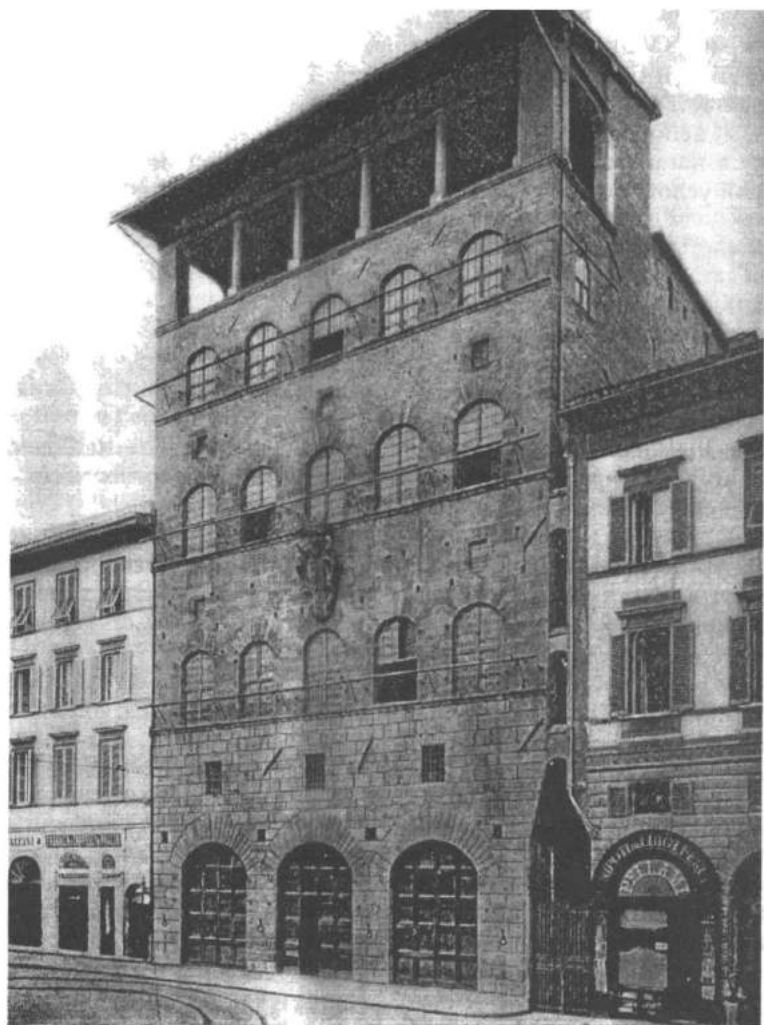
(«Как бы я не скорбел, но мне некуда укрыться от нападений любви; я не в силах перед ней устоять: она повергает меня на землю, как молния — стену или вихрь — дерево»).

Обращение к природным образам это не только дань традиции, предполагавшей изображение условно-декоративного природного фона, а стремление передать всеобъемлющий характер этой новой преобразующей любви.

3

Флорентиец Гвидо Кавальканти (1250–1300), «второй Гвидо», близкий друг Данте, был известен среди современников своей ученостью, склонностью к занятиям философией, а также трудным, вспыльчивым и замкнутым характером, нажившим ему немало врагов. (Об этом упоминают в своих хрониках Дино Компаньи и Джованни Виллани). Последнему обстоятельству способствовала также политическая деятельность Кавальканти. Он принадлежал к одной из наиболее знатных флорентийских семей, стоял во главе партии Белых гвельфов и его активное участие в политической борьбе явилось причиной его изгнания из родного города. Через два месяца после изгнания он умер. Увлечение политикой могло бы стоять ему жизни и раньше: на него было совершено неудавшееся покушение приверженцем противоположной партии.

Долгое время слава Кавальканти как философа намного превышала его поэтическую известность; так, Боккаччо пишет о нем



Палаццо Даванцати (Флоренция, XIV в.)

как об одном «из лучших логиков на свете и отличном знатоке естественной философии» (Декамерон, VI, 9; эти же мысли повторяются в его «Рассуждениях о Комедии Данте»), и мало кто смог, как Данте, сразу оценить своеобразие и силу его поэтического дарования. Де Санктис, скажем, рассматривал стихи Кавальканти лишь как комментарий к его философским идеям.

Такая оценка его поэзии, хотя и не вполне справедлива, тем не менее объяснима и отчасти заслужена. Первые поэтические опыты Кавальканти окрашены явным влиянием Гвиницелли: от «старшего Гвидо» идет и метафорика света, и рассуждения об ангельской природе донны. Однако это влияние быстро и решительно преодолевается — и на уровне тематическом (так, принципиально важный для Гвиницелли мотив благородного сердца не получает у Кавальканти развития; мало представлен и мотив хвалы донны), и на уровне тропов (Кавальканти отказывается от пространственных сравнений, характерных для Гвиницелли, изгоняет из своего языка сицилианизированную лексику). Кавальканти находит свой собственный поэтический стиль и выстраивает свою концепцию любви. Наиболее совершенным свидетельством новизны и своеобразия его поэтики становится канцона «Донна просит меня» («Donna me prega»), которая в значительной мере способствовала созданию философской славы флорентийского поэта.

Действительно, эта канцона напоминает скорее небольшой философский трактат, чем лирическое стихотворение. Его тема — онтология и феноменология любви — раскрывается в свете современных поэту философских идей: томистских, неоаристотелевских, аверроистских. Тема развивается в строго логической последовательности: сначала ставится проблема-вопрос, затем предлагается ее разрешение-ответ. Структура канцоны также отличается подчеркнутой четкостью: это стансы по четырнадцать одиннадцатисложников, каждый из которых имеет внутреннюю цезуру — ее отмечает срединная рифма, общая система рифмовки достаточно сложна и строга. Подобно философскому трактату, эта канцона нуждается в комментариях, и, надо сказать, недостатка в них не было: начиная от младшего современника Кавальканти флорентийского медика Дино дель Гарбо вплоть до настоящего времени канцона продолжает вызывать интерес комментаторов, предлагающих различные ее интерпретации. Причина этого кроется, с одной стороны, в сугубо терминологическом философском языке канцоны и в амбивалентности и полисемичности ее образов, с другой.

Уже ее первое слово — *donna* — вызывает различные толкования:

Donna me prega,— per ch'eo voglio dire
d'un accidente — che sovente — è fero,
ed è sì altero — ch'è chiamato amore.

(«Донна просит меня, и поэтому я хочу рассказать о некоем происшествии, которое зачастую грозит бедой и зовется любовью»).

Может быть, это — дама, одновременно предмет и источник возвышенной любви, побуждающая поэта рассказать о своем чувстве, которому она его сама, строго говоря, и научила. Но не менее вероятна и та интерпретация, которая видит в донне олицетворение естественной философии, тем более что философские термины появляются с самого начала (любовь определяется как акциденция, а не как субстанция).

Вообще же вся эта канцона построена на представлениях и идеях, восходящих к аристотелевским трактатам «О душе» и «Никомахова этика» и к их многочисленным средневековым комментариям (в частности, Альберта Великого и Фомы Аквинского). Природа, происхождение, свойства и действия любви анализируются в русле аристотелевской философии. Рассуждать же о любви способен лишь благородный человек, утверждает Кавальканти, — Аристотель в «Никомаховой этике» также указывал на благородство души как на необходимое условие для занятий философией.

Проблема зарождения любви занимала и предшественников Кавальканти, выстраивавших единый ряд положений: созерцание донны, путь ее образа от глаз к сердцу, любовь, загорающаяся в сердце. Описание этого процесса, которое мы находим у Кавальканти, сугубо интеллектуально и технично: любовь зарождается там, где находится память («dove sta memora»), т.е. по аристотелевской терминологии, в сенситивной (чувственной) душе, сохраняющей увиденный женский образ. Именно этот образ, «умопостигаемая увиденная форма» («la veduta forma che s'intende»), и производит любовь. Здесь Кавальканти опирается на комментарии к Аристотелю Аверроэса, объяснявшего, как в сенситивной душе с помощью различных ее способностей (визуальной, рассудительной, воображительной, меморативной и т.д.) происходит соединение внешнего образа объекта с воспринимающим интеллектом, в результате чего и образуется «умопостигаемая увиденная форма». Но поскольку, согласно аверроистским представлениям дееспособен лишь универсальный (а не индивидуальный разум, *intelletto possibile* у Кавальканти), для которого человек, его душа является объектом воздействия, то эта «форма» не есть образ конкретной донны, а некая абстрагированная модель. То, что Гвиницелли обозначал как ангельскую сущность донны и божественный характер любви, Кавальканти передает в отвлечен-

ных философских категориях, которым невозможно найти подобия («si che non pòte largir simiglianza»).

Любовь у Кавальканти это мощная и страшная сила, порой несущая смерть. Перерастая в страсть (ср. упоминание о темном влиянии Марса во второй строфе канцоны), она делает невозможной дальнейшую созерцательную и интеллектуальную жизнь и, следовательно, означает отклонение от естественного пути и конец, смерть идеальной формы для ослепленного человека. Страсть заслоняет идеальную форму от человека и заставляет его устремлять взор туда, где этой формы нет («in non formato loco»).

Рассуждение о любви Кавальканти завершается анализом того счастья, которое дает любовь. Его источник — радостное расположение сенситивной души, принявшей в себя светлую, сияющую любовь, порожденную умопостигаемой формой, и усвоившей ее себе (возможный интеллект оплодотворяется универсальным, по аверроистской терминологии); любовь при этом теряет свою проникаемость для света. И тут Кавальканти остается верным себе, восхваляя интеллектуальную радость созерцания, мудрость, дарующую счастье. Адресует он свою канцону лишь тем, кто обладает даром разума.

Концепция радостнотворной интеллектуальной любви Кавальканти была несомненно новаторской и полемически ориентированной. Об этом позволяет судить, в частности, «Трактат о высшем человеческом счастье» Якопо да Пистойя, посвященный Кавальканти, в котором автор утверждает, что счастье не заключено в любви, так как оно состоит в полном удовлетворении желания, а любовь этого не дает. Кавальканти же рассматривает эту проблему на совсем ином уровне, сопоставимом лишь с глубиной и размахом дантовского «Пира».

Канцона «Донна просит меня» содержит в сжатом виде все основные мотивы лирики Кавальканти. В других стихах они распространяются, развиваются, включаются в различные образные ряды, но при этом сохраняется их семантическая напряженность и новаторская концептуальность. Любовь, преображенная интеллектом, по-прежнему остается идеалом поэта-философа. Более того, только интеллект способен сохранить любовь, удержать ее от гибели, когда она неудержимо стремится перерасти в иррациональную страсть. Мотив смерти сердца, подчинившегося безумной страсти, попавшего в полную зависимость от беспорядочных и темных чувств, не просвещенных светом разума, и отчаянной борьбы с их мрачной стихией вновь и вновь повторяется в стихах Кавальканти. Традиционная поэтическая пара любовь-смерть материализуется в лирике Кавальканти, становится страшной реальностью, которой поэт пытается противостоять из последних сил. Приближение смерти просто и неизбежно, ее закон непреложен:

Allor m'aparve di sicur la Morte,
acompannata di quelli martiri
che soglion consumare altru' piangendo.

(«Тогда предстала передо мной смерть в сопровождении тех страданий, которые проявляются в людях потоками слез»).

Тем более драматичны и мучительны усилия удержаться на краю бездны, хотя бы в последний момент обратиться к свету разума, способного воздвигнуть душу из тьмы страсти.

Свою беспомощность перед лицом страсти поэт болезненно переживает, созерцая внутренним взором ее разрушительные действия:

Davante agli occhi miei vegg'io lo core
e l'anima dolente che s'ancide,
che mor d'un colpo che diede Amore.

(«Перед моими глазами — сердце и скорбная душа, погибающая от удара, нанесенного ей любовью»).

Боль сердца непередаваема велика, и нет сил звать о спасении. По сути дела, природа описываемого Кавальканти внутреннего конфликта чисто религиозная. Противоречие между чувственной душой человека и интеллектом, который рассматривался как внеположная человеческой душе субстанция высшего порядка, сходно с драматическим противоборством физического и духовного начал, тела и души, описанным Якопоне да Тоди, когда тело обуреваемо морем страстей, а душа рвется к своему Творцу. Но если у Якопоне этот конфликт все-таки находит разрешение (хотя бы потенциально) в подчинении тела душе и их вместе Богу, то у Кавальканти этого не происходит, прорыв с земного, чувственно-душевного уровня на небесный, духовный не совершается. Прорыв этот удастся совершить Данте. Те же философские представления, которыми оперировал Кавальканти, не могли дать ответа на возникшие вопросы и указать выход из критической ситуации.

Стремление к идеалу, к абсолюту не находит своего завершения, вызывая тревогу, страх, чувство неудовлетворенности. Небесная красота и достоинство донны, ставшие для Гвиницелли источником сияющей радости, у Кавальканти вызывают смятение. Он осознает, что слабый человеческий разум не в состоянии постичь ни ангельскую красоту донны, ни божественную мудрость любви. Непознаваемость донны (непознаваемость, как известно, один из атрибутов Бога) мучит поэта, не находящего успокоения в созерцании (за редким исключением, как, например, в сонете «Красота донны и умудренного сердца» — «Biltà di donna e di sac-

cente core») и не могущего адекватно выразить в словах то, что наполняет его душу:

Di questa donna non si può contare:
che di tante bellezze adorna vene,
che mente di qua giù no la sostene,
sì che la veggia lo 'ntelletto nostro.

(«Об этой донне невозможно поведать, что ступает украшенная столькими достоинствами: ее не в силах вместить земной рассудок и открыть ее нашему разуму»)

В концепции любви Кавальканти нет места откровению. И какие бы видоизменения ни претерпевала любовь, она не может выйти за свои собственные пределы, преодолеть свой рационализм, точнее свою «интеллектуальность» в том терминологическом значении этого слова, которое ему придавал флорентийский поэт-философ. Литературно-философская подготовка Кавальканти сказалась и на его поэтическом языке, характерной особенностью которого является терминологичность и аллегоризм. Чувственная реальность облекается в поэзии Кавальканти в персонафицированные фигуры, действующие в своем собственном метафорическом пространстве, не совпадающем с тем реальным пространством, в котором находится лирический герой.

Эта особенность поэтического языка Кавальканти, эти столь частые у него «духи» (spiriti) и чувства, действующие, казалось бы, независимо от их носителя, и вызывали насмешки литературных противников стильновистов. Действительно, сам поэт выступает в роли зрителя, созерцающего горестную драму, которая разворачивается в его сердце, и хотя нередко его стихи начинаются с местоимения «я», выступает он чаще как объект, а не как субъект действия. Дуализм изображаемой ситуации — созерцание и динамика действия — отражен в лексике: глаголы действия и движения (venire, fuggire, colpire, uccidere, ferire, tremare и т.п.) соседствуют с отвлеченной и «чувственно-визуальной» лексикой (spirito, sospiri, core, anima, dolente, soffrire, vedere, apparire и т.п.). Стихи Кавальканти пользовались немалым успехом, у него было много поклонников и подражателей, не избежал его влияния и Данте.

4

Данте, обозначив пик поэзии нового сладостного стиля, одновременно исчерпал ее идейное содержание. После него можно было или ограничиваться подражанием или искать решение поставленных проблем на иных путях, что само по себе уже означало бы выход из русла этого поэтического направления. Поэты-стиль-

новисты, младшие современники Данте, пошли по пути подражания.

Среди них выделяется Чино да Пистойя (ок. 1270–1336), известный в свое время не только как поэт, которого высоко ценил Данте, имя которого в положительном контексте упоминали Боккаччо (в «Филострато») и Петрарка (откликнувшийся на его смерть сонетом, ряд его стихов отмечен влиянием Чино), но и как правовед. Впоследствии его поэтическая популярность пошла на убыль и появилась тенденция рассматривать его творчество как исключительно подражательное, рационалистическое и лишенное подлинного вдохновения. Такие различия в оценках можно объяснить рядом причин. Что касается высказываний Данте о Чино, то тут надо иметь в виду и их дружественные отношения и сочувствие Данте к изгнанической участи пистойского поэта, сходной с его собственной судьбой. Кроме того лирика Чино отличалась одной важной особенностью, которой не было у его современников и за которую его высоко ценили. Речь идет о психологически точном изображении переживаемого чувства, об интересе к движениям души, об утверждении ценности автобиографических мотивов.

Действительно, поэзия Чино отмечена сильным влиянием как Данте, так и Кавальканти, не избежал он и обращения к мотивам сицилийской лирики и к поэзии Гвиницелли. Следование стильновистским образцам порой слишком буквально, тщательное повторение привычных тем может показаться ученическим, а заимствование чужих рифм, стилистических приемов, лексики навлекло на Чино обвинение в плагиате со стороны Кавальканти. Впрочем, сам Чино не видит большого зла в подражании, считая, что в любом случае автором остается Amor, диктующий поэту стихи. Эта тема неоднократно возникает в его лирике. Стихи помогают преодолеть любовные горести, они сохраняют образ донны, позволяют вновь и вновь воспроизводить его в памяти. Мотив памяти и воспоминания настойчиво повторяется в стихах Чино.

Память постоянно воспроизводит образ донны и связанные с ней чувства, смена душевных состояний становится предметом особого внимания Чино. Воспоминание-воображение занимает у Чино то место, которое у Кавальканти принадлежало интеллектуальному созерцанию донны, а у Данте — метафизическому прозрению сущности любви. Чино далек от философско-теоретических рассуждений о любви, которые вдохновляли его великих современников. Масштаб его поэзии не небесно-космический, а чисто человеческий; не углубляясь в абстрактные сферы, он пишет о конкретном и индивидуальном, при чем он отнюдь не склонен абсолютизировать свой индивидуальный опыт и придавать ему общечеловеческое значение (что составляло пафос дантовской поэзии). Рассматривая свой любовный опыт сквозь призму воспо-

минания, Чино избегает надрыва и драматизма Кавальканти. И хотя мотив боли, слез, сердечного сокрушения весьма распространен в его стихах, преобладает плавная элегическая интонация.

Поэзия Чино не концептуальна, ей несвойственны идейные взлеты и религиозно-философские прорывы, она привлекает другим — вниманием к внутреннему миру лирического героя и музыкальной ритмичностью своего языка. Чино нередко упрекали в сухости и псевдонаучности стиля, который он якобы перенес в поэзию из своих юридических сочинений. На самом деле его, скорее, можно обвинить в слишком усердном воспроизведении предписываемых риторикой поэтических приемов: игры слов, рифм, повторов и амплификаций, этимологических фигур и прочих стилистических украшений. В результате лирика Чино да Пистойя внесла в стильновизм несвойственную ему ранее описательность и, заметно снизив его общий уровень, заданный прежде всего Кавальканти и Данте, приблизила его к другим поэтическим течениям, сняла его эзотеричность. Поэзию Чино да Пистойя нередко рассматривают как переходную между стильновистами и лирикой Петрарки.

5

Поэтов Лапо Джанни, Джанни Альфани и Дино Фрескобальди принято называть малыми стильновистами или даже эпигонами поэзии нового сладостного стиля. Биографических сведений о них сохранилось крайне мало: годы жизни известны лишь приблизительно, а личность Джанни Альфани вообще с трудом идентифицируется (предполагают, что он был купцом, приписанным к цеху торговцев шелком). Их поэтическая продукция совсем невелика и носит откровенно подражательный характер, хотя есть у них и некоторые оригинальные черты. Усердно воспроизводя общие стильновистские схемы, они при этом остаются чуждыми той культурной и философской проблематике, которая составляла пафос творчества их старших коллег.

Среди малых стильновистов несколько выделяется Лапо Джанни, находившийся в дружеских отношениях с Данте и Кавальканти. Данте говорит о нем в трактате «О народном красноречии» (I, XIII, 3) как о прекрасном знатоке вольгаре, упоминает его в своих стихах, подчеркивая их дружескую и творческую общность. Некоторые исследователи полагают даже, что Лапо оказал определенное влияние на поэзию Данте. Сам же он находился под влиянием Кавальканти: знакомство с его поэзией послужило импульсом для изменения поэтической манеры Лапо, который начинал писать в традиции сицилийско-тосканской школы. Отдель-

ные отголоски куртуазно-феодалной концепции любви сохраняются у него и в дальнейшем. Характерные для Кавальканти мотивы боли, тревоги, любовных мук у Лапо сильно смягчены и выглядят несколько поверхностным повторением известных образцов.

Но эта поверхность отчасти компенсируется легким, радостным, напевным ритмом его баллат. Их язык отличается простотой, прозрачностью и некоторой маньеристичностью:

Nel vostro viso angelico amoroso
vidi i begli occhi e la luce brunetta,
che 'nvece di saetta
mise pe' miei lo spirito vezzoso.

(«Я взглянул на ваш, чуть смугловатый ангельский лик, и прекрасные глаза метнули в мои как стрелу шаловливого духа»).

Под пером Лапо Джанни поэзия нового сладостного стиля заметно упрощается, порой приближаясь к народной; с содержания акцент переносится на форму, возрастает роль музыкального ритма.

Поэтическое наследие Джанни Альфани совсем бедно и мало оригинально, в основном он подражал Кавальканти (с которым обменивался стихотворными посланиями), в меньшей степени Чино и Данте. И хотя он повторяет стильновистские мотивы, его стиль ближе к сицилийско-тосканскому. Порой в его стихах встречаются удачные метафоры, симметричные построения, динамичные синтаксические конструкции.

В связи с Дино Фрескобальди уместно говорить не просто о подражании поэтам-стильновистам, а о сознательном воспроизведении и обыгрывании основных положений их стихов. Выбирая наиболее известные и концептуально важные стихотворения, он как бы делает их конспект, с ученической тщательностью останавливаясь на всех сколько-нибудь значительных мотивах. В равной степени его интересуют Кавальканти, Данте, Чино да Пистойя — от каждого он пытается усвоить наиболее характерные особенности и интонации. Но единство стиля оказывается нарушенным, не редко метафоры и гиперболы противоречат «сладостности» поэтического языка.

Слабость подражателей и продолжателей поэзии нового сладостного стиля вполне закономерна — черпать из тех высокогорных источников, которые питали лирику Гвиницелли, Кавальканти и Данте, было невероятно трудно и доступ к ним имели лишь избранные. Так что лирика нового сладостного стиля, строго говоря, не имела подлинного продолжения, хотя к ее опыту не остался безразличным Петрарка.

Глава шестая

КОМИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

1

В 60-ые годы XIII века в Тоскане возникло новое поэтическое течение (просуществовавшее вплоть до 30-ых гг. XIV в.), и представленное такими именами, как Рустико ди Филиппо, Чекко Анджольери, Мео Толомеи, Пьетро Файтинелли, Фольгоре да Сан Джиминьяно и др. Оно называлось по-разному: комико-реалистическая, шуточная (точнее, игровая — *giocosa*), городская, автобиографическая поэзия. Каждое из этих названий отражает тот или иной аспект этой поэзии: она выдержана в комическом стиле; важное место занимает в ней шутливая пародия и игра; она зародилась в городской среде и сохранила на себе ее отпечаток; она вполне реалистически изображает некоторые стороны муниципальной жизни; порой в ней можно найти отклики на факты из жизни ее авторов. Но ни одно из приведенных обозначений не охватывает всех характерных особенностей этой поэзии. Как наиболее общие в употреблении закрепились названия — комико-реалистическая и шуточная поэзия.

Поэзия такого рода отнюдь не была явлением специфически итальянским. Произведения комического стиля (особенности которого зафиксированы в ряде средневековых поэтик, например, в «Документе об искусстве стихосложения» Гальфреда Винсальвского, «Самоновейшей риторике» Бонкомпаньо да Синья и др.) были хорошо известны в средневековой Европе. Достаточно вспомнить поэзию вагантов (оказавшую на шуточную лирику несомненное влияние), многочисленные латинские поношения (*vituperium*), шутливые сборники (ср. *Jocosa monachorum*), пародийные и сатирические стихи, провансальские поношения (*enueg*) Пейре Альвернского и Пейре де Боссиньяка, сатирические песни Гирута де Борнеля и Пейре Карденаля, обценные и бурлескные произведения Арнаута Даниэля и других трубадуров, «насмешливые» песни Раймона де Миравалья и Дюрана; французские фавлю и стихи Рютбефа, вторую часть «Романа о Розе» Жана де Мена и

«Роман о Ренаре»; иберийские «хулительные» песни, «Книгу благой любви» Хуана Руиса и многое другое.

Своеобразие итальянской поэзии этого рода определяется в значительной степени средой ее возникновения и бытования — средневековым городом. В «шуточных» стихах отразилась повседневная жизнь коммун как живая, яркая и конкретная реальность: недаром здесь так часто встречаются топографические и исторические указания, которые порой уже ничего не говорят современным читателям и от знания которых нередко зависит понимание смысла. Эти стихи, написанные сочным, грубоватым, живым разговорным языком, выражают довольно ограниченный мир действий, чувств и мыслей горожан средней руки, поглощенных повседневностью, чувственными и материальными интересами, чуждых каким-либо возвышенным устремлениям. Такие стихи резко отличались от высокой лирики нового сладостного стиля, более того это отличие было осознанным и программным.

Безусловно, в новом сладостном стиле итальянская любовная лирика Средневековья достигла своей вершины. С ней-то и вступают в полемику комические поэты. Они противопоставляют замкнутому миру стильновистских абстракций открытый мир повседневной реальности, высокому стилю — низкий. Им чужды доктринальность и философичность высокой поэзии; обыгрывая её схемы и модели, имитируя её приемы, они их трансформируют, пародируют, наполняют противоположным содержанием и придают им карикатурную форму. При этом комическая поэзия отнюдь не развенчивает новый сладостный стиль, между этими двумя поэтическими направлениями не было непреодолимой границы; так, Рустико, Чекко, Тедальди писали и в высоком стиле, а у стильновистов есть несколько комических сонетов. Комический и трагический стили связаны друг с другом как силами отталкивания, так и силами притяжения. В некоторых случаях — будь то тематика или стилистические приемы — связь между комической поэзией и стильновизмом лежит на поверхности (скажем, в трактовке темы любви или в отборе лексики), в других она менее очевидна, но всегда — сознательно или неосознанно — мир комической лирики выступает по отношению к миру нового сладостного стиля как антимир, поэтика — как антипоэтика. Подобно тому, как в средневековом карнавале «выворачиванию наизнанку» и пародированию подвергалось то, что считалось священным, комические поэты пародируют «высокую» лирику, вовсе не стремясь низвергнуть ее, а как бы играя в веселую литературную игру.

Связь комической поэзии с игрой очевидна, именно в категории игры объединяются отдельные особенности этой поэзии, обнажаются языковые и логические механизмы комического. По своему происхождению игра тесно связана с ритуалом и сферой

сакрального и уходит корнями в докультурную эпоху существования человека. Первоначально она была неотделима от жертвоприношения; если в ритуале активизируются те механизмы человеческого сознания (подсознания), которые в обычное время бездействуют, то аналогичный процесс происходит и в игре. Игра это некий альтернативный вариант поведения, нетривиальное решение определенной задачи, существующее параллельно с основным, но часто оказывающееся единственно возможным и эффективным. В игре важен момент подражания определенным моделям, но в одном из звеньев происходит почти незаметное нарушение, сдвиг, и результат получается иным.

Эти свойства игры существенны для понимания связи комической поэзии и лирики нового сладостного стиля. По своей сути шуточная поэзия питалась своеобразным духом соревновательности с трагической (хотя это не всегда очевидно в каждом конкретном случае, но верно как общий принцип), она «переворачивала» стильновистские модели, подменяя их своими, прямо противоположными. Подобный «переворот» определяется прежде всего тем, что трагическая поэзия ориентировалась на высокое и в целом отвечающее чувству меры, а комическая — на низкое и преувеличенное. Ориентация на противоположные образцы проявляется как на содержательном, так и на формальном уровнях. Основным средством игры является пародия; меньшее место занимают гротеск, карикатура, антитеза.

Комические поэты или предлагают в своих стихах совсем непривычную трактовку традиционных тем (любовь), или вводят совершенно новые, нехарактерные для высокой поэзии темы (политика, социальные мотивы, поношения).

Так, если в основе лирики нового сладостного стиля лежала тенденция к ангелизации женщины, а любовь изображалась как благородное, возвышающее душу чувство, то в комической поэзии представлен иной, антифеминистический вариант трактовки этой темы. Любовь изображается в ее чувственных, физических, нередко грубых аспектах, а женщина выступает как существо невысоких нравственных качеств, живущее исключительно чувственными интересами. Впрочем, во всем этом нет осуждения, и если Рустико бывает саркастичен, что в целом характерно для его поэзии, то Чекко — а именно у него подавляющее большинство сонетов написано на эту тему — сочиняет действительно шуточные стихи, изображающие «низкое» чувство к Беккине; шуточный характер носят и его любовные сетования, это игра, правила которой предусматривают переворачивание стильновистских схем, намеренное снижение и искажение стильновистских мотивов.

Сборник стихов Рустико ди Филиппо (ок. 1230–1240 — ок. 1300) отличается подчеркнутой симметрией: тридцати сонетам, написанным в высоком стиле, соответствуют столько же комических. Любовные сонеты Рустико, написанные в комическом стиле, вряд ли можно назвать любовными в полном смысле слова, однако, именно ему принадлежит первенство в перенесении любовной тематики из высокой поэзии в низкую. Рустико — мастер реалистически грубоватых портретов, живых и ярких сценок, как будто выхваченных из городской жизни, шумной, веселой и сварливой, протекающей на глазах у соседей. Среди его персонажей — горожанка сомнительного поведения Мита, отвратительная грязная старуха, дурно пахнущие жены двух братьев, обрекающие своих мужей на вынужденное целомудрие, поскольку те не в силах терпеть исходящее от них зловоние, неверная жена, пытающаяся оправдаться перед мужем:

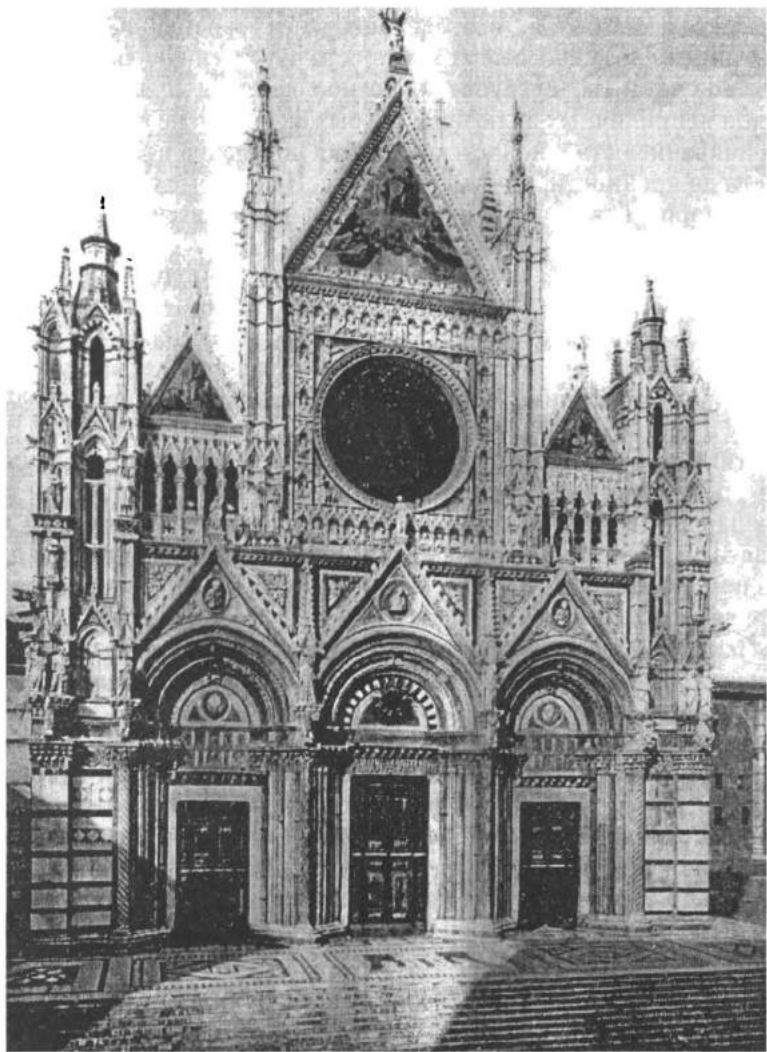
Oi dolce mio marito Aldobrandino,
rimanda ormai il farso suo a Pilletto:
ch'egli è tanto cortese fante e fino,
che creder non dei ciò che te n'è detto.

E non star tra la gente a capo chino,
che non se' bozzo, e fotine disdetto;
ma sì come amorevole vicino,
con noi venne dormir nel nostro letto.

Rimanda il farso ormai, più nol tenere,
ch'e' mai non ci verrà oltre tua voglia,
poi che n'ha conosciuto il tuo volere.

Nel nostro letto già mai non si spoglia.
Tu non devi gridare, anzi tacere,
ch'a me non fece cosa ond'io mi doglia.

(«О мой милый муж Альдобрандино, возврати-ка Пиллетто его жилет: ведь он такой любезный молодой человек, что ты не должен верить тому, что тебе о нем говорят. И не будь на людях с опущенной головой, поскольку ты не обманутый муж, и я это опровергаю; ведь он пришел спать в нашу постель как любезный сосед. Так что возврати жилет, не держи его больше, потому что он больше никогда не придет без твоего разрешения, после того, как он узнал твою волю. Он никогда больше не разденется в нашей постели. Ты не должен ругаться, наоборот, молчи, ведь он не сделал мне ничего, о чем бы я жалела»).



Собор в Сиене (1284 — ок. 1377)

Такое снижение любви и женщины с небесных высот стильновизма до обыденной городской жизни, в которой неопрятность женщины, измена мужу, попытки совратить чужую жену, стремление выйти замуж за богатого человека, женское сладострастие и мужская похотливость обычные явления, было подлинным новаторством и как таковое осознавалось уже и современниками. Флорентийский поэт «воспевает» не просто чувственную любовь, как, скажем, ваганты, а грубое животное чувство, и язык сонетов полон неприличных аллюзий и грубых слов. Это не просто «переворачивание» стильновистских схем, а доведение противоположности до крайности, почти до абсурда. Некоторые стихи напоминают порой грязную уличную перебранку во всей ее силе, бесстыдстве и откровенности.

Совсем иной тон свойственен шуточной любовной лирике сиенца Чекко Анджольери (ок. 1260 — до 1313). В ней нет остроты, сарказма и нарочитой грубости Рустико; стихи Чекко — это легкая ирония, веселая игра, шутка. Чекко подхватывает вагантскую любовную традицию, значительно расширяя ее горизонты и вводя в нее автобиографические мотивы: они-то и дали повод романтико-позитивистской критике изобразить Чекко неудачником, демонической фигурой, поэтом, погрязшим в пороках и сокрушающимся о них в стихах, но не могущим вырваться из их власти. На самом деле автобиографические элементы нужны для создания соответствующего «комического» фона. Такая литературная псевдобιοграфия характерна для всех комических поэтов, но Чекко особенно ярко пользуется этим приемом. Поэзия Чекко ориентирована на антистильновизм, и собственный конкретный и отнюдь не возвышенный любовный опыт (причем его достоверность или недостоверность не играют в данном случае никакой роли) противопоставляется почти мистической любви-откровению у поэтов нового сладостного стиля. Взамен отвлеченно общих стильновистских рассуждений о любви предлагается «автобиографизм» как средство утверждения личного начала. Вполне традиционные антифеминистические темы облачаются в «антистильновистскую» оболочку, превращаются в карикатурное искажение высоких образцов.

Действительно, возлюбленная Чекко Беккина предстает в его стихах как полная противоположность дантовской Беатриче, своего рода анти-Беатриче. Хотя Чекко и называет свою возлюбленную «*la bella gentil donna mia*» («моя прекрасная и благородная донна»), она не имеет ничего общего с донной-ангелом нового сладостного стиля. Беккина груба, резка и жестока, легкомысленна и переменчива, она постоянно вступает с Чекко в перебранки:

— *Becchina mia!* — *Cecco, nol ti confesso.*

— *Ed i' son tu'.* — *E cotesto disdico.*

— *I' sarò altrui.* — *Non vi do un fico.*

(«Моя Беккина. — Чекко, я этого не признаю. — А я твой. — И это я отрицаю. — Я буду чьим-то. — Мне наплевать»).

В любовных описаниях Чекко нередко прибегает к стильновистским выражениям или воспроизводит характерные для куртуазной лирики мотивы (например, мотив любовного отказа дамы, предшествующего ее благосклонности), но снижающие реалистические детали приводят к комическому, пародийному эффекту: от сильного чувства Чекко потеет; при виде разгневанной Беккины он дрожит, как мальчик, которого собирается ударить учитель; а сопротивление Беккины совсем уничтожает его, как кипящая вода — соль. Любовные комические сонеты Чекко при всей их кажущейся тематической традиционности оригинальны и разнообразны. Поэтическая незаурядность автора, его умение помещать «общие места» любовной лирики в совершенно иной, новый контекст, синтезировать вагантские и стильновистские мотивы, низкое и высокое — все это выделяет Чекко Анджольери среди других комических поэтов, превращает его в своего рода символ этой школы (не случайно, Боккаччо сделал Чекко героем одной из новелл «Декамерона», используя в ее сюжете ряд мотивов его поэзии).

Особенно отчетлива антистильновистская направленность у Пьетро Файтинелли (ок. 1280–1290 – 1349), открыто полемизирующего с концепцией женской природы, выдвигаемой новым сладостным стилем:

*In buona verità non m'è avviso,
...che femmina pur veggia il Paradiso,
non che v'appressi a far dentro calura,*

*né che padre li formasse 'l viso
a simiglianza de la sua figura,
anzi fu, per sacramento preciso,
la femmina diabolica fattura.*

(«В самом деле я не думаю, ... чтобы женщина хотя бы увидела рай, не то чтобы приблизилась к нему, чтобы погреться внутри; и я не думаю, что Бог-Отец создал ее лицо по своему подобию: напротив женщина, по божественному усмотрению, была дьявольским созданием»).

В откровенно пародийной манере описывает красоты своей возлюбленной Пьераччо Тедальди (ок. 1295 — ок. 1353):

El color vostro è a grana e a perla tratto;
cinghiata gola, dolce bocca e naso,
e ciascun occhio un sol che volge ratto.

(«Цвет вашего лица, как у пурпура и жемчуга, изящная шея, сладостный рот и нос, а каждый глаз — быстро вращающееся солнце»).

Но комические поэты пишут не только о любви, тематический мир их стихов разнообразен и открыт (в отличие от стильновистов). Так, тема бедности-богатства и переменчивой Фортуны, пожалуй, одна из наиболее популярных в комической поэзии. Она, несомненно, пришла в итальянскую лирику из поэзии вагантов, но оказалась включенной в более широкую перспективу. Мотивы проклятой бедности, мешающей любви, и восхваления денег постоянны в творчестве Чекко Анджольери; периодически возникают они у других комических поэтов — в тенционе Данте и Форезе неоднократно звучат взаимные обвинения в бедности; о власти денег и унижениях нищеты пишут Тедальди и Мео де Толомеи; о превратностях судьбы рассуждает Джунтино Ланфредди.

Комические поэты подхватывают и другой мотив поэзии вагантов (и в целом «низкой» средневековой литературы) — поношения. Комическому поношению подвергается все и вся: политические и личные враги, родные, друзья, возлюбленные, соседи, старухи, неблагоприятные жизненные обстоятельства. Поношению родных посвящена серия сонетов Чекко Анджольери и почти все творчество Мео де Толомеи. Но подобные поношения не носят характера морального осуждения; они вызваны лишь теми препятствиями, которые в лице родных (у Чекко — отец, у Мео — мать и брат) стоят на пути к достижению сугубо гедонистических целей. И в целом обвинение в различных пороках и грехах часто вообще лишено какого-либо основания и подчиняется лишь законам жанра. Исключение составляют поношения политических врагов.

Политическая тематика является несомненным новшеством комической поэзии. По количеству политических стихов, их страстности и реалистичности комические поэты не имели предшественников в романских странах (немецкие же миннезингеры нередко писали о политике). Крайне редкие и косвенные указания на политические события у вагантов или у провансальских трубадуров не идут ни в какое сравнение с итальянской политической лирикой. Условия жизни в итальянских городах-коммунах располагали к участию в политической борьбе, по крайней мере, способствовали проявлению живого интереса к политическим событиям. Отголоски таких интересов и страстей встречаются даже

стильновистов, не говоря уже о городской лирике, где это направление достигло подлинного расцвета.

Наиболее яркие политические стихи принадлежат перу Рустико ди Филиппо и Пьетро Файтинелли, писали политические сонеты также Фольгоре да Сан Джаминаньо и Пьераччо Тедадьди. Эти поэты создали замечательные образцы политической лирики — страстной и резкой, полной реалистических деталей и отсылок к конкретным фактам городской жизни, написанной в «низком», комическом стиле. Именно эти особенности позволяют объединить политическую лирику с комической, хотя на первый взгляд может показаться, что отличий между ними больше, чем сходства. Но серьезность тона, отказ от «литературной игры» не отменяет принципиальную общность поэтики. Гневное обвинение политических врагов и предателей, горечь изгнания, сокрушение о постоянных раздорах, страстная любовь к родному городу — таковы основные мотивы политической лирики.

Что же касается формальной стороны шуточной лирики, то в целом её отличает экспрессивность, нарочитость, театральность. Нарушение меры становится художественным приемом. Тяга к преувеличенности проявляется на разных уровнях — именно она лежит в основе многочисленной экспрессивной лексики, нарочито нерегулярного синтаксиса, гротеска (не говоря уже о тематических преувеличениях).

Так, анализ семантического уровня предоставляет множество примеров, свидетельствующих о сниженном и экспрессивном характере этой поэзии. Пренебрегая правилами лексического отбора, существовавшими в поэтическом языке, комические поэты существенно расширяют лексический диапазон поэзии, вводя в свои стихи не только новые слова (ср. примеры таких новообразований у Рустико: *apportare* — «достигать порта», *argomentare* — «лечить»; или у Чекко: *trasvolontieri* — «очень охотно» и др.), но и целые лексические пласты, прежде в основном или полностью исключенные из поэтического языка — низкую, грубую, неприличную, а также сниженную диалектальную лексику.

В целом комические поэты ориентируются на нейтрально-сниженный, часто приближенный к разговорному лексический уровень. Изображение мира городской жизни в его не самых высоких проявлениях влечет за собой и попытки воспроизвести тот язык, ту речь, которая бытовала в средней городской среде. Так, в комических сонетах появляются слова, немыслимые в высокой поэзии, стремившейся абстрагироваться от реальности. Это обозначения вполне конкретных предметов и явлений повседневной жизни («денежно-имущественная» — *moneta*, *denaro*, *borsa* и др. — и «продовольственная» — *farinata*, *cascio con cipolla*, *uova* и т.п. —

лексика, а также слова, описывающие человеческое тело и его физиологию).

Комическая поэзия отличается особым натурализмом и интересом к сфере obscene. Известно, что в провансальских песнях, во французских фаблио, в «Романе о Розе» и многих других произведениях этой эпохи obscene занимает немалое место. Но итальянские комические поэты выделяются и на этом фоне, они остаются недостижимыми в области игры смыслами и оттенками значений. Obscene оказывается у них заключенным в метафоры и переносные значения слов, что позволяет им «разыгрывать» двусмысленно-двуплановые ситуации, находить неожиданные и смелые параллели. Неоспоримое первенство в этой области принадлежит Рустико ди Филиппо; и, строго говоря, он был единственным среди «шуточных» поэтов, кто ввел в свои сонеты столь откровенно грубые и неприличные образы. Obscene метафоры Рустико заключают в себе богатые возможности комбинирования и игры смыслами; невыраженное, неназванное становится едва ли ни более важным, чем выраженное в словах.

Игра смыслами, замена одних значений другими характерны для шуточной лирики в целом. Так, употребление слов и понятий высокого стиля в новом контексте приводит к их семантической трансформации. Ключевые понятия-термины куртуазной поэзии — *amore* — «любовь», *cortesia* — «куртуазность, вежество», *nobiltà* — «благородство», *valore* — «достоинство» и др. — наполняются в комических стихах новым содержанием (ср. у Рустико ироническое описание ленивого и порочного мессера Уголино: «...ch'egli è di sì gran pregio il suo valore, che men se ne poria dir ben che male» — «его достоинство столь высоко, что о нем можно сказать меньше доброго, чем злого»).

Помимо игры смыслами в шуточной поэзии происходит постоянная игра словами и формами. Этому способствует характерное для раннеитальянского языка явление полиморфии, т.е. существование параллельных грамматических форм, а также наличие фонетических дублетов. Некоторые из этих форм имели с самого начала возвышенную, архаизирующую окраску, другие приобрели ее в результате частого употребления в сходных контекстах; или, наоборот, закрепились за сниженным, разговорным языком. В этом отношении показательно сопоставление двух частей канцоньере Рустико — его высокой и шуточной лирики (наиболее типичные пары: *allegrezza-allegrezza*, *bieltate-bellezza*, *dolze-dolce*, *eo-io*, *possono-possar* и т.п.). Вполне естественно, что комические поэты отдают предпочтение «низким» вариантам, но они не избегают и «высоких» форм, умело играя на соединении лексики разных регистров и добиваясь тем самым комического эффекта. «Ch'io veggio ben ch'ell'ha allegati i denti» — «ведь я вижу, что у нее

свело челюсти (от голода)» — в контексте этой фразы и сонета Рустико в целом (сонет о незаконной беременности некоей Миты) употребление высокой формы *veggio*, уже освященной куртуазной традицией, воспринимается как комический диссонанс.

В сферу лингвистической игры оказываются вовлеченными и те диалектальные формы, которые до этого никогда не употреблялись в поэзии, а были принадлежностью лишь разговорной речи и поэтому в стихах воспринимались как низкие (в отличие от закрепленных в стильновистской лирике и ставших высокими южных и тосканских диалектизмов). Их использование открывает новые комбинационные возможности, вводит в калейдоскоп форм новые элементы. Соединение в одном сонете высокого и низкого — один из характерных приемов Чекко Анджольери. Житель Сиены, он широко использует в своих стихах местные слова, сочетая их с высокой поэтической лексикой. Часто диалектизмы служат у него «шуточным» сигналом, указанием на иронический, пародийный характер изображаемого.

Тенденция к соположению явлений, относящихся к разным смысловым и формальным рядам, проявляется не менее отчетливо и на уровне тропов, прежде всего, в сравнениях. Если в лирике нового сладостного стиля сравнения носят возвышающий и абстрактно-отвлеченный характер (глаза сравниваются с солнцем, донна с ангелом, ее волосы с золотом и т.п.), то комические сравнения, как правило, снижающе-реалистичны и конкретны (у Рустико влюбленный кавалер уподоблен ржущему жеребцу, а грязный Луттьери вонючему льву; у Чекко холодность Беккины действует на героя как кипятки на соль, любовное игло сравнивается со скорлупой еще не вылупившегося цыпленка).

Комические сравнения имеют тенденцию разрастаться в целые образы, причем объекты уподобления выбираются как можно более далекие друг от друга. Сопоставление несопоставимого создает особую атмосферу, особое пространство со своими параметрами, отличными от привычных. Попадая в это пространство, понятия и образы трансформируются, подчиняясь новым законам и приобретая новую структуру. Как в кривом зеркале изменяются и вытягиваются лица и предметы, так в комических стихах искажаются и гиперболизируются общепринятые в высокой поэзии сравнения и образы. Удивительного мастерства в этой области достиг Чекко: его разросшиеся гиперболизированные сравнения становятся самоцелью, чистой игрой остроумия; гиперболическое раздувание образа происходит «на пустом месте» и потенциально не имеет предела, сравнение может быть ничем не обусловлено и превышать границы реального:

Se 'l cor di Becchina fosse diamante
e tutta l'altra persona d'acciaio,
e fosse fredda, com'è di genaio
in quella part', u' non può 'l sol levante,

ed ancor fosse nata d'un gigante,
si com' ell'è d'un agevol coiaio,
ed i' foss'un, che toccasse 'l somaio,
non mi dovrebbe dar pene cotante.

(«Если бы сердце Беккины было из алмаза, а все остальное из стали, и она была бы холодна, как бывает холодно зимой в той стороне, где восходящее солнце не греет; и если бы к тому же она родилась от великана, как она родилась от зажиточного кожевника, а я был бы простым погонщиком мулов, не стоило бы причинять мне столько мучений»).

Склонность к изображению гипертрофированных ситуаций и персонажей нашла отражение и на синтаксическом уровне: одной из наиболее устойчивых и часто повторяющихся конструкций является ирреальный гипотетический период (типа *S'i' fosse foco arderei il mondo*). На общем фоне нерегулярного синтаксиса с нарушением привычных связей, инверсией, сменой подлежащего, повторами, несогласованием, предельно свободным употреблением местоимений и глагольных форм эта конструкция воспринимается как своеобразная доминанта, ключ к пониманию синтаксических и смысловых законов комической поэзии. «Неправильность» синтаксиса в шуточных стихах это и ответ на регулярность и отточенность синтаксических конструкций в поэзии нового сладостного стиля, и формальная «оболочка» низкого содержания.

А частое употребление ирреального гипотетического периода связано с таким проявлением «игрового» характера комической поэзии, как ее театральность. Пластичность образов и персонажей, декорационная яркость и нарочитость воспроизводимых ситуаций, динамичность действий и реплик уподобляют отдельные шуточные сонеты законченным театральным сценкам.

Такие театральные сценки, как правило, основаны на пародировании образов нового сладостного стиля. Главным объектом пародийного изображения и переосмысления становится содержание, идейная суть лирики нового сладостного стиля. Комические поэты подражают высокой форме, имитируют приемы и построения стильовизма, используют характерную лексику, но все это оказывается воспроизведением «пустой оболочки», лишенной своего привычного наполнения. Подражая форме, они пародируют содержание куртуазной лирики. Высоким стилем повествуется о низких вещах, несоответствие формы и содержания производит комический эффект и тем самым побуждает к иному взгляду на

смысловые и идеологические структуры стильновизма, к его если не переоценке, то более широкому осмыслению в новом контексте.

В целом пародийно-снижающее, игровое осмысление высокой поэзии было весьма плодотворным; в нем соединились понимание характерных особенностей и завоеваний трагического стиля и вместе с тем осознание его односторонности и поиски способов ее преодоления. В дальнейшем и в тематико-идеологической сфере и в области стиля развитие итальянской поэзии пошло по пути синтеза высокого и низкого, трагического и комического (у Данте). Игра вступила в действие в тот момент, когда «серьезное» и «привычное» исчерпали свои возможности, и способствовала открытию новых горизонтов. Комические поэты создали особый поэтический стиль, который разрабатывался, оттачивался и видоизменялся в творчестве «шуточных» поэтов последующих эпох (Буркелло, Берни и др.), сохраняя однако ту основу, которая была заложена на рубеже XIII–XIV веков.

3

Особое место в комической поэзии занимает лирика Фольгоре да Сан Джиминьяно (ок. 1280 — ок. 1330). Она не только не похожа на «шуточные» стихи его современников, но и не находит прямых аналогий в других поэтических направлениях. Три цикла сонетов Фольгоре — «Сонеты на вооружение рыцаря» («Sonetti per l'armatura di un cavaliere»), «Венок месяцев» («Corona dei mesi»), «Венок недели» («Corona della semana») — в некотором роде уникальное явление в средневековой итальянской литературе.

Типологически сонеты Фольгоре ближе всего к жанру провансальского «плазера» (plazer), содержащему пожелания всяческих благ самого разного характера — возвышенных и более приземленных, реальных и фантастических. Отголоски плазера встречаются и у стильновистов (Данте: «Ату! Ату! Борзых остервенье...»; «О если б Гвидо, Лапо, ты и я» — и ответ Лапо Джанни в том же духе), но Фольгоре, следуя традиционным формам этого жанра, наполняет его иным содержанием, вступает с ним в скрытую полемику. Главным новшеством его лирики является перенесение высокого рыцарского или просто аристократического идеала в совершенно иной контекст, в муниципальную среду, и как результат трансформация этого идеала в соответствии с вкусами и устремлениями его носителей. «Пожелания» Фольгоре находятся почти исключительно в сфере материального, своим героям поэт дает в дар (ср. характерную формулу *io vi do/dono*, восходящую к куртуазному кодексу) вкусную еду, изысканную одежду, роскошные аппар-

таменты, разнообразные, но как правило, не слишком притязательные развлечения. Именно эта сосредоточенность на материальном, подробность деталей, а также гедонистически-эпикурейское восприятие и изображение жизни позволяют рассматривать лирику Фольгоре в русле комико-реалистической традиции.

Но есть еще одна существенная особенность, объединяющая, казалось бы, столь разных поэтов, как Фольгоре и, скажем, Чекко Анджольери. Это — дух игры, то, что дает право называть эту поэзию *giocosa*. Правда, игра Фольгоре носит несколько иной характер. Фольгоре — поэт уже иной эпохи в отличие от его старших коллег по шуточной поэзии: и дело, конечно, не только и не столько в возрастной разнице — иногда она совсем незначительна, — а в другом взгляде на мир, точнее, на жизнь и на культуру. Лирика Фольгоре как нельзя лучше выражает дух «осени Средневековья», о котором писал Хейзинга. Та жизнь, которая для средневековых поэтов была реальностью — не важно принималась ли эта реальность и восхвалялась или с ней вступали в полемику, противопоставляя ей другие модели, — у Фольгоре превратилась в «мечту», «сновидение». Именно в этом кроется источник очарования и легкой грусти, пронизывающий сонеты Фольгоре. Рыцарское время ушло в прошлое, аристократический образ жизни все больше вытесняется бюргерским, и Фольгоре в своих стихах воспроизводит эти ушедшие времена и обычаи, любуясь ими и одновременно приспособляя их к настоящему. Он «играет» с культурой клонящейся к закату эпохи, а всякая игра создает, согласно Хейзинге, временное и ограниченное совершенство. Именно такое совершенство и отличает поэтический мир Фольгоре.

Произведения Фольгоре представляют собой замкнутые циклы сонетов, объединенные общей для них установкой на «игру в прекрасную жизнь». «Сонеты на вооружение рыцаря» вводят читателя в праздничный мир игры в рыцарство. Фольгоре изображает не суровый и торжественный ритуал посвящения в рыцарство, хорошо известный по средневековым романам, а скорее, веселый праздник горожан, в котором все принимают участие:

*e pens' a molti cavagli,
armeggiatori e bella compagnia,
aste, bandiere, coverte e sonagli;*

*ed istormenti con gran baronia,
...donne e donzelle per ciascuna via.*

(«представь себе множество лошадей, вооруженных воинов и прекрасное общество, древки, знамена, попоны и колокольчики; и развлечения со знатными баронами ... и повсюду женщины и девушки»).

Посвящение в рыцари предстает у Фольгоре не как трудное и важное испытание, а как развлечение, игра. И хотя Фольгоре воспроизводит общую схему всякой инициации, это не более, чем формальная модель. Происходит профанация священного обряда (а посвящение в рыцари осуществлялось, как известно, по схеме сакральной инициации). Перед решающим обрядом молодой человек должен был уединиться, внутренне собраться, подготовиться к вступлению в новое состояние. Эта подготовка предполагала временный отказ от привычных условий жизни, аскетизм, воздержание: нередко для уединения выбиралось святое место. У Фольгоре все иначе: вместо уединения и собранности развлечения, вместо аскетизма роскошь, вместо святого места двор — аллегорическая фигура Скрамности оказывается почти излишней в этом контексте.

Уже в этом раннем цикле сонетов формируется стиль санджиньянского поэта — легкий, изящный, полный игры и блеска — тот стиль, благодаря которому Джакомо ди Микеле (подлинное имя поэта) был назван Фольгоре (folgore «блеск», «сияние») и который достиг совершенства в двух других циклах.

«Венок месяцев» и «Венок недели», произведения сходные по содержанию и стилю, представляют собой вершину творчества Фольгоре (10-ые гг. XIV в.). В «Венке месяцев» Фольгоре обращается к богатой традиции литературы о месяцах, известной еще в античности и широко распространенной в Средневековье. Фольгоре прибегает к ней как к удачной «рамке», в которую можно поместить созданные им сценки. Картины жизни веселой компании (brigata) рисуются на фоне сельских или городских пейзажей. Собственно описания природы в сонетах Фольгоре практически отсутствуют. Природа нужна Фольгоре лишь как декорация, помогающая создать иллюзорный мир, в котором живет его brigata. И как декорации только обозначают, намечают нужную обстановку, так же условны и пейзажи Фольгоре — гора, замок, река — и фон готов, остальное доделает фантазия читателя.

Действующие лица сонетов Фольгоре тоже довольно неопределенны, единственно важной их характеристикой является их куртуазность. Перед Фольгоре стоит иная задача: он «разыгрывает» схему средневековых романов в новом культурном пространстве. И уже в посвятителном сонете обозначаются эти два плана, две реальности, которые, переплетаясь, образуют неповторимую ткань «Венка месяцев»: с одной стороны, это мир средневекового города, в котором живет сам Фольгоре, с другой — ушедший в прошлое куртуазный, рыцарский мир. Пожалуй, точнее было бы говорить здесь не о двух реальностях, а о реальности и мечте, видении, потому что куртуазный мир изображается у Фольгоре зыб-



Андреа Пизано. Аллегория охоты
(Рельеф флорентийской колокольни, ок. 1337–1343).

ким, исчезающим, как бы затянутым легкой дымкой, привлекательным и нереальным.

Фольгоре изображает вполне прозаические занятия и развлечения молодых людей: еду, охоту, рыбную ловлю; довольно подробно описывает одежду и окружающую обстановку; но эти детали существенным образом отличаются от бытовых описаний, встречающихся у других комико-реалистических поэтов, и суть этого отличия кроется в способе изображения. Если у Рустико мы видим склонность к гротеску, а у Чекко к буффонаде, то для Фольгоре характерна идеализация действительности. И этой задаче соответствует набор используемых поэтом художественных средств, своеобразный, ни на что не похожий язык его сонетов, соединяющий в себе особенности таких различных стилей, как комический и высокий (стильновизм).

Циклы сонетов Фольгоре формально единообразны, они построены по одной схеме, заданной в первом стихе каждого сонета: указание месяца — формула дарения (*io vi do/dono*) — перечисление даруемых объектов и действий. Эта строгая и статичная структура не исключает однако внутренней динамики, напротив, потенциально открытый ряд перечислений скрывает в себе бесконечные возможности движения. Фантазия автора, а вслед за ней и взгляд читателя переходят с одной воображаемой картинки на другую, и движение этого «калейдоскопа» прекращается лишь по воле автора, заранее ограничившего себя формой сонета. Каждая новая сценка изображается Фольгоре как замеревшая, заколдованная действительность, и очень характерно в этом отношении почти полное отсутствие личных глаголов и, напротив, обилие существительных и субстантивированных инфинитивов:

D'april vi dono la gentil campagna
tutta fiorita di bell'erba fresca;
fontane d'acqua che non vi rincesca,
donne e donzelle per vostra compagna;

ambienti palafren, destrier di Spagna,
e gente costumata alla francesca;
cantar, danzar alla provenzalesca
con istormenti nuovi d'Alemagna.

(«С апрелем я дарю вам прелестный луг, заросший свежей травой, ручьи для утоления жажды, дам и девиц для вашей компании, верховых лошадей, испанских жеребцов, товарищей, любезных, как это принято во Франции, песни и танцы на провансальский манер под звуки новых немецких инструментов»)

Сонеты Фольгоре напоминают средневековые миниатюры, построенные по принципу аксонометрии (параллельной перспек-

тивы), при которой отсутствует единая точка зрения и происходит «склейка» отдельных сцен. Фольгоре тоже рисует отдельные картинки, не заботясь о переходах, о связи их между собой (типично средневековое расчлененное видение мира).

Перечисляемые Фольгоре «дары» предельно конкретны, он подробно описывает тот мир, который он предназначил для своих героев; здесь, несомненно, сказывается характерный для комикореалистической поэзии интерес к материальной действительности. Но в отличие от «шуточных» поэтов Фольгоре далек от грубости, нарочитой сниженности, чрезмерной натуралистичности, напротив, материальность его «даров» уравнивается присутствием «мечты», той разреженной атмосферой видения, в которую они помещаются. И это приближает Фольгоре к поэзии нового сладостного стиля.

В «Венке месяцев» и в «Венке недели» Фольгоре создает замкнутый мир, подчиняющийся своим особым законам. Прежде всего, в этом мире отсутствуют временные и пространственные ориентиры, «мечта» существует вне них. Обращает на себя внимание удивительная малочисленность глагольных форм, обладающих категорией времени, и наряду с этим обилие инфинитивов и герундиев, выводящих нас на вневременной уровень.

Фольгоре тщательно избегает каких-либо точных указаний: время застыло, точнее, его просто нет в видении, развертывающемся перед взором автора и читателя; пространство тоже на редкость неопределенно — замок, гора, долина предстают как в зачарованном сне. Неопределенно и зыбко само происходящее; как мираж, оно может исчезнуть в любое мгновение; это ощущение неустойчивости как нельзя лучше передается конъюнктивами, т.е. нереальным наклонением. Немногочисленные прилагательные-определения также способствуют созданию легкой и прозрачной ауры нереального мира — *bello, bianco, gentile, fresco, prezioso, fino* и т.п.; вместе с тем они уравнивают «материальность» существительных, к которым относятся.

«Вневременность» и «внепространственность» поэтического мира Фольгоре связана с еще одной особенностью его «Венков». «Венок месяцев» и «Венок недели» являются изображением определенного ритуала, т.е. того, что трансформирует любое время и любое пространство, освящая их и делая их неподвластными профанному миру. Разумеется, говорить о ритуале применительно к сонетам Фольгоре можно лишь с рядом оговорок. Прежде всего «ритуал» Фольгоре лишен какой-либо религиозной, сакральной основы, т.е. самого важного в ритуале; сохраняется лишь внешняя сторона. Более того неоднократно делается акцент на светском, мирском характере изображаемого, порой эта скрытая полемичность выходит на поверхность:

Alle guagnele, starete più sani
che pesce in lago o 'n fiume od in marina,
avendo miglior vita che cristiani.

(«Клянусь (досл.: на Евангелии), вы будете более здоровыми, чем рыба в озере или в реке, или в море, ведя лучшую жизнь, чем христиане»), или «Chiesa non v'abbia mai né monistero» («Там никогда не будет ни церкви, ни монастыря») и т.п.

В своей склонности к «выворачиванию наизнанку» высоких образцов Фольгоре близок другим комико-реалистическим поэтам, только он избирает иные модели и трансформирует их менее очевидно, без элемента пародии. Отталкиваясь от религиозных схем, Фольгоре стремится наполнить их «светским» содержанием; так, говоря о здравии членов веселой компании, Фольгоре имеет в виду физическое здоровье (скрытое противопоставление духовному), рыба из символа христианства низводится до обыкновенной рыбы в реке, а в заключение героям обещается лучшая жизнь, чем у христиан.

Итак, если говорить о ритуале в сонетах Фольгоре — а такой подход к анализу его «венков» вполне закономерен, — то о ритуале профанном, светском. Фольгоре, как уже упоминалось, ориентируется на рыцарские образцы, но и их он значительно видоизменяет, приспособляя к вкусам городской аристократии. Рыцарская щедрость оборачивается бюргерской приверженностью к материальным благам, среди занятий и развлечений молодых людей нет места ратным подвигам. Кстати, сама форма распределения занятий по месяцам традиционно предполагала чередование труда и отдыха, забав; Фольгоре же ограничивается лишь вторым элементом. Отдавая дань рыцарскому ритуалу, он «дарует» своим героям турниры, но все внимание уделяется при этом описанию нарядов, снаряжения, а вовсе не смелости и сноровки молодых людей. Некоторые сонеты Фольгоре несут на себе печать провансальского влияния, например, «Понедельник» из «Венка недели» напоминает альбу. Но если в альбе рассвет оборачивается печалью для влюбленных, которые должны будут расстаться, то у Фольгоре наступающий день несет радость свидания с донной. Так любовное ночное бдение заменяется более удобной для новых «рыцарей» дневной службой даме.

В творчестве Фольгоре отразились две эпохи, две системы ценностей: рыцарская с ее высокими идеалами и бюргерская с более приземленными интересами — и соединились два стиля, два поэтических языка: легкий, плавный, «сладостный» стиль высокой поэзии и комический стиль с его склонностью к конкретным деталям и «материальным» образам. У Фольгоре, автора «венков», не было непосредственных предшественников и прямых последова-

телей; лишь условно его поэзию можно рассматривать в русле комической традиции. Его сонеты оригинальны и неповторимы, как та эпоха, которую воспел этот житель маленького средневекового городка, примостившегося на тосканских холмах, живущего обычными для любого итальянского средневекового города политическими распрями и заботами и лишь изредка обращающего свой взгляд в «аристократическое» прошлое.

С именем Фольгоре в истории итальянской литературы оказалось прочно связанным имя другого комико-реалистического поэта — аретинца Ченне далла Китарра, автора цикла сонетов о месяцах, пародирующего аналогичное произведение Фольгоре. В отличие от Фольгоре Ченне дает в дар своим героям самые неприятные вещи: холод, грязь, нищету, всевозможные трудности, да и сама компания состоит у него из неприветливых, скупых и сварливых людей, меньше всего желающих проводить время друг с другом. Ченне, слишком буквально следуя сонетам Фольгоре (и по содержанию и по форме), извращает изящные и легкие картинки, нарисованные санджиминьянским поэтом.

Не обладая дарованием Фольгоре, Ченне создает довольно странное произведение, лишенное самостоятельности, с одной стороны, и причудливое, с другой. Это впечатление странности и прихотливости происходит от несоответствия формы и содержания. Используя формальные приемы Фольгоре, предназначенные для достижения совсем иных, часто прямо противоположных целей, аретинский поэт нарушает стройную гармонию, царящую в «Венке месяцев». Сонеты Ченне выглядят несбалансированными, не имеющими внутреннего стержня. Они сопоставимы с жанром провансальского «энуэг» (противоположность «плаэра»). В целом же литературный эксперимент аретинского поэта не удался, его пародия слишком буквальна и неостроумна. Если пародия Ченне далла Китарра целиком находится в русле средневековой традиции осмеяния, то лирика Фольгоре да Сан Джиминьяно отражает проторенессансную тенденцию к слиянию двух мироощущений и двух стилей — высокого и низкого.

Глава седьмая

У ИСТОКОВ ГОРОДСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I

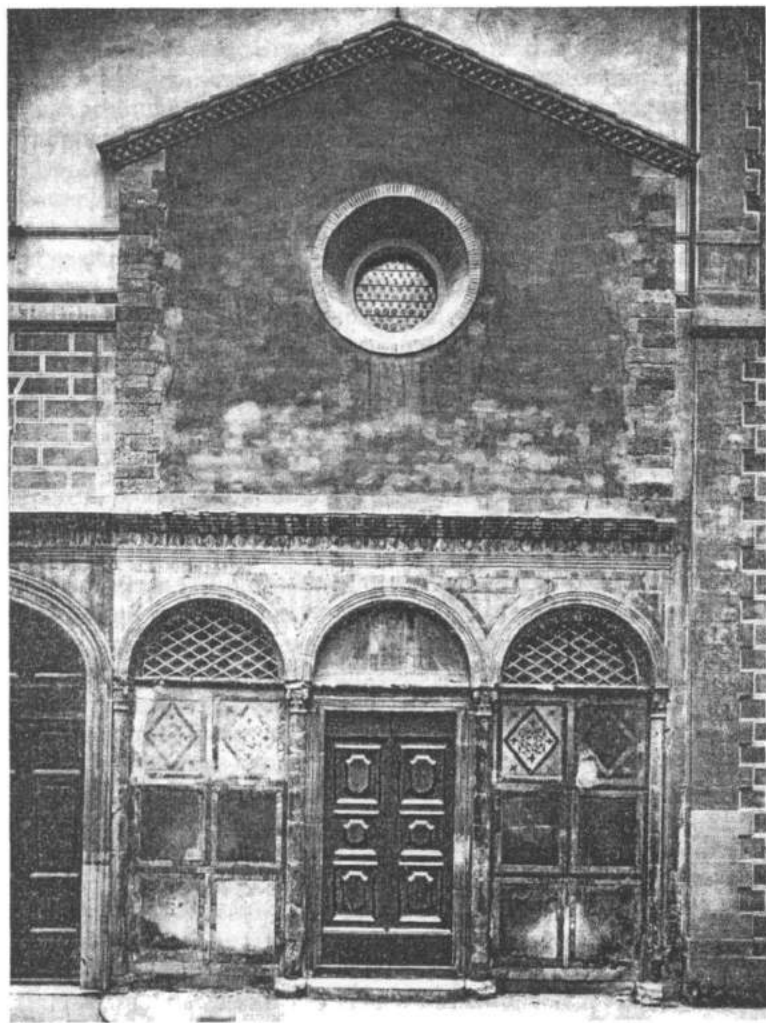
В XIII веке итальянский город вступил в новый период своего развития: он стал сначала ассимилировать, а вскоре и самостоятельно создавать письменную культуру. Речь идет, разумеется, не о всяком городе: культурная самостоятельность следует за самостоятельностью политической, и от нее, следовательно, заведомо были отрешены никогда не обладавшие последней города центральной и южной Италии. В центре всякую муниципальную независимость подавлял самодержавный папский Рим, на юге в первой половине века обретались двор и средоточие власти последнего великого Гогенштауфена — Фридриха II, а во второй — воздвиглось анжуйское королевство. Зато начиная с Умбрии и дальше на север — что ни город, то государство. В XII веке все силы этих городов-государств поглощала борьба за самоопределение, выигранная у такого страшного противника, как Барбаросса. После мира в Констанце (1183) императоры на основы коммунального строя уже не осмеливались покушаться, а в течение многолетнего кризиса Империи, наступившего вслед за смертью Генриха VI, пала и формальная ее власть над коммунами. Попытки восстановить ее предпринимались, но завершились плачевно — неудачей североитальянских кампаний Фридриха II, катастрофами, постигшими его наместника Эццелино да Романо, его наследников Манфреда и Конрадина. Милан, Венеция, Флоренция, Генуя, Пиза стояли твердо и угроза извне их не смущала: они были сильны и военной силой, и силой обычая, объявленного в Констанце законом. Угроза подстерегала их изнутри.

Каччагвида, прапрадед Данте, а вместе с ним и сам автор «Божественной Комедии» вспоминают о Флоренции XII века как о городе мирного и согласного общежития. Здесь, несомненно, не обошлось без естественно присущей как отдельному индивиду, так и целым культурам аберрации исторического зрения, но дело не только в ней. О прошлом далеко не всегда вспоминают с ностальгией: для таких воспоминаний должно давать основания если

не само прошлое, то хотя бы настоящее. В настоящем итальянского XIII века оснований было более чем достаточно. Все летописцы, все моралисты, все поэты этого времени дружно признают смертельной язвой свободного итальянского города гражданский раздор. Раздоры бывали и прежде, но были менее заметны, поскольку забывались и прекращались перед лицом общего противника и во имя общего дела — до образования партий, ни в чем не согласных и в принципе непримиримых, дело не доходило. Гвельфы и гибеллины, партия папы и партия императора — почему именно XIII век стал временем их рождения, притом что и раньше высшая духовная и высшая светская власть средневековой Европы редко жили друг с другом в мире? Императоры ходили походами на Рим, папы отлучали и низлагали императоров, курия и двор обменивались грозными инвективами, но все это как-то мало задевало итальянский город, который теперь, с началом нового века становится не просто зрителем или пусть даже участником, но ареной этого многовекового противостояния.

Данте знал ответ на этот вопрос: причина гражданских неурядиц, терзающих Флоренцию, — в «новых людях» (*la gente nuova*), оттеснивших и рассеявших старые роды, и в огромных, стремительно накапливаемых и возникающих как бы из ничего богатствах (*i subiti guadagni*). Ответ, не отличающийся оригинальностью (бедность как основа и гарантия уходящего или окончательно ушедшего в прошлое общественного добронравия — это общее место историков и моралистов от античности до Нового времени), но далеко не наивный. Лучшим ответом не располагает и современная наука, которая согласна с Данте в том, что в XIII веке в городах северной и средней Италии происходил значительный рост общественного богатства (*i subiti guadagni*), сопровождавшийся его перераспределением и возникновением на этой основе новых социальных сил и групп (*la gente nuova*). Эти силы и группы — «жирный народ», в терминологии того времени, — активно включились в борьбу за политическую власть, оспаривая, и весьма успешно, ее рычаги у прежних держателей — аристократии феодальной. Первые, как правило, гвельфы, вторые, так же как правило, гибеллины; они могут меняться местами и названиями в зависимости от того, какой стороны держится противник — за папу он или за императора.

Эта борьба составляет главное содержание флорентийской истории XIII века, к концу столетия и даже раньше она завершается победой «новых людей», что влечет за собой, в числе прочего, и существенное расширение политической базы городского народовластия. Среди прочего же обнаруживается, что с устранением противника борьба вовсе не заканчивается — напротив, становится постоянной, во врагов превращаются прежние союзники и



Церковь Сан Сальваторе
(Фасад — Флоренция, кон. XII — нач. XIII вв.)

друзья, дробится (на «белых» и «черных») партия гвельфов, против «жирного» народа встает народ «тощий». Недаром Маркс так высоко ценил «Историю Флоренции» Макьявелли, главным предметом которой как раз и являются непрекращающиеся неурядицы и смуты — прекрасный пример классовой борьбы как двигателя истории. Можно видеть здесь, однако, пример и свидетельство другого рода: свидетельство того, что итальянская коммуна так и не выработала за все время своего существования эффективный механизм по обеспечению общественного согласия и политической стабильности. Естественным и вынужденным представляется в этой связи переход от власти многих к власти единоличной — переход, который в XIII веке начали и завершили города северной Италии, родины итальянского коммунального устройства. Вслед за ними по этому пути пошли все итальянские город-республики и рано или поздно прошли по нему до конца. Одна Венеция удержала свой строй почти до ближайшего кануна всеитальянского объединения, но лишь потому, что с самого начала его прочность обеспечивалась сочетанием элементов единовластия и олигархической республики.

Нестабильность, взятая под другим углом зрения, оборачивается динамикой. XIII век для итальянской коммуны — это время изменений, существенно отличных и по характеру и по размаху от тех, что она переживала в эпоху своего первоначального роста. Коммуна именно в это время обрела полную независимость, лишив всякой власти епископов, она стала богаче и намного (что выразилось в частности в строительстве публичных зданий), она стала больше (захватив контадо), другим стал ее социальный состав (пополаны вытеснили или перетянули на свою сторону магнатов) и ее политическое устройство (консульский строй сменился властью подеста, приоров, капитанов народа и т.п.), но главное — у нее появилось лицо. XIII век завершил превращение итальянского города в субъекта истории: вслед за историей политической и экономической настала очередь истории культуры.

На рубеже XII — XIII веков в итальянских городах берет начало и в течение XIII века успешно осуществляется вторая революция в средневековой системе образования. В ходе первой, произошедшей в X веке, монастырская школа сменилась епископской; в ходе второй — рядом с епископской утвердилась городская. Да и епископская школа не осталась прежней: изменился и состав учеников и цели обучения, которые отныне не исчерпывались подготовкой к церковной деятельности. Городские училища прямо готовили своих выпускников к жизни в миру и для мира: в нем теперь было много более места для людей образованных. Речь не идет о высшей образованности, но хотя бы об элементарной грамотности, без которой в XIII веке уже нельзя себе представить ни маги-

страда, ни купца. Между тем и высшая образованность от этой диффузии элементарных культурных навыков не страдала — напротив, переживала такой же бурный рост. В XIII столетие Италия вошла с двумя университетами, в Болонье и Салерно, новый век умножил их число университетами в Виченце (1204), Ареццо (1215), Падуе (1222), Неаполе (1224), Верчелли (1228), Риме (1244), Сиене (1246), Пьяченце (1248), чуть позже к ним прибавились и другие, многим из которых было суждено славное будущее.

Средневековый университет не есть, разумеется, явление городской культуры, что дополнительно подчеркнуто его юридическим статусом, его полной или почти полной правовой автономией. По отношению к университету город был лишен даже родительских прав: учредить университет мог только папа или император. Вместе с тем вне города университеты не мыслимы и вне городской среды зародиться не могут: они вырастают, как правило, из епископских школ — когда эти школы как бы перерастают самих себя, — и даже сохраняют связь с местной культурной и образовательной традицией. Именно ею, этой связью, объясняется происхождение хорошо известной специализации средневековых университетов (богословской в Париже, юридической в Болонье, медицинской в Салерно и т.п.) — происхождение, но не сохранение. Сохраняются же эти локальные приметы в силу своего рода распределения интеллектуального труда в общеевропейском масштабе: это как бы различные факультеты одного учебного заведения. Одна и та же причина, усложнение и обогащение социальной жизни города, стоит у истоков нового витка в развитии интернациональной средневековой культуры (в данном случае представленной культурой университетской) и у истоков впервые возникающей городской культуры.

Надо заметить, что если не само существование последней, то, по крайней мере, ее содержание и границы составляет проблему, решение которой не очевидно. Одно время было принято определять городскую культуру на основании ее самоотторжения от других культур, прежде всего, от феодально-рыцарской: тем самым, ее главным пафосом оказывалась борьба, а ведущим жанром — сатира. Итальянский материал этого не подтверждает. Борьба, действительно, была: итальянские коммуны, начав с установления сеньориально-вассальных отношений с окрестными феодалами, кончили тем, что срыли их замки, освободили их крестьян, переселили их в город и, наконец, лишили гражданских прав. Но в культуре эта упорная ненависть отражения не нашла. Сатирические и — шире — пародийные и комические жанры в итальянской литературе распространение получили только в поэзии: ничего похожего на «Роман о Ренаре» или на фавлю здесь не было известно. Отношение к рыцарской культуре у итальянского горо-

да, когда оно вообще есть, почтительное и ученическое: рыцарские идеалы и ценности признаются в качестве образца, и хотя при этом нередко приземляются, опрошаются и даже обесмысливаются, но во всяком случае не осмеиваются и не отвергаются. Демаркация на основании языка также оказывается не безупречной. До XIII века народный язык («вольгаре») употребляется только в деловых документах, в первой половине XIII века становится языком поэзии, во второй половине к поэзии присоединяется проза — казалось бы, точное соответствие культурной эволюции города. При этом, однако, нелатинское отнюдь не всегда означает городское: для Франции, где на народном языке имеется обширная и разнообразная рыцарская литература, это само собой очевидно, но справедливо и для Италии (скажем, поэзия нового сладостного стиля никак не может быть названа явлением городской культуры и только). И напротив: городская культура Италии XIII века включает в себя не совершенно ничтожный ряд текстов, написанных на латинском языке (дополнительно осложняет дело наличие франкоязычной литературы, созданной в Италии и жителями Италии).

Ясно, что городской литературой может и должна считаться такая, которая вырастает на почве специфических для города культурных интересов, их обслуживает и их формирует. Не всегда ясно, что представляют собой сами эти интересы (поскольку их специфика только зарождается). Когда перед нами городская хроника или купеческие мемуары, вопросов не возникает; они могут возникнуть, если приходится иметь дело с энциклопедией, нравоучительным трактатом, риторическим учебником, поэмой, наконец. Городская культура в начале своем рецептивна и только рецептивна: она не вырабатывает ни нового содержания, ни новых форм, она перенимает и перерабатывает уже существующие. Не все, конечно, но в количестве, значительно превышающем уровень чистой утилитарности (иначе говоря, она уже в этот, первоначальный период своего существования ориентирована не только на удовлетворение элементарных культурных потребностей, но и на их расширение и рафинирование). Она создается с помощью отбора и транскрипции, она есть культура пересказа, по преимуществу, культура распространения культуры.

Последний признак и есть, по-видимому, решающий. И в XII веке было немало произведений, по своему характеру «городских», рожденных нуждами и интересами города и удовлетворяющих этим нуждам и интересам: среди них и хроники, чьи горизонты намеренно ограничены горизонтами родной коммуны (наподобие хроник Милана или Генуи), и поэтические отклики на события, существенно значимые также, главным образом, только для нее (наподобие «Песни о победе пизанской»). Не приходится со-

мневаться, что и такого рода произведения причастны к становлению городской литературы — но как своего рода предпосылка. Они свидетельствуют о возникновении центробежных тенденций в единой, игнорирующей региональную специфику и региональные интересы культуре, но остаются ее частью. Предмет и адресат в них еще не совпадают: если предметом является город, то адресатом по-прежнему весь культурный мир. Культура города рождается на свет, когда это соотношение меняется: предмет может быть каким угодно, адресат же приближается и конкретизируется, получает имя и в прямом смысле слова адрес. Кроме того, и его отношение к культурному сообщению теперь принципиально иное: это отношение неопита. Если прежде текст и его адресат узнавали друг друга и в этом узнавании подтверждали свое взаимное соответствие, то теперь их встреча оформляется как акт культурной инициации, как вступление в мир культуры. Вновь рождающаяся культура создается и какое-то время балансирует на грани культуры и некультуры, некоего докультурного состояния, ее основная цель — просветительская, она вербует для мира культуры новых членов, пытается сдвинуть и расширить его границы.

Понятно в связи с этим и неизбежно тесное сотрудничество (но не до полной идентификации) новой культуры с народным языком: внекультурный язык есть естественное средство коммуникации с внекультурным миром. Вспомним, однако, что такая коммуникация отнюдь не новость: ее издавна осуществляла церковная литература, литература проповедей, в первую очередь, и не отказывалась при этом в письменной своей фиксации от латыни, от языка культуры. Дело, видимо, в том, что выход за границы культурного мира, тот выход, которого могло потребовать общение с территориями, лежащими по ту сторону границы, выход полный, с переменной языка, представлялся небезопасным: обратной дороги могло и не найтись. Гарантировать культурно-положительный смысл такого общения возможно было лишь с помощью окультуривания его способов, средств и форм и главного из них — языка.

2

Идеальным местом для такого рода экспериментов была Болонья. Болонья — это, с одной стороны, одна из первых в Италии коммун (условная дата, от которой отсчитывается коммунальная независимость — 1116 год, год дарования Болонье императорской хартии с освобождением от ряда повинностей и податей; самая же ранняя дата в истории коммун — 1085, Пиза) и одна из наиболее далеко продвинувшихся в деле утверждения именно коммунального политического и экономического устройства (вспомним хотя

бы знаменитую «Райскую книгу» 1257 года, декрет об освобождении сервов с яркой декларацией свободы как основной жизненной ценности и как главной политической цели; Болонья вообще в XIII веке дала много документов и свидетельств политического самосознания коммуны и не случайно единственная из городов северной Италии, кроме Венеции, сохранила к исходу века свой строй). С другой стороны, это старейший в Европе университет и старейший питомник юристов, поставлявший своих выпускников всем крупнейшим дворам Европы, родина двух основных средневековых правоведческих школ — правоведения гражданского (Ирнерий) и правоведения канонического (Грациан). Идеальное место встречи, тем самым, культуры традиционной, университетской и культуры нарождающейся, муниципальной — встречи, обеспеченной, к тому же, и административными механизмами Болонской коммуны (университет имел статус цеха, во всех советах коммуны участвовали представители университета, студентам на время обучения присваивались права гражданина Болоньи и т.д.). Университет не превратился, конечно, в рупор коммуны, и из волеженности многих болонских юристов в политическую жизнь города не следует делать далеко идущих выводов. Да, Роландино дей Пасседжери, крупнейший болонский правовед, был автором известного послания Фридриху II, в котором Болонья перед лицом самого могущественного монарха Европы гордо утверждала свою решимость ни на пядь не поступиться свободой и независимостью, но ведь и претензии императора юридически обеспечивали питомцы того же самого Болонского университета. Также было и веком раньше, когда одни и те же правоведы разрабатывали Ронкальские постановления (направленные на уничтожение коммунального строя) и соглашение в Констанце (узаконивающее этот строй). И все же в XIII веке кое-что начало меняться даже в средневековой науке при всей ее имперсональности.

В это время в лице болонских магистров Азона (ум. между 1229 и 1232) и особенно Аккурсия (1182–1259) достигла своей высшей зрелости школа глоссаторов (т.е. толкователей римского права), и тот же Аккурсий с его «Великой глоссой», а вслед за ним его сыновья и ученики начали поворот гражданского правоведения от изучения абстрактных норм к их внедрению в практику. Тенденция эта проявлялась и в сфере частного права (особенно в операциях с недвижимостью), и в сфере права публичного (борьба с феодальной дробностью правосудия, приведение его к единому источнику: Альберто Гандино из Кремы с его «Трактатом о преступлениях» можно считать первым пеналистом). Но область, в которой конкретизация правоведения выявилась наиболее отчетливо, — это, конечно, нотариат. Нотарий — это естественный и неизбежный посредник между двумя культурными мирами,

миром культуры латинской и миром культуры «вольгарной». Болонские статуты в середине XIII века требуют от нотариусов демонстрации «*qualiter sciunt scribere et qualiter legere scripturas quas fecerint vulgariter et litteraliter*»: нотариус должен записать по латыни то, что ему диктует клиент (изъясняющийся, само собой, на вольгаре), и затем сделать обратный перевод на народный язык для клиента, не знающего латинского языка. Посредничество, которое он осуществляет, не ограничивается тем самым только содержанием, но распространяется также и на область стиля: адекватная передача на вольгаре латинских юридических формул есть уже сама по себе стилевая проблема. Нет поэтому никакой случайности в том, что представителям этой профессии принадлежит одна из первых (если не просто первая) ролей в становлении новоязычной литературы в Италии. Не случайно также и то, что «Сумма нотариального искусства» (1255), принадлежащая перу вышеупомянутого Роландино дей Пасседжери, одного из виднейших «постаккурсианцев», помимо трех частей, посвященных собственно нотариальной практике, включает и четвертую — риторическую, стилевую.

У юриспруденции с риторикой в Средние века вообще были очень прочные связи: риторика, как сказал Бонкомпаньо да Синья (о котором чуть ниже), есть «ученица обоих прав» (*utriusque iuris alumna*). И это вполне естественно: основная область приложения риторических норм в Средние века (в отличие от античности) — письменная речь; основная форма письменной речи — послание; основные авторы и адресаты посланий — лица, облеченные властью; основное их содержание — исполнение власти. Риторическими палестрами стали в Средние века канцелярии (в первую очередь, папская канцелярия), а риторика — рабочим инструментом служащих в канцелярии правоведов. Стиль средневековой латинской прозы, главными отличительными признаками которой являются курсус (т.е. ритмизованное окончание периода) и «расцветченность» речи, создавался «литературой» энциклик, булл, рескриптов и эдиктов. И теоретическая риторика в Средние века была, прежде всего, риторикой письма, послания, эпистолярной наукой (*ars dictaminis*), просто письмовником, в конечном счете.

Пока существовала эта наука, Болонья была одним из ее центров. Правда, возник первый «диктамен» в Риме, где при папском дворе служил в конце XI века его автор, Альберик Монтекассинский, но уже с начала XII века Болонья прочно занимает лидирующие позиции (которые у нее способен оспаривать, наверное, один Орлеан). В первой половине XIII века болонские правоведы и риторы особенно активны и самое примечательное в их деятельности — это своего рода потребность в обновлении, которую они все в той или иной мере испытывают. Она, эта потребность, редко вы-

ражается в содержании их сочинений, которое остается более или менее традиционным, даже более, пожалуй, традиционным, чем у орлеанцев (которые обновляют учение о письме учением о синтаксисе периода) — она больше заявлена, чем проявлена. Заявлена, например, заглавиями их трудов: достаточно сравнить скучные французские «Суммы» с «Кедром ливанским» Боно из Лукки, с его же «Миррой исправлений», с «Перлом воссиявшим» (*Gemma purpurea*) Гвидо Фаба (и если уж «сумма», то не какая-нибудь «грамматическая», а «Подсвечник или Сумма правописания» Бене из Флоренции). Иногда этому стремлению подчинена вся жизнь. Бонкомпаньо из Синьи (ок. 1170 — ок. 1240), с одной стороны, преуспевающий и почтенный болонский профессор и лауреат, с другой же, — насмешник, остро слов, даже фигляр отчасти. Салимбене, известный хронист, иначе его не называет, как *more Florentinorum trifator maximus* («великий штукарь, как это принято у флорентийцев»), и о многих «штуках» его рассказывает: среди прочего, о насмешках над известным проповедником Иоанном из Виченцы и о пародировании его чудес (чудо полета в исполнении Бонкомпаньо выглядело, например, так: собрав огромную толпу и постояв у обрыва с приделанными к рукам крыльями, он объявил народу: «Ступайте с миром, довольно с вас, что вы видели Бонкомпаньо», — и был таков). Авторитетов он вообще не признавал, ему ничего не стоило заявить, что он не читал, к примеру, Цицерона («Пальма», ок. 1198). Это его сочинение из ранних, позже он Цицерона (который, напомним, в качестве автора «О нахождении» и в качестве псевдоавтора «Риторики к Гереннию» был высшим законодателем для средневековой риторической науки), по-видимому, прочитал, но почтением к нему так и не проникся. Во всяком случае, в своей «Самоновойшей риторике» (1235), само название которой свидетельствует о самонадеянной готовности заменить и вытеснить «Новую риторiku» (т.е. «Риторiku к Гереннию»), он критикует Цицерона, а заодно и Аристотеля за их чрезмерное пристрастие к абстрактным нормам и установлениям, сравнивая таковое с громом в безоблачных небесах. Сам же похвывается умением применяться к конкретным случаям (*semper in presentia dictare volebam*). С этой его самооценкой трудно согласиться: к нормотворчеству и общим понятиям Бонкомпаньо склонен не меньше, чем любой из его современников (и вообще в век схоластики эволюция «диктамена» в сторону универсального схематизма выражена вполне отчетливо). Действительная его оригинальность заключается в другом: в желании и умении перенести этот схематизм на области, дотоле им не затронутые, что подчас порождает даже комический эффект, автором в полном согласии с особенностями его характера весьма тщательно культивируемый. Так возникают «Таблицы приветствий», «Мирра» (о завещаниях),



Писец за кафедрой (XIII в., Мантуя).

«Бревилоквий» (учение о начальных частях речи), «Колесо Венерино» (любовный письмовник), «Книжица о бедствиях старости» и др.

Весь этот пафос новаторства, работавший в значительной мере вхолостую, все же дал реально ощутимые результаты — у Гвидо Фаба, современника Бонкомпаньо (точные даты жизни не известны), и также, как и он, болонского магистра, нотариуса, автора доброго десятка сочинений по риторике. Он как бы первый среди риторов оглянулся вокруг и заметил, что времена изменились. Заметил, среди прочего, что послание к императору — менее актуальный эпистолографический образец, чем письмо к меняле с просьбой о займе; заметив же, сделал решительный шаг к модернизации содержания письмовников (среди отправителей и адресатов которых появляются у него купцы и ремесленники). Он же, и это главное, первым осмелился предположить, что правила организации речи могут быть распространены и на народный язык. В его уже упомянутом «Перле воссиявшем» (ок. 1243) появляются короткие эпистолографические формулы на болонском диалекте, в «Речах и посланиях» (*Parlamenta et epistole*), написанных несколькими годами позже, текст на вольгаре уже является основным и в качестве вспомогательного даны, скорее, его латинские варианты, представленные тремя редакциями («старшей», «меньшей» и «наименьшей»). Вот часто цитируемый пример: письмо школяра родителю с просьбой о денежном вспомоществовании, — в котором обращает на себя внимание и стилистическая изощренность и уже почти механическая игра с аллегорическими «общими местами».

Отправился я в луг Любомудрия, толико прекрасный, прельстительный и преславный, и возжелал я собрать там цветов многоцветных, дабы свить изрядной красоты венки, коего сияние озарило бы мое чело, а сладостные благовония были бы вняты в отчих краях нашим родичам и благоприятелям. Но страж сада сего воспротивился мне, востребовав дары пречестные и преблагие. Сам я ныне скуден, и если вашей щедрости угодно, дабы достиг я таковой чести, не замедлите снабдить меня потребной суммой с тем, чтобы, вступив в сад, я в нем остался и сорвал бы вожаделенный плод.

Это, при всех его красотах, письмо деловое, а в деловых целях вольгаре использовался в качестве языка письменности уже не одно десятилетие. До нас дошло довольно много и собственно писем и всякого рода деловых документов («статутов», «установлений», «правил» и пр.), в том числе и от первой половины XIII века. Новое, что вносит Гвидо Фаба, заключается в сознательно и последовательно примененной стилистической обработке (в дан-

ном случае использован так называемый «туллианский» стиль, один из четырех средневековых «деловых» стилей — стиль тропов, т.е. фигур мысли и речи, а не ритма и не рифмы). Немного, казалось бы. Но вспомним, что много раньше, в V веке до н.э. в Древней Греции похожий процесс превращения деловой письменности в риторическую привел к рождению художественной прозы, к рождению стиля как главного признака литературности, к рождению литературной теории, к рождению литературы, наконец, как самостоятельной сферы духовной деятельности. События эти, разумеется, не тождественны — ни по масштабу, ни даже по содержанию (по содержанию хотя бы потому, что во втором случае стиль не рождается заново, а переносится уже готовым на новый речевой материал), — но сопоставимы. Гвидо Фаба, как и древнегреческие софисты, его далекие предшественники, стоит у истоков итальянской художественной прозы: от его письмовника прямой путь идет к свехриторизированным посланиям Гвиттоне д'Ареццо (см. о них в главе «Поэзия Тосканы»), но и проза «Пира», и проза «Декамерона» возникают не вне этого пути. Литературная теория тоже не замедлит: пройдет каких-нибудь двадцать лет и Гвидотто из Болоньи переложит на вольтаре «Риторику к Гереннию», а Брунетто Латини переведет и истолкует цicerоновское «О нахождении». Да и вообще итальянская литература на народном языке, запоздав на два столетия по сравнению с французской, как будто ждет этой риторической санкции, чтобы появиться на свет.

3

Гвидо Фаба, конечно, никакой не «родоначальник» — фигура для этого слишком незначительная, — но в его, не совсем случайном, хронологическом первенстве ярче всего выразился тот пафос окультуривания, который является перводвигателем новой итальянской словесности. Свободна от него только лирика (которая, напротив, за исключением некоторых аналогичного толка тенденций у Гвиттоне и гвиттонианцев, тяготеет к замкнутости, элитарности, эзотеричности) и, пожалуй, историография. Последняя именно в XIII веке, как и многие другие жанры средневековой словесности, перешла границу двух языков, перестала быть исключительно латинской, но на ее характере это поначалу мало сказалось. Не было недостатка в это время в исторических сочинениях вполне традиционного и наиболее характерного для своей эпохи плана — стремящихся к полному охвату своего предмета и к предельной его универсализации. Укажем в качестве примера на «Всеобщую хронику» (1213 г., от сотворения мира) Сикарда Кре-

монского (фигура вообще заметная, видный канонист и литурголог), на «Церковную историю» (конец XIII в., от рождения Христова) Толомея Луккского, на «Историю римских императоров» (от Карла Великого до 1298 г., переведена впоследствии Боярдо) Риккобальда Феррарского, на его же «Историю римских пап» (от I в. до 1149 г.), на его же «Свод хронографический» и др. Еще больше было местных хроник — жанр тоже вполне традиционный. Есть среди них анналы в полном смысле слова, т.е. сухой реестр фактов: таковы, например, официальные генуэзские хроники. Есть изложения фактов, оживленные политической тенденцией: таковы проимператорские «Деяния Фридриха II» Ямсиллы и антиимператорские «Книги о делах сицилийских» Сабы Маласпины; таковы и северные гвельфские хроники, где Фридриха II в качестве главного антигероя теснит его викарий и зять Эццелино да Романо — «Хроника государя Эццелина» Герарда Мавризия, «Веронские анналы» Паризия Церейского, «Хроника Тревизской марки» Роландино дей Пасседжери (уже знакомого нам теоретика нотариального искусства). Иногда обращает на себя внимание чувство муниципального патриотизма (как, скажем, в «Луккских анналах» уже упомянутого Толомея из Лукки), вообще в этом разделе исторической литературы популярное, значительно реже — мастерская стилистическая обработка (как в «Книге об осаде Анконы» известного нам Бонкомпаньо). Иногда патриотизм и риторика сходятся вместе, как у Бонвесина да ла Рива (см. об этом видном религиозном писателе в главе «Религиозная поэзия») в книге «О дивах града Медиоланского» (*De magnalibus urbis Mediolani*, ок. 1288). Последнее сочинение представляет собой любопытное сочетание исторического очерка, статистического свода, краеведческого обзора и риторического панегирика. Превозносит свой родной город автор всячески и неустанно, прибегая ко всем красотам возвышенного стиля, и находит в нем лишь два недостатка: склонность граждан к междоусобным потасовкам и отсутствие собственного порта. Главное же достоинство миланцев — любовь к свободе. Это особенно замечательно, так как время создания трактата — это время первых Висконти, Оттоне и племянника его Маттео (а до них уже были Делла Торре и прочие им подобные). Но стремительного движения к единовластию Бонвесин не замечает или не хочет замечать. Пожалуй, все-таки не хочет, ибо вряд ли случайно, сообщив столько сведений о ремеслах, торговле, о поголовье скота, о плодородии земель, он не сказал ничего о политическом устройстве и административных учреждениях его родной коммуны.

Вся эта историографическая продукция, повторяем, создается в рамках давней и устойчивой традиции — даже сочинение Бонвесина имеет прямых и многочисленных жанровых предшественни-

ков. Положение мало меняется с появлением хроник на вольтаре. Все они тосканские и их немного: «Малая пизанская хроника» (1279), «Малая лукская хроника», «Деяния флорентийцев», «Поражение при Монтаперти», «Флорентийская хроника» (нач. XIV в.), «Флорентийская история» Рикордано Малиспини, — и ни одна из них не позволяет предугадать, как немного осталось до мощного летописания Джованни Виллани (может быть, впрочем, и потому, что «История» Малиспини так перепуталась — в рукописной своей истории — с «Хроникой» Виллани, что установить ее более или менее аутентичный текст до сих пор не удастся). И все же язык — среда отнюдь не нейтральная. Язык тосканских хроник с его примитивным синтаксисом, с его неумением совладать с самой элементарной подчинительной конструкцией — и более рыхлый, и более аморфный по сравнению с самыми стилистически бедными латинскими текстами. Но он — живой язык, язык тех людей и тех событий, о которых он рассказывает, и это иногда чувствуется: в деталях, в диалогах, в репликах, в их иной и более наглядной конкретности. Это не иной исторический подход и даже не предчувствие его, это предчувствие другого стиля, первым законченным памятником которого станет «Новеллино».

Особого упоминания заслуживает «Хроника венецианцев» Мартино да Канале. Она написана по-французски: в XIII веке с обращением итальянцев к французскому языку мы встретимся еще не раз. Мартино да Канале выбрал этот язык, ибо он «всему свету известен и приятнее других на слух и при чтении». Нужен же ему был самый распространенный и самый приятный язык, чтобы как можно шире раздвинуть круг своих читателей, чтобы как можно дальше разнеслась слава о «благородном граде, именуемом Венецией, прекраснее и милее которого нет на свете». Увлеченный этой задачей автор не столько излагает историю Венеции, сколько слагает ей гимн: ближайшим родственником его сочинения следует признать не какую-нибудь городскую хронику, а апологию (или лучше сказать, энкомий) Бонвесина да ла Рива.

Но самое замечательное историческое сочинение XIII века — это, без сомнения, «Хроника» Салимбене де Адам (1221–1287). Она написана по латыни, но латынь ее кажется живым языком (и вероятно, такой и была разговорная латынь средневековых магистров, врачей, священников): так много в ней неизвестных классике слов и выражений, так далеко ушла она от классического синтетизма (и от средневековых риторических моделей она также весьма далека). Замечательна она, впрочем, не этим. «Хроника», как никакое другое историческое свидетельство, дает широкую, разнообразную и богатую картину итальянской истории XIII века. Автору наверняка и этого было мало: его «Хроника» дошла до нас без первых листов и в сохранившемся виде начинается с

событий 1168 года (и вполне могла начинаться откуда угодно — хоть с сотворения мира, частый случай в средневековой историографии). Какое-то время Салимбене пересказывает других летописцев (особенно усердно «Всеобщую хронику» Сикарда Кремонского), собственный рассказ он ведет с 1212 года и доводит до 1287. Источники у него, разумеется, есть и здесь, в оригинальной части хроники, и источники не обязательно устные, но они совершенно другого культурного ранга (скорее всего, они не латинские) и Салимбене смотрит на них свысока («Далее мы встретим грубый и не соблюдающий грамматики язык и нам нужно будет все приводить в порядок, улучшать, подводить под правила», — объявляет он, покончив с пересказом Сикарда). Вообще же его принцип — верить только тому, что видел сам (*dispono non credere nisi que videro*), принцип, правда, скорее жизненный (Салимбене заявляет его, повествуя о своем разочаровании в иоакимизме), чем историографический (ни о каком подступе к критическому методу нет, конечно, и речи), но сказавшийся также и на историческом его сочинении.

Салимбене рассказывает о событиях большого исторического значения: о последнем великом противостоянии империи и папства, о войнах Фридриха II и североитальянских коммун, — и рассказывает лучше, чем какой-либо другой хронист его времени. Но столь же увлеченно и столь же подробно он рассказывает об «анекдотической» стороне исторической жизни. Иннокентий III был великим папой и первым римским первосвященником, объявившим себя викарием Христовым, но на страницах «Хроники» мы узнаем о другом: о том, как он обменивался стихотворными каламбурами с неким анконским жонглером или как вместе со студентом из Толедо занимался некромантией. Великим государем был и Фридрих II; Салимбене его уважал чрезвычайно, но также чрезвычайно и осуждал: осуждал не только как врага политического (Салимбене был личным свидетелем осады императорскими войсками своей родной Пармы) или врага церкви, но главным образом за то, что называл его «причудами» (*superstitio*), за его, иначе говоря, естествоиспытательские интересы (иногда, впрочем, принимавшие откровенно членовредительский характер, как, например, в эксперименте по отделению души от тела). А самый яркий эпизод, связанный с осадой Пармы (1247) — это даже не сама грандиозная неудача императора, а дерзкий ответ, с напоминанием об этой неудаче, который дал ему один прибывший к его двору горбатый жонглер. Вообще жонглеры, буффоны, шуты, ваганты — чуть ли не главные герои «Хроники», об отношениях с такими людьми или о людях такого склада (например, о Бонкомпаньо) она сообщает с особенным удовольствием.

Нам довольно много известно о Салимбене, но все, что известно — и время и место рождения, и сведения о семье, и обстоятельства его самовольного, без согласия отца и матери, вступления, семнадцати лет, во францисканский орден, и вся дальнейшая жизнь, прошедшая в частых поездках по городам и монастырям Италии и Франции, — все это известно из его «Хроники». О своем рождении Салимбене сообщает рядом с известием о смерти Доминика, в рассказ о землетрясении 1222 года вплетается история о том, как мать Салимбене, спасаясь от этого стихийного бедствия, бежала в дом своего отца, унеся с собой двух сестер будущего летописца и бросив его одного. «И поэтому моя любовь к ней была несколько омрачена». Очень подробно Салимбене повествует о том, как отец, разгневанный его самовольным пострижением, пытался извлечь его из монастыря, прибегнув к помощи Фридриха II и генерала ордена, но не преуспел, ибо у его непокорного сына обнаружились более могущественные покровители: сама Богоматерь почтила его своим явлением, позволила поцеловать свое дитя и поддержать его на руках — «долгое время». Личная история автора и история мировая (вместе с фрагментами метаистории) сосуществуют в «Хронике» на совершенно равных правах, что, помимо прочего, превращает ее в уникальный материал для исследований в области социальной психологии: этой возможностью, намного опередив методологические интересы своего времени, воспользовался в начале XX века замечательный русский медиевист Петр Михайлович Бицилли.

Не исключено, что такой субъективистский уклон, совершенно не свойственный средневековой историографии, привнесен в «Хронику» случайно: известно, что Салимбене писал какие-то исторические сочинения для своей племянницы Аньезе, они до нас не дошли, вернее, дошли переработанными в «Хронику», — возможно, переработаны они были недостаточно и подробности автобиографического и семейно-бытового толка перешли в «Хронику» оттуда. Однако в любом случае этого объяснения мало. Уникальность «Хроники» состоит не только в том, что перед нами — автобиография, соединенная с летописью, но в том, и главным образом в том, что это автобиография человека, ничем не выдающегося. Несомненно, у Салимбене есть и память и наблюдательность и некоторый литературный дар, но столь же несомненно, что его дар — не гениальный и что сам он — не Августин и не Абеляр, если вспомнить авторов двух средневековых автобиографий (двух не самых известных, а двух почти что единственных). Конечно, у всякого человека в то время, не только у гения, была некоторая привычка к самонаблюдению, выработанная и поддерживаемая практикой церковной исповеди (на что не преминул обратить внимание Бицилли), но дело в том, что загля-

дывать к себе в душу Салимбене отнюдь не собирается. Его автобиография совершенно не исповедальна. Если мы что-то и знаем о его «внутренней» жизни (например, об увлечении иоакимизмом и о разочаровании в нем), то только из жизни внешней. Она же ничем не замечательна кроме того, что это его и только его жизнь.

Интерес к индивидуальному началу — вот в чем основная отличительная особенность «Хроники» Салимбене. Именно он углубляется за повышенным вниманием к анекдоту и ко всему тому, что стоит вне норм или норму пародирует — к шутовству, к буффонаде. К изображению индивидуальности Салимбене идет не через внутренний мир, а через мир внешний, но повернутый своей непарадной стороной или вообще вывернутый наизнанку — его понимание индивидуальности поверхностно (с нашей современной точки зрения), но его интерес к ней неподделен и, что главное, не единичен. Время Салимбене — это время первых купеческих хроник, время, когда — впервые в истории — рядовой горожанин берется за перо не только для подсчета прибылей и убытков, но и чтобы сохранить о себе память в потомстве. Возможно, с чего-то подобного начиналась и «Хроника» Салимбене (вспомним племянницу), только затем ушла в другую сторону — к летописи, а не к мемуару. До настоящих эпических полотен, выполненных в этом жанре, до хроник Морелли и Веллутти, впрочем, еще далеко, но первые подступы к ним возникают именно сейчас, одновременно с возникновением городской культуры, среди причин которого имеется, несомненно, и падение всевластия группового начала в жизни средневекового города. Культура итальянского города в XIII веке — это, помимо прочего, и та форма, в которой находит и осуществляет себя индивидуальность, совершая еще один, и значительный шаг, из множества уже сделанных и еще предстоящих, на пути освобождения из-под власти общих норм и установлений.

4

Литературная деятельность Марко Поло (ок. 1254–1324) также протекает в рамках этого процесса. Впрочем, литературной деятельности как таковой не было: была жизнь, очень яркая и необычная (в отличие от жизни Салимбене), ставшая литературным фактом благодаря тому, что этот поразительно деятельный человек оказался приговорен к нескольким годам праздности (и, что могло быть еще для него ужаснее, прикован к одному месту). Вскоре после своего возвращения в родную Венецию он, будучи участником морской битвы с вечными врагами и соперниками — генуэзцами, попал в плен и в Генуе, в тюрьме встретил литератора из Пизы Рустикелло, известного в качестве автора рыцарского ро-

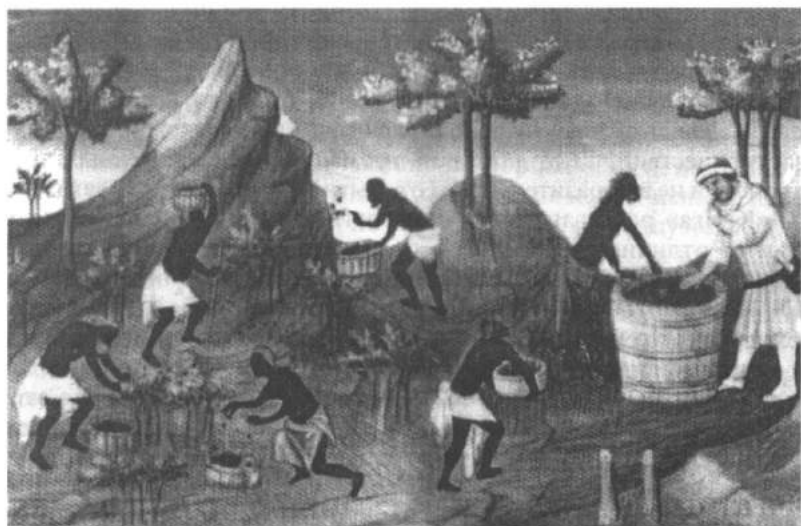


Миниатюра в рукописи книги Марко Поло
(Париж, Национальная библиотека)

мана (и тоже пленного), и тот, заинтересовавшись его рассказами, записал их, причем по-французски (роман его, о котором нам еще придется сказать, тоже написан по-французски). Вряд ли Рустикелло ограничился ролью писца, но степень его авторского соучастия остается непроясненной. Все, что в «Книге мессера Марко Поло, гражданина Венеции, по прозвищу Миллион, содержащей описание чудес мира» (1298) напоминает рыцарский роман (а там такого, особенно ближе к концу, немало), наверняка принадлежит пизанцу, но на счет кого из авторов отнести, скажем, фантастику книги (и какова в ней вообще мера фантазии при всей ее несомненной достоверности), это уже вопрос трудноразрешимый. Купец и вообще человек практический в «Книге», впрочем, тоже очень нередко чувствуется.

XIII век — это время второго, после сделанного в античности, открытия Европой Центральной Азии и чуть ли не первого открытия Дальнего Востока; Марко Поло и его «Книге» принадлежит в этом открытии одна из главных ролей. Чтобы оно стало возможным, нужно было, чтобы Азия струнулась с места и двинулась — в лице монголов — на запад. Запад ответил встречным движением, но не народов и даже не войск, а посланников, миссионеров и купцов. Посольство во главе с Джованни Плано Карпини, снаряженное в 1245 году папой Иннокентием IV, и посол Людовика IX Гильом Рубрук достигли монгольской столицы близ Байкала, а записки посланников с подробным описанием татар, их истории и обычаев получили распространение в Европе и повлияли на средневековые географические представления («Историю монголов» Плано Карпини использовал в своем «Историческом зеркале» Винцент из Бове, а записки Рубрука были известны Роджеру Бэкону). Марко Поло отправился на Восток по уже проторенному следу, причем торили его, в числе прочих, и его ближайшие родственники: отец, Никколо, и дядя, Маттео, — они полтора десятка лет провели в странствиях и долгое время жили в Китае, в Ханбалыке, при дворе великого хана Хубилая. С посланием от него к папе они вернулись на родину и с посланием ответным, прихватив с собой младшего Поло, двинулись в 1271 году в обратный путь.

Двадцать три года не было Марко Поло на родине, семнадцать лет из них он провел в Китае, вошел в доверие к хану, правил от его имени городами и провинциями, справлял его посольства. В Китай он шел сухим путем, через Закавказье, Персию, Памир, пустыню Гоби. Обрато, сопровождая невесту персидского хана, плыл морем — вдоль берегов Индокитая и Индии. Все, что он видел на своем пути, а видел он больше, чем кто-либо из европейцев до него, он описал — Армению, Грузию, Персию, Монголию, Китай, Индонезию, Цейлон, Индию, — и эти описания, часто подробные, иногда поэтичные, не без баснословия (но в значитель-



Миниатюры, иллюстрирующие рукопись книги Марко Поло
(Париж, Национальная библиотека).

ной части своей, как это вполне теперь доказано, достоверные) со-общили его «Книге» весьма большую популярность. Правда, эта была популярность романа: с падением Монгольской империи и с началом турецкой экспансии контакты с отдаленными районами Азии полностью прервались и вплоть до эпохи великих географических открытий некому было подтвердить или опровергнуть истинность содержащихся в «Книге» известий (хотя многие картографы ей верили, ей верил Тосканелли и поверил ей Колумб). Но дело не в правдоподобии или в отсутствии такового, не этот показатель выделяет «Книгу» Марко Поло среди средневековой литературы путешествий. Дело даже не в громадности преодоленных странств и не в поразительности открытий. Дело в мотивировках.

«Книга» рассказывает о путешествии частного человека (и в этом ее отличие от реляций о посольствах Карпини, Рубрука и др.), совершенного при этом с подчеркнуто частной целью — в ней нет даже той внеличности, которую несет с собой исполнение религиозного обета (и в этом ее отличие от рассказов о хождениях по святым местам). Путешествие Марко Поло вообще не имеет видимой цели. Есть, конечно, цель торговая, купеческая, но это, скорее, дело старших Поло, и к тому же имеется в нем, при всем его трезвом практицизме и приземленности, что-то не очень реальное, почти фантазмагорическое — от всех этих бесконечных превращений товара на долгом пути (и в этом, кстати, оно немного похоже на путешествие Афанасия Никитина, тоже прибывшего в Индию с одной лошадей в качестве товара). Да и не уезжают торговать на десятки лет. Цель, если она есть, состоит в странничестве самом по себе, в желании видеть все новые и новые «чудеса мира» — не материальная, иначе говоря, цель. Не барыша ищет Марко в долгом своем странствии, а самого себя, самореализует в нем, и в этом и заключается подлинное, а не кажущееся сходство его «Книги» с рыцарским романом. «Книга» — это не только источник географических и этнографических сведений, это рассказ о жизни, обладающей смыслом, обретающей смысл, т.е. индивидуальной. Она, эта потребовавшая рассказа о себе индивидуальность, вписана в мировое пространство и раскрывается в нем, как во времени мировой истории существовала и раскрывалась индивидуальность Салимбене.

5

Совершившая очередной прорыв к самой себе индивидуальность является — конечно, с учетом исторически конкретных ограничений — субстратом городской культуры. Она же, как показывает «Книга» Марко Поло, может являться и ее продуктом. Но это все же случай редкий, близкий к исключению. Правил же

является другое: потребность этой новой индивидуальности в некоем элементарном культурном обслуживании — потребность, удовлетворить которую взялась литература так называемых «вольгаризаций», т.е. переложений иноязычного текста на народный язык, на вольгаре. «Иноязычный» — значит латинский или французский, других культурных языков для «вольгаризаторов» не существовало. Что касается самого вольгаре, который в XIII веке, как и все время своего существования, дробился на множество региональных вариантов, то подавляющим, почти исключительным преимуществом пользовался вариант тосканский. Причины такого предпочтения — вопрос спорный и вряд ли поддающийся разрешению (хотя ясно, что чем севернее, тем меньше необходимости в переложениях, по крайней мере, с французского), но основы будущего превращения тосканского диалекта в общеталлийский литературный язык были заложены именно в это время.

Поскольку твердой границы между переводом, переработкой и оригинальным произведением не существовало, постольку и границы данной литературной общности поддаются лишь весьма приблизительному обозначению: можно, почти без преувеличения, утверждать, что все написанное в XIII веке на народном языке, за исключением деловой письменности, хроник и поэзии, является «вольгаризацией». Нет текстов, свободных от заимствований, и нет переводов, ни в чем не отклоняющихся от оригинала. Во всяком случае, так обстоит дело поначалу. Поначалу же переводов с французского определенно больше, чем с латыни, что легко объяснимо: и переводить легче (строй языков ближе), и тексты уже прошли первоначальный отбор и адаптацию (к потребностям городского читателя). Очень нередко французская редакция заслоняет для итальянского компилятора латинский оригинал: так обстоит дело с текстами и античными, и недавнего времени. Итальянский автор «Деяний Цезаря» перелагает французские «Деяния римлян», не замечая Саллюстия; и также на французские «Жития древних отцов», а не на их латинский источник смотрит ананимный сиенец, создавая свои «Нравоучительные рассказы» (*Conti morali*). Среди «вольгаризаций» с французского весьма велик процент повествовательной литературы: романы бретонского цикла, романы античного цикла, «Книга о семи мудрецах», исторические компиляции, агиография и пр., — но это не значит, что всякая другая литература игнорируется. Некоторое, отнюдь не абсолютное преобладание «развлечения» над «поучением» не связано, скорее всего, с выбором, а есть проекция объективно сложившегося распределения обязанностей между латиноязычной и франкоязычной словесностью. Естественно, поэтому, что в переводах с латинского больше сочинений учительного толка — больше таких переводов, потому что больше таких ори-

гиналов, хотя закономерности нет и здесь: на вольгаре с латыни перекладывается и элегическая комедия («Памфил»), и первый сборник «примеров» («Учительная книга клирика» Петра Альфонси, впрочем, в последнем случае очень вероятно посредничество французского перевода).

Закономерность в другом: первоначальный импульс, вызвавший к жизни литературу «вольгаризаций», в равной мере распространялся на переводы с французского и латинского, по простейшему же некоторого времени происходит заметный сдвиг установок. Перевод с французского был и остается в большинстве случаев прямой дорогой к содержанию переводимого произведения, формальных задач он не ставит, к воссозданию оригинала не стремится, метод его — чисто лексический, переводимая единица — не фраза, не период, а слово (что приводит, в силу естественного языкового возмездия, к проникновению в текст большого числа галлицизмов). Перевод с латинского — это, напротив, решение задачи не лексической, а синтаксической, преодоление принципиального грамматического несходства двух языков, и, значит, работа со своим языковым материалом на стилистическом уровне. Решать такие задачи, разумеется, не обязательно, можно от них и уклониться (чему также есть примеры), но правилом было как раз обратное. Об этом свидетельствуют два взаимосвязанных процесса: постепенный и неуклонный рост переводов с латыни, оттесняющих с первых мест переводы с французского, и перенос внимания и интереса со свободных переделок и компиляций именно на переводы, с задачей воспроизводства текста. И еще одно явление, свидетельствующее о том же: конкуренция, которую переводам современной латинской прозы (такой, например, как нравоучительные сочинения Альбертана Брешианского или знаменитый трактат «Об убожестве состояния человеческого» Иннокентия III) начинают составлять переводы классики (с соответствующим повышением стилистических трудностей). Когда Брунетто Латини переводит и истолковывает цicerоновское «О нахождении», он имеет перед собой помимо прочих просветительскую цель: познакомить не знающего латыни читателя с основным источником риторических норм и установлений. Когда он же переводит три цicerоновские речи («В защиту Квинта Лигария», «По поводу возвращения Марка Клавдия Марцелла», «В защиту царя Дейотара»), никаких утилитарных целей у него нет: он решает художественную задачу. Не всегда она выступает в таком чистом виде, но она появилась и уже не исчезнет. Ее присутствием объясняется путь, пройденный «вольгаризациями»: в истоке его — рыхлый пересказ французской компиляции из Саллюстия и Лукана, на исходе — изящный перевод Саллюстия, выполненный в начале XIV века Бартоломео да Сан Конкордио. Это путь рождения итальян-



Палаццо дель Подеста
(Флоренция, ок. 1254–1260)

ской художественной прозы, угаданный почти вслепую Гвидо Фаба, сознательно избранный Брунетто Латини.

6

Брунетто Латини (ок. 1220–1294) — фигура для городской культуры Италии не только центральная, но и символическая. Символическая, потому что она как бы выше и значительнее своих реальных заслуг и свершений. Заслуги, конечно, имелись. Не зря Джованни Виллани, крупнейший и авторитетнейший хронист Флоренции, писал о нем так: «Был он зачинателем и наставником в просвещении флорентийцев (*in digrossare i Fiorentini*) и обучил их складно говорить и разумно править нашей республикой согласно законам политики». Но как бы перерастающего самого себя ему позволила та роль, которая принадлежит ему в «Божественной Комедии», где Данте не только посвятил ему целую песнь, но и признал его своим учителем и признался в сыновней любви и уважении («Во мне живет, и горек мне сейчас, Ваш отчий образ, милый и сердечный, Того, кто наставлял меня не раз, Как человек восходит к жизни вечной», — Ад, XV, 82-85).

Учителем Данте в прямом и, так сказать, школярском смысле Брунетто Латини не был и быть не мог. Коренной флорентинец, он родился в семье нотариуса и сам стал нотариусом. Быстро выдвинулся на заметные роли в политической жизни города, и когда над гвельфской Флоренцией нависла угроза со стороны Манфреда и гибеллинов, был направлен в Кастилию просить помощи у Альфонса X Мудрого. По дороге обратно в Ронсевальском ущелье его настигла весть о разгроме гвельфов при Монтаперти (4 сентября 1260 г.). К власти во Флоренции пришло правительство гибеллинов, а Латини удалился в изгнание и провел несколько лет во Франции, где продолжал заниматься нотариальной практикой (до нас дошли заверенные им документы из Арраса и Парижа) и где написал большую часть своих произведений (оба «Сокровища», во всяком случае). Реванш гвельфов при Беневенто (1266) открыл ему дорогу на родину, и с этих пор до конца жизни (т.е. как раз в детские и юношеские годы жизни Данте) он прочно и постоянно среди высших руководителей республики (канцлер коммуны с 1273 г., приор в 1287 и пр.).

Самое знаменитое произведение Латини, снискавшее ему среди современников славу и почет, — это, вне сомнения, «Сокровище» (*Li livres dou Tresor*). Недаром именно его поручает попечению Данте Латини, прощаясь с ним под огненным дождем седьмого круга ада (и недаром дошло оно до нас более чем 70 рукописями). «Сокровище» написано по-французски (и очень быстро было

переведено на вольгаре самым плодовитым «вольгаризатором» XIII века Боно Джамбони, а уже с этого перевода — на кастильский, каталонский, латинский и снова на французский). Причин тому две, обе указаны автором: пребывание его во Франции, а также сам французский язык, самый приятный и самый известный из всех языков (впоследствии на благозвучие и распространённость французского языка будет ссылаться, как мы знаем, Мартини да Канале). «Сокровище» — это лучшая из средневековых энциклопедий, написанных не на латинском языке. На латинском были сравнимые с ним по полноте и универсальности энциклопедические своды — например, «Зерцала» Винченца из Бове, но ни на французском, ни тем более на итальянском ничего подобного не существовало. На итальянском до «вольгаризации» «Сокровища» вообще не было «природоведческой» литературы: примерно в одни с ней годы появился перевод трактата Варфоломея Английского «О свойствах вещей» и в 1282 году закончил свое «Устройство мира» Ристоро д'Ареццо — сочинение, по преимуществу, астрономическое (хотя толкующее и о животном и о растительном мире и о минералах) и не переводное, т.е. оригинальное (оригинальное, разумеется, в пределах, доступных средневековому представлению об оригинальности и о «научности», но в нем, надо признать, сквозь неизбежную компилятивность пробивается иногда вместе с неподдельным научным энтузиазмом и собственное исследовательское любопытство, не полностью удовлетворенное опосредованным знанием о мире).

«Сокровище» Латини состоит из трех книг. Первая книга содержит исторический очерк (начиная с сотворения мира) и обзор естественной истории (астрономия, география, бестиарий). Вторая посвящена по преимуществу этике (и включает перевод «Этики» Аристотеля — естественно, не с оригинала). В третьей речь идет о риторике и политике и представляет она собой, по характеристике самого автора, «чистое золото» («как золото превосходит все виды металлов, так и наука красноречия и управления людьми благороднее всякого другого искусства»). Она, действительно, самая примечательная, и дело тут не в предметах, которые в ней рассматриваются, а в их соединении (хотя предметы тоже не лишены интереса, особенно второй). Основой риторической части является перевод Цицероновского «О нахождении» (остается неясным, раньше или позже него был предпринят перевод на вольгаре, к которому мы еще вернемся). Политическая часть более оригинальна, и хотя письменные источники у Латини есть и здесь (в основном Готфрид из Витербо), но в значительной мере он опирается на собственный опыт. Именно желанием не выходить за его границы можно объяснить отбор материала — только Италия, только итальянская коммуна, только та форма власти,



Церковь Санта Кроче.
(Внутренний вид — Флоренция, начата постройкой в 1295 г.)

которая здесь установилась (т.е. выборная и сменяемая, но не коллегияльная — власть подеста).

Подробностей, и весьма драгоценных, о том, как проходили выборы должностных лиц, как совершалось введение в должность, как она исполнялась, здесь немало, и большинство из них имеет отношение к публичному слову, письменному или устному, к практическому применению риторики. Искусство владеть словом стоит у Латини лишь на седьмом месте в перечне качеств, необходимых для государственного мужа (*la septime est qu'il soit tres bon parlerres*: «подобает правителю говорить лучше, нежели другие, ибо тот почитается мудрым, кто мудро говорит»), но, как явствует из дальнейшего, оно чуть ли не самое главное. Магистратный цикл начинается с послания, которое совет коммуны направляет тому, кого хочет видеть своим правителем (подеста избирались только из числа иногородних граждан) — образец этого послания приводится. Приводятся и образцы ответных посланий — и с отказом, и с согласием. Затем следует подбор штата (вся администрация подеста формировалась лично им и также из иногородних), особое внимание опять же обращается на то, чтобы и судьи, и нотарины, и ассессоры умели хорошо говорить (и разумеется, читать и писать). По прибытии в город приносится присяга (образец имеется) и произносится речь перед советом (один вариант на случай мира, другой — на случай войны). Далее образцовых текстов не будет, но говорить вновь избранному магистрату придется то и дело: принимая дела у своего предшественника, представляясь народу, наставляя свою команду, принимая и отправляя послов, заседа в суде, советуясь со старейшинами и т.п.

Надо специально подчеркнуть, что все это обязательное для итальянского магистрата красноречие носит отнюдь не только этикетный характер. Этикетных речей у него тоже немало, но ими дело не исчерпывается: одно из основных положений политического раздела «Сокровища» — может быть, не высказанное напрямую, но внушаемое с большой настойчивостью, — состоит в том, что успех государственной деятельности высшего городского магистрата в немалой степени зависит от стратегии его речевого поведения. Что она не ограничивается церемониальным словом, что она должна сообразовываться с обстоятельствами и следовать внушениям разума — это само собой разумеется. Но очень важно, что в нее, в эту стратегию, включено также и слово, не произнесенное вовсе, утаенное. На это Латини прямо указывает уже в начале, в списке государственных добродетелей: добродетель седьмая, красноречие, предполагает наряду с умением хорошо говорить и умение крепко держать язык за зубами (*mais sor toutes choses convient il a garder que il ne parole trop*). И в дальнейшем намеков на это умение будет более чем достаточно (особенно в главах, посвя-

щенных отношениях с советом коммуны и вообще с правящими органами, составленными из местных граждан). Иначе говоря, политическая риторика, в представлении Латини, — целесообразна, и именно поэтому она, уже в нашем представлении, действительно является политическим инструментом, а не просто парадным красноречием. Видимо, этот вывод риторики из канцелярии, где она до тех пор пребывала, обратно на форум или туда, что форум в средневековом городе заменило, не остался незамеченным для сограждан и современников Латини, если одно поколение спустя Джованни Виллани, говоря об уроках, данных Брунетто Латини флорентийцам, объединил риторику с искусством управлять государством.

Но сам Латини роль риторики этим не ограничивал, о чем говорит еще одно его сочинение, его «Риторика»: такое название он дал переводу на вольгаре семнадцати первых глав трактата Цицерона «О нахождении», снабженному обширными глоссами (перевод того же трактата, но на французский составил, как мы помним, основное содержание первой части третьей книги «Сокровища»). В качестве комментатора Латини всячески подчеркивает следующие положения: главным отличительным признаком человека является речь — основной предмет риторики; риторика неотделима от философии или просто от мудрости; совместными усилиями они очеловечивают человека и приводят его к гражданской жизни; высшей формой такой жизни является государственная деятельность и наука о ней включает в себя риторику как свою необходимую и важнейшую часть. В качестве переводчика Латини признает и уважает первородство оригинала, т.е. считает себя переводчиком, а не соавтором; примеров противоположного толка у «вольгаризаторов» можно найти в изобилии, самый же близкий по времени и по жанру пример — это «Цвет риторики» Гвидотто из Болоньи (годы жизни неизвестны), перевод «Риторики к Гереннию», совершенно не смущающийся перестановками, сокращениями и пропусками (и это далеко не самый яркий образец). Наконец в качестве писателя Латини создает на вольгаре риторическую, т.е. стилистически организованную прозу — впервые после Гвидо Фаба, но на материале значительно более сложном, и вообще более последовательно и целеустремленно.

Риторика тем самым выступает у Брунетто Латини в качестве универсального подхода к различным сферам жизнедеятельности — к политике и литературе, в частности, — и в качестве принципа, их объединяющего. Не случайно его обращение к переводам Цицероновских речей — к Цицерону-оратору, т.е. и политику и стилисту (не случаен и выбор, во всяком случае, одной из них — о возвращении из изгнания Марцелла, не случайна тут тема изгнания — и для самого Латини, и для Данте). Что касается Данте, то

можно полагать, что наставничество Латини, существенно для него важное, заключалось в указании именно на универсальную природу искусства слова, на его непосредственную связь с делом и деянием: ибо и слово «Божественной Комедии» замышлялось как дело, как акт гражданского служения, и в дело стремилось воплотиться.

Брунетто Латини был не только прозаиком, но его поэтические достижения много скромнее. Известна одна его канцона, при-
мыкающая к традиции сицилийской школы, более известны две его поэмы — обе дидактические, обе незаконченные, обе созданные в годы изгнания и написанные обе одним размером (семи-
сложный стих с парной рифмой). Первая, «Побасенка» («Favol-
lino» от фр. fablet), толкует о дружбе, адресована Рустико ди Фи-
липпо и основана на сочинении Бонкомпаньо аналогичного со-
держания. Вторая, «Малое сокровище» («Tesoretto»), представля-
ет собой как бы перевод французской энциклопедии Латини на
другой язык и в иную форму — в форму аллегорической поэмы.
Героем ее является сам Брунетто, возвращающийся из Испании и
получающий известие о поражении гвельфов (именно отсюда мы
знаем, что эта весть настигла Латини в Ронсевальском ущелье) —
ошеломленный им, он бредет куда глаза глядят, теряет дорогу в
густом лесу и наконец встречается с первой своей наставницей, в
роли которой выступает сама Природа. На протяжении почти ты-
сячи стихов она повествует путнику о сотворении мира и его со-
ставе (астрономия, география, животный мир, человек, его тело,
душа и разум). После расставания с Природой и нового трехднев-
ного блуждания в пустыне Брунетто знакомится с Добродетелью,
четырьмя ее дочерьми (естественными добродетелями) и шестнад-
цатью прислужницами — и выслушивает их речи. Затем он оказы-
вается в царстве Любви и здесь его собеседником является Ови-
дий. Ненадолго возвращается в обыденную действительность,
чтобы принять покаяние в Монпелье, и вновь углубляется в чашу,
где на этот раз он попадает на Олимп, встречается с Птолемеем и
спрашивает его о четырех элементах. На 2944 стихе поэма обры-
вается.

Как поэма она неудачна: монотонный стих, монотонное изло-
жение, вопиющие композиционные неувязки. И Данте, высоко
читавший Латини, поэзию его числил по одному разряду с нена-
вистным ему Гвиттоне: среди тех тосканцев, «которые в своем не-
сносном безрассудстве притязают на честь блистательной народ-
ной речи», но на самом деле изъясняются на наречии городском,
плебейском, не облагороженном искусством (О народном красно-
речии, I, XIII). Данте был, разумеется, прав, но надо иметь в виду,
что в «городском» характере поэзии Латини (*municipalia tantum*)
не только ее ограниченность, но и главное и, быть может, единст-

венное ее достоинство. «Малое сокровище» при всей своей поэтической бедности — заметное явление в процессе культурного обучения итальянского города. Сведения из основных средневековых наук здесь не только преподнесены читателю в удобной для восприятия и ассимиляции форме, они адаптированы к его духовному горизонту: тут имеется и пафос коммунального патриотизма, и интерпретация в «муниципальном» ключе основных понятий рыцарской этики (таких, например, как щедрость, куртуазность, верность, храбрость и т.п.). Кроме того, это первая попытка освоения такого влиятельного жанра средневековой литературы, как аллегорическая поэма — попытка, располагающаяся по времени примерно посередине между началом и окончанием самого знаменитого памятника этого жанра, «Романа о Розе», страшно уступающая по всем литературным показателям как роману Гильома де Лорриса, так и роману Жана из Мена, но достойная внимания хотя бы ввиду своего первенства в литературе на вольгаре. Тем более что, будучи первой, она не осталась единственной.

В последние десятилетия XIII века сам «Роман о Розе» был переложен на вольгаре и превращен при этом из произведения многопланового и многозначного в произведение в основном эротическое (подробнее о «Цветке» в связи с его атрибуцией Данте см. в соответствующей главе). Чуть позже, в самом конце века или в первые годы следующего появилась еще одна аллегорическая поэма — «Премудрость» (*Intelligenza*). Она тоже приписывалась известному автору — Дино Компаньи, и тоже без особенно веских оснований. Она, вне сомнения, написана лучше, чем поэма Латини хотя бы потому, что в ней удачнее сочетаются аллегория и дидактика: у Латини это сочетание ограничивалось тем, что аллегорические фигуры произносили исполненные учености речи; в «Премудрости» обретение учености является единственным путем к познанию аллегорических смыслов (поводом к введению в поэму лапидария служит описание наряда Дамы, символизирующей небесный разум; поводом к экскурсам в историю — описание картин, украшающих дворец Дамы и т.д.). Но сквозного аллегорического сюжета нет и здесь.

Лучший образец аллегорического повествования был создан в XIII веке не в стихотворной, а в прозаической форме: речь идет о «Книге о пороках и добродетелях», принадлежащей перу Боно Джамбони, флорентийского судьи, жившего во второй половине XIII века (ум. после 1292 г.), и самого известного «вольгаризатора» своего времени. Мы уже знаем его как переводчика на вольгаре «Сокровища» Брунетто Латини; кроме того, он перевел «Изложение военного дела» Вегеция, «Историю против язычников» Орозия и трактат кардинала Лотаря «Об убожестве состояния человеческого». Причем, если к последнему он отнесся чрезвычайно

волью (сокращая, изменяя пропорции частей, дописывая от себя, опустив, наконец, даже имя автора — будущего папы Иннокентия III), то к произведениям поздней античности, напротив, — весьма бережно, и не только к содержанию их, но и к форме, к стилю. Непростая задача (особенно в случае Орозия с его затрудненным стилем), с которой Джамбони справился более чем удовлетворительно (что со всей очевидностью явствует из сравнения его перевода Вегеция с переводом на французский, исполненным таким незаурядным современником Джамбони, как Жан из Мена). Его «Книгу о пороках и добродетелях» также одно время считали «вольгаризацией», но ее гипотетический оригинал так и не был разыскан. Источники у нее, разумеется, есть, и многочисленные, и вообще ее известная оригинальность заключается в удачном комбинировании двух групп источников, вернее, двух традиций аллегорического повествования, уходящих своими корнями к «Утешению философией» Бозция, с одной стороны, и «Психомехии» Пруденция, с другой. Бозций дает зачин и самый общий план сюжета: рассказ, ведущийся от первого лица, ситуация неожиданной и необъяснимой катастрофы, от которой отправляется рассказчик, философия в роли утешительницы и наставницы. Пруденций и его средневековые последователи и продолжатели (такие, как Бернард Клервосский, Алан Лилльский с его «Антиклавдианом» и др.) — основное ядро сюжета: битва добродетелей с пороками и их финальное торжество. Роль Джамбони в формировании итальянской литературной прозы одна из самых заметных, сравнимая с ролью Брунетто Латини; особенно она велика в становлении прозы ученой, доктринальной, в сообщении ей умения выражать сложные понятия — в том процессе, иначе говоря, в перспективе которого видится дантовский «Пир».

7

Зависимость от иноязычных текстов дает о себе знать и в другом разделе повествовательной литературы: там, где развлечение теснит поучение. Это раздел эпико-романический. Образцы здесь иные, большей частью франкоязычные, а языковая граница значительно менее жесткая. Иногда ее вообще нет: уроженцами Италии, в Италии и, надо думать, для жителей Италии создаются произведения на французском языке, вполне непринужденно вливающиеся в основное русло французской повествовательной литературы, вернее, в оба ее основных русла — каролингского эпоса и бретонского (артуровского) романа. В Италии, к примеру, возникло несколько редакций «Песни о Роланде» (в том числе рифмованные). В Италии неизвестный венецианец написал в конце 70-х годов XIII



Воины (Собор в Фиденце, XIII в.)

века «Пророчества Мерлина», и здесь же и все на том же французском языке Рустикелло из Пизы, известный нам по своему соучастию в рождении на свет «Книги» Марко Поло, написал «Мелиадуса» (ок. 1270) — обширную компиляцию бретонских рыцарских сюжетов (главным образом, на материале старшего, «доартуровского» поколения героев). Чистоту свою, даже относительную, французский язык, впрочем, сохраняет не всегда: литература, как бы зависшая между двумя этносами, порождает и гибридообразный язык — так называемый франко-венетский диалект, на котором, в частности, написана в самом конце XIII века «Французская жеста» (*Geste Francor*), объединяющая под этим названием и в одном манускрипте шесть эпических поэм («Бев д'Антон», «Берта Большеногая», «Карлето», «Берта, Милон и Роландин», «Ожье Датчанин», «Макэр»). Ни одна из них в абсолютном смысле не оригинальна, все сюжеты пришли из Франции (хотя ни одна их собственно французская манифестация не старше франко-венетской) и все так или иначе связаны с теми процессами циклизации, которые каролингский цикл переживает на своей родине. Но родину Роланда неизвестный автор «Французской жесты» (по-видимому, существовавший в единственном числе) делает Италией: первый шаг к будущей полной «итальянизации» французских эпических героев, к превращению Роланда в Орlando. Франко-венетской литературой будут сделаны и следующие шаги: в анонимном «Вступлении в Испанию» и во «Взятии Памплоны», ее продолжении, написанном неким Никколо из Вероны, Роланду будут приданы черты некоторого рыцарского авантюризма — маленькое, но все же продвижение по пути к Орlando влюбленному и безумному. Это, впрочем, уже XIV век (20-е гг.).

Если каролингский цикл в Италии с самого начала — ответвление от основного ствола (что готовит и облегчает его уже недалекую пересадку на итальянскую почву), то бретонский цикл — отражение. Поэтому по языку итальянские версии артуровских романов от французских дальше (никаких промежуточных диалектов они не знают), а по содержанию — ближе. По содержанию все они (т.е. в основном, несколько редакций «Романа о Тристане») — компиляции или переделки, одним словом, «вольгаризации», иногда удачные, иногда даже улучшающие оригинал, но все равно от него как от оригинала зависящие (тогда как у «Вступления в Испанию» и у «Взятия Памплоны» никаких «оригиналов» нет). Отразился в Италии и так называемый «античный» цикл: «Малая троянская история» (*Istorietta troiana*) восходит к «Роману о Трое» Бенуа де Сент-Мора (через его прозаическую переделку), «Деяния Цезаря» — к «Деяниям римлян».

С теми же источниками (и еще с несколькими дополнительными) связано возникновение такого любопытного памятника, как

«Сказания о стародавних рыцарях» («Conti di antichi cavalieri», последняя треть XIII в.). Это сборник, в нем двадцать историй о героях древности (таких, как Гектор, Агамемнон, Сципион, Помпей, Цезарь, Брут и др.) и современности (Саладин, «молодой» английский король, т.е. Генрих, сын Генриха II). Любопытен же он тем, что истории эти, почерпнутые, как правило, из произведений большой повествовательной формы, превращены в короткий рассказ, часто в анекдот. Автор (о котором известно только то, что сообщает язык его произведения — аретинский диалект) ничего из себя в качестве «литератора» не представляет (т.е. не владеет «стилем»). Столь решительное изменение повествовательного оформления — это, следовательно, не столько его новаторская инициатива, сколько выражение уже прочно обозначившейся тенденции.

Эта тенденция, этот интерес к короткому рассказу возникает на почве и в среде специфически городского фольклора с его тяготением к анекдоту, но в литературе до поры до времени проявляет себя слабо. «Вольгаризации» имеются, можно указать на неполный перевод «Учительной книги клирика» Петра Альфонси, первого европейского сборника «примеров» (т.е. назидательных рассказов, иллюстрирующих то или иное отвлеченное положение), на перевод (с латинского) «Книги о семи мудрецах», самого популярного в средневековой Европе образчика восточной «обрамленной повести», на «Нравоучительные рассказы» (Conti morali), переложение (с французского) «Жития древних отцов», на «Цветы и жития философов, а также иных мудрецов и императоров», переложение (с латинского) «Исторического зеркала» Винченца из Бове. Иными словами, основные средневековые разновидности краткого повествования (т.е., в первую очередь, «пример» и житие) в литературе на вольгаре представлены, но ничем существенным от своих латиноязычных прототипов они не отличаются. Это «вольгаризации» и только: о предновеллистических интенциях городской культуры гораздо ярче свидетельствует такой далекий от них в жанровом отношении памятник, как «Хроника» Салимбене.

8

Огромный шаг в направлении, едва намеченном «Сказаниями о стародавних рыцарях» — к созданию нового жанра, — совершается в «Новеллино». «Новеллино» — это сборник из ста коротких историй, появившийся на свет во второй половине XIII века (в интервале между 1281 и 1300 гг.). Его неизвестный автор добро свое берет, где только может: среди его источников и сборники «примеров», и жития святых, и хроники, и рыцарские романы («О Трое», «Об Александре», «О Ланселоте», «О Тристане», «Смерть

короля Артура»), и сборники басен, и «лэ» (французская стихотворная повесть), и «разо» (биографический комментарий к стихотворению провансальского трубадура), и Библия, и Валерий Максим. Устные источники у него также имеются, но письменных много больше, среди устных же совершенно ничтожна роль фольклора (почти все «бродячие» сюжеты, попавшие в «Новеллино», имеют отчетливо книжное происхождение).

Весь этот разношерстный материал в «Новеллино» не то чтобы полностью унифицирован (его гетерогенность то и дело дает о себе знать), но во всяком случае выведен из равенства самому себе и направлен навстречу новой самотождественности. Во-первых, все, что вошло в «Новеллино», либо является повествованием, либо им становится. Это вовсе не само собой разумеется: наиболее близкие к «Новеллино» и по времени и по типу литературные явления, такие, например, как «Цветы и жития философов» (кстати, один из основных источников «Новеллино»), представляя собой и собрание рассказов и собрание сентенций, и это еще вопрос, чего в них больше. Автор же «Новеллино», даже обращаясь к ученому трактату (к «Поликратиду» Иоанна Сольсберийского, например, или к сочинению по ветеринарии), берет из него не мудрое высказывание, а анекдот. Характер рассказа в «Новеллино» также ощутимо меняется — по сравнению с «примером», ближайшим его родственником и предтечей. Рассказ приобретает автономность: в «примере» он связан с «моралью» также прочно, также без нее невозможен, как в басне. В «Новеллино» рассказ ничему не служит и ничего не иллюстрирует, он рассказывается ради себя самого. Это не значит, что из него ничего нельзя извлечь. Читатель «Новеллино» знакомится не только с занимательными историями. Он знакомится с образцами справедливости, великодушия, щедрости. Но образцы эти, эти этические смыслы, содержащиеся в рассказе, не навязывают себя подобно уроку или назиданию, они не авторитарны, они столь же занимательны, как и подводящая к ним история. Этика «Новеллино», кроме того, не отрывается от земли в отличие от этики «примера», не владеющей другим языком, кроме языка кары и воздаяния; это этика, в основном, куртуазно-рыцарская, но также несколько приземленная и несколько не рафинированная. Даже пересказывая библейскую или житийную историю, автор «Новеллино» выдвигает на первый план такую универсальную (т.е. не строго сотнесенную с религией) добродетель, как милосердие. Чего в «Новеллино» нет, так это характерного для фольклора интереса к глупости и плутовству. Мудрость ценится высоко, но ничего в ее понимании не напоминает о фольклорной хитрости.

Центральное место в мире смыслов «Новеллино» принадлежит, однако, не мудрости, а остроумию. Остроумие это тоже свое-

го рода мудрость, но мудрость как таковая безнадежно пасует там, где торжествует остроумие. В мудрости важнее всего содержание, в остроумии — выражение, мудрость всегда мудрость, остроумие остается самим собой только в породившей его ситуации, только ей подходит и только ее обслуживает. Иначе говоря, остроумное высказывание или остроумный ответ, которыми отмечены развязки значительного числа историй «Новеллино», суть элементы формы в той же, если не в большей, степени, что и содержания. Они характеризуют структуру того типа повествования, который в «Новеллино» является доминирующим и который уже вполне подходит под (по крайней мере) один из основных жанровых признаков новеллы (наличие «поворотного пункта»). Это пока всего лишь схема новеллы, главное в ней ситуация, а не персонаж, а в персонаже его имя и положение, а не его человеческое содержание (что станет главным в новелле Боккаччо), но это уже схема именно новеллы, и она дает рассказам «Новеллино» вполне отчетливое жанровое лицо.

И еще одно обстоятельство выделяет «Новеллино» на фоне родственных ему литературных явлений, на фоне «Сказаний о стародавних рыцарях» и «Цветов и житий философов»: у этой книги есть стиль. Он совсем не похож на тот, которому учили литературу на вольгаре Гвидо Фаба, Гвиттоне д'Ареццо или Брунетто Латини, он не знает, что такое риторические украшения, и не подозревает о существовании периода. Это стиль предельно экономной, предельно скупой на слова речи. С краткословием литературная теория Средневековья была знакома: «краткость» (*abbreviatio*) — это стилистический прием, учитываемый ею наряду с «избыточностью» (*amplificatio*). (Наряду, впрочем, не значит наравне: средневековая риторика — это все же в первую очередь искусство умножать слова, амплификация ее интересует куда больше, чем аббревиация). Однако вряд ли автор «Новеллино» исходит из каких-то риторических установок, скорее, он из нужды (т.е. из отсутствия в повествовательной литературе на вольгаре какой-либо стилиевой традиции) делает добродетель. Его стиль — это неумение италоязычной прозы строить сложно организованную фразу, возведенное в искусство. И его книга — первое в Италии значительное указание на то, что городская культура способна идти альтернативным путем.

Глава восьмая

МИСТИКИ И АГИОГРАФЫ

1

Традиция итальянского мистицизма восходит к Франциску Ассизскому, и хотя среди многочисленных мистиков XIII-XIV веков были и доминиканцы, и бенедиктинцы, равно как и представители других религиозных орденов, влияние раннего францисканства оставалось определяющим. Большинство мистических трактатов XIII века принадлежит перу или непосредственных учеников св. Франциска (например, брата Эгидия), или его горячих приверженцев и последователей (Бонавентуры, Анджелы да Фолиньо, Джованни делла Верна и др.). Основные темы мистицизма (путь души к Богу, соединение с ним, растворение человеческого несовершенства во всеобъемлющей божественной любви), знакомые средневековой Европе прежде всего по «Мистическому богословию» Псевдо-Дионисия Ареопагита, в Италии воспринимались через призму францисканского идеала — кротости, умиления, любовно-трепетного отношения ко всему окружающему миру.

Именно францисканский дух отличал итальянских мистиков от их собратьев в других европейских странах. Поэтому итальянский средневековый мистицизм может показаться несколько упрощенным и наивным по сравнению с глубиной и напряженностью духовных исканий прежде всего немецких мистиков (Мейстера Экхарта, Иоанна Таулера, Генриха Сузо и др.). Однако оценочные определения вряд ли здесь уместны, речь может скорее идти о совершенно разных традициях и соответственно о разных моделях мировосприятия.

Литературное наследие итальянских мистиков обширно и разнообразно, оно включает в себя стихи, песни, рассуждения, богословские трактаты, письма, проповеди, посвященные пути души к Богу. И первый этап или, скорее даже, предварительное условие подобного восхождения — это осознание своей греховности, нечистоты и невозможности преодолеть силы зла, укоренившиеся в сердце. Поэтому нередко как своеобразного предтечу итальян-

ских мистиков рассматривают папу Иннокентия III (1160–1216), автора трактата «Об убожестве состояния человеческого» («De Contemptu Mundi»), в котором человеческая природа представлена в ее крайних отрицательных проявлениях, выход же из этой бездны греха и тления не указан.

Но суровый аскет Иннокентий III и не обладал даром мистической радости, которым столь щедро был наделен ассизский *roverello*. У итальянских мистиков лишь изредка (например, у Якопоне да Тоди и Якопо Пассаванти) звучат отчаянные ноты глубокого недоверия к падшей человеческой природе. В целом же их внимание сосредоточено на этапах очищения души от пороков и страстей и возрастания ее в добродетелях, на ступенях ее восхождения к своему творцу (ср. характерные названия: «Ступени души» Джованни делла Верна /1253–1322/, «Десять ступеней смирения» Уго Панцеры /?-1330/ или «Путь Спасения» Анджели да Фолиньо /1249–1309/).

Те же вопросы занимают и Бонавентуру (1221–1274), с 1257 года возглавлявшего францисканский орден. Его сочинения («Древо Креста», «Монолог, или О четырех умственных упражнениях», «Зерцало 25 ступеней духовной жизни») носят сугубо теоретический характер в отличие, скажем, от безыскусной простоты стиля Эгидия или предельно личного характера писаний блаженной Анджели. В основу своих мистических построений он полагает присущее человеческой душе стремление к Богу, который не может не открыться ищущей его душе. Бонавентура — не без очевидного влияния Псевдо-Дионисия Ареопагита — прослеживает, как это стремление реализуется, т.е. как душа преодолевает собственную узость, выходит за свои пределы и воспаряет к трансцендентному (Бонавентура выделяет три этапа этого путешествия: мир чувственный — мир духовный — мир трансцендентный, и анализирует свойства души, соответствующие каждому из этапов). Венчает же это восхождение стяжание божественной благодати.

Мистическая традиция продолжается и в XIV веке, несколько видоизменяясь под влиянием меняющейся религиозной жизни в Италии. Становится очевидным, что идея всемирной монархии оказалась несостоятельной, авиньонское пленение пап, растянувшееся на семь десятилетий, подвело окончательную черту под мечтами римской церкви о мировом господстве. Теперь в центре внимания оказалось внутреннее устройство церкви, ее повседневная жизнь, и вновь — как и на рубеже XII–XIII веков — пороки клира, живущего «подобно разбойникам и мошенникам», по выражению Екатерины Сиенской, его глубокий моральный упадок стали предметом всеобщей критики. Но если тогда недовольство церковной действительностью практически неизбежно приводило

к отпадению от церкви и созданию еретических движений, то теперь критика осуществляется изнутри, идея церковной реформы зарождается в недрах самой церкви и лишь крайне редко, как в случае с «братцами» (*fraticelli*), отделившимися от францисканского ордена под руководством непримиримого и яростного обличителя церковных устоев, фра Дольчино она перерастает в еретическое движение.

В целом же церковь несмотря на ее многочисленные беспорядки и нестроения воспринимается как опора и прибежище в нелегкой жизни. Приблизительно с середины XIV века начинается новый религиозный подъем, продлившийся несколько десятилетий. Повторяющиеся эпидемии чумы (1348, 1363, 1374) заставляют вновь и вновь прибегать к церкви за помощью. В 1350 году организуется огромное паломничество верующих в Рим, его описывает в своей хронике Маттео Виллани. Если в предыдущем веке к церкви предъявлялись высокие и порой достаточно отвлеченные требования, то теперь цели ставятся более умеренные и конкретные: речь идет уже не о евангельской нищете и чистоте, как прежде, а об избавлении от наиболее вопиющих пороков — сребролюбия, прелюбодеяния, суетности и гордыни. Одновременно ведется борьба за возвращение пап в Рим.

Практические цели, стоявшие перед религиозными движениями XIV века, оказали влияние и на характер религиозной литературы этого времени. Ориентация на широкие народные массы определила выбор языка и стиля религиозных сочинений. Латынь, на которой были написаны почти все религиозные сочинения XIII века, уступает место вольгаре, понятному более широкому кругу читателей. Сугубо теоретический тон сменяется более упрощенными и конкретными рассуждениями, ученый стиль тесно переплетается с народным, а мистицизм удивительным образом соединяется с дидактикой, происходит сближение и переплетение религиозного и социально-культурного пафоса.

Нравоучительный характер, который приобретает религиозная мысль XIV века, имел многообразные проявления. Возросла популярность проповедей, собиравших огромные толпы слушателей (особенным успехом пользовались проповеди Якопо Пассаванти и Джордано да Пиза). Широко распространились т. наз. «вольгаризации» — переложения на вольгаре в том числе и религиозных текстов. Причем тематический диапазон подобных «вольгаризаций» были весьма обширен: перелагались (как правило, в упрощенном виде) не только ветхозаветные и евангельские сказания, но и сочинения отцов церкви (Афанасия, Иоанна Златоуста, Иеронима, Иоанна Дамаскина, Григория Великого и др.), трактаты наиболее известных средневековых богословов (например, Бернарда Клервосского, Фомы Аквинского, Бонавентуры),



Андреа Орканья. Фрагмент «Триумфа Смерти»
(Флоренция, Санта Кроче, ок. 1350).

жития святых, а также латинские религиозные сочинения самого разного рода, подчас экзотические (так, к этому времени относится «вольгаризация» легенды о Варлааме и Иоасафе).

И надо сказать, что авторы религиозных сочинений этого времени достигали своей цели — религиозные идеи все прочнее укоренялись в сознании людей. Одним из примеров тому служат письма нотариуса из Прато Лапо Маццей (1350–1412) к своему приятелю и клиенту, купцу Франческо ди Марко Датини. Письма, посвященные, как правило, разрешению деловых вопросов, содержат немало морально-нравоучительных сентенций, призывов к смирению и милосердию. С именем этого купца связано также анонимное произведение «Спор за душу купца» (*«Disputa per l'anima di un mercante»*), созданное на рубеже XIV–XV веков, напоминающее средневековые прения души и тела. В роли обличителей и защитников богатого и отнюдь не отличавшегося праведной жизнью купца, отца множества незаконных детей, не лишеного, однако, и религиозного чувства, выступают конкретные исторические лица, его современники, в частности, и Лапо Маццей.

Этот особый характер религиозной литературы XIV века распространяется и на мистические сочинения. Глубина и подлинность духовного опыта итальянских мистиков в это время отнюдь не умаляется, меняется лишь способ его передачи, его сообщения окружающим. Очевидным становится желание приобщить к нему как можно больше людей, в соответствии с чем и выбирается способ повествования. Наиболее известные мистики этого века — Якопо Пассаванти и Екатерина Сиенская, однако круг писателей-мистиков ими не ограничивается, и мы находим мистические произведения у целого ряда других религиозных авторов.

Один из них — доминиканский монах Доменико Кавалька (1270–1342), основавший в Пизе монастырь для раскаявшихся падших женщин. Современники ценили его в первую очередь как блестящего переводчика и компилятора. Его перу принадлежит целый ряд переводов-переложений латинских текстов: трактата французского доминиканца Гильома Перо «Сумма пороков и добродетелей» (Кавалька озаглавил его «*Pungilingua*»), диалога Григория Великого о жизни и чудесах итальянских святых отцов, Деяний Апостолов. Наибольшей же популярностью пользовалось переложение жизнеописаний святых отцов, сборника житий древних святых (в основном фиваидских отшельников), составленного разными авторами и в основном сформировавшегося в VI веке. Переводил Кавалька вместе с помощниками. По сравнению с оригиналом переложение отличается более упрощенным стилем, — ровное и ясное повествование не оставляет места ни для теоретических рассуждений, ни для описаний мистических экстазов. О самих подвигах святых сообщается просто и буднично, как

о чем-то доступном для всех. При этом появляется тот особый назидательный тон, который отсутствовал в оригинале, но был так характерен для религиозной литературы XIV века. Те детали и эпизоды из жизни святых, которые кажутся Кавальке неактуальными для его времени (например, борьба с разного рода ересями или лишние с его точки зрения имена и названия), он опускает; подчас несколько смещает акценты. Так, в житии Антония Великого, составленном в IV веке на греческом языке Афанасием Александрийским и в том же веке переведенном на латынь Евагрием (его текст и послужил для Кавальки оригиналом), беседа Антония с языческими философами описывается как богословский спор, в котором все внимание сосредоточено на сугубо теоретических положениях. Для Кавальки же теория, похоже, не представляет особого интереса, для него важнее психологическая убедительность доводов Антония, он апеллирует не к разуму, а к сердцу читателя, причем читателя простого, из народа. Да и сама фигура святого приобретает черты народного героя. В тексте Кавальки появляется целый ряд объяснений, рассчитанных на народное восприятие.

Меньшей известностью пользовались оригинальные произведения Кавальки, его трактаты «Дисциплина спиритуалов» («Disciplina degli spirituali»), «Трактат о тридцати безрассудствах» («Trattato delle trenta stoltizie»), «Зерцало грехов» («Specchio dei peccati»), «Зерцало Креста» («Specchio della Croce»), «Чистота сердца» («Mondizia del cuore») и др. И хотя каждый из этих трактатов написан под непосредственным влиянием сочинений других авторов на ту же тему, главным в них остается личный духовный опыт Кавальки. В простых и порой безыскусных фразах отражена напряженная работа его души по искоренению своих пороков. С удивительной последовательностью и вниманием Кавалька анализирует малейшие сердечные движения, препятствующие очищению души и ее восхождению к Богу. Знакомы ему и внезапные мистические озарения, когда созерцание Креста, возводя душу по степеням блаженства, вдруг наводняет ее несказанной радостью, любовью и покоем. (Созерцание Креста и размышления о страданиях Христовых были одной из самых распространенных тем аскетических и мистических сочинений этого времени). Доменико Кавалька не отличался самостоятельностью богословской мысли, его литературный дар был невелик, но его мистический опыт — пусть даже небольшой — отличается несомненной подлинностью.

Гораздо более яркой фигурой был его младший современник и собрат по ордену флорентинец Якопо Пассаванти (1300–1357). Получив хорошее богословское образование во Флоренции и Париже, он преподавал теологию и философию в Пизе, Сиене, Риме; позже стал приором церкви Санта Мария Новелла во Флоренции. Его единственное произведение, трактат «Зерцало истинного по-

каения», стяжавший ему широкую известность, свидетельствует не только о большой эрудиции автора, но и о его художественной одаренности.

Среди мистиков он занимает особое место. Центральная тема мистических трактатов — растворение в божественной любви — похоже, совсем мало занимает его. В тех редких случаях, когда он говорит о любви, она предстает у него не как чувство, зарождающееся в сердце и преображающее его, а как плод благочестивых размышлений. Все его внимание сосредоточено на первой ступени мистического восхождения души к Богу — на очищении сердца через покаяние. Писали об этом, разумеется, и другие мистики, но для них это было лишь первым шагом, у Пассаванти же — создается такое впечатление — средство превращается в цель. Идея милосердия Божия полностью подавлена идеей божественной справедливости, причем в ее ветхозаветном понимании. Лишь изредка Пассаванти ощущает потребность хоть немного разрядить эту атмосферу ужаса и безысходности.

По своей структуре сочинение Пассаванти похоже на многочисленные средневековые трактаты о покаянии, но его «Зерцало» (в основе которого лежат проповеди, прочитанные Пассаванти во время поста 1354 г.) выделяется на их фоне целым рядом особенностей. Во-первых, написан трактат на вольгаре, и это сознательный выбор, обоснованный автором (не без влияния идей Иакова Витрийского, автора латинских «Проповедей»): латынь предназначена для клира, тогда как вольгаре — язык мирян, а именно к ним и обращается Пассаванти. Во-вторых, несмотря на эту ориентацию на широкую аудиторию, трактат полон всевозможных ссылок и цитат, создающих широкий культурный фон, не свойственный подобного рода сочинениям. Пассаванти постоянно цитирует Ветхий и Новый Завет, он прекрасно знаком не только с отцами церкви (о чем говорят многочисленные отсылки к Иоанну Златоусту, Августину, Исидору, Бернарду, Григорию Великому, Иерониму и др.), но и с античными авторами (упоминаются Платон, Цицерон, Сенека, Теренций, Овидий, Апулей и др.). Причем Пассаванти всюду довольно точно указывает, откуда приводится та или иная цитата.

В третьих же, «Зерцало истинного покаяния» сочетает в себе особенности разных литературных жанров — теоретического богословского трактата и сборника примеров. Теоретические рассуждения о покаянии отличаются строгим концептуальным построением и обнаруживают хорошее знание автором средневековой схоластики. Материал излагается последовательно, точно и методично, многочисленные отсылки к собственному тексту и связующие формулы напоминают стиль научного сочинения. Пассаванти подробно анализирует природу покаяния, рассматри-



Болонская школа. Нищие и калеки
(Деталь фрески «Триумф смерти» в пизанском Кампосанто, ок. 1360)

вает причины, побуждающие к покаянию и отвлекающие от него, указывает на те положительные свойства души и добродетели, которые помогают достичь покаянного настроения, и говорит о противоположных им пороках. Не менее подробно описываются условия и степени сердечного сокрушения, сопровождающего покаяние: «Третье, что мы должны сказать о сокрушении, это каковы и сколько причин, приводящих нас к сокрушению. И учителя говорят, что их шесть...» и т.п.

Особое внимание уделяется анализу смирения, без которого невозможно покаяние. Ему посвящен самостоятельный небольшой трактат внутри «Зеркала». Склонность Пассаванти к анатомированию своего материала имеет как положительные, так и отрицательные стороны. Нередко его анализ духовных состояний отличается глубиной и прекрасным знанием человеческой психологии; порой же стремление к дифференциации малейших оттенков душевных движений и свойств приводит едва ли не к комическому эффекту. Так, перечисляя качества, которыми должен и, наоборот, не должен обладать духовник (а проблема выбора духовника и построения исповеди рассматривается особо), среди прочих, более или менее очевидных, Пассаванти называют и такие: он не должен быть шутником, фальшивомонетчиком, паралитиком, эпилептиком, слепым, глухим, немым.

Теоретические рассуждения «Зеркала» написаны сухим и строгим «ученым» стилем, контрастирующим с живым, динамичным и ярким языком примеров. Таких примеров (*exempla*) в тексте трактата сорок восемь. Они уравнивают теоретическую часть, на конкретных случаях подтверждают верность защищаемых в трактате положений, иногда в символической форме иллюстрируют тот или иной тезис. Основным источником наряду с собственным опытом послужили примеры, заимствованные у Иакова Витрийского и из специальных сборников примеров, пользовавшихся в Средние века немалой популярностью (прежде всего из сборника начала XIV века «*Alphabetum narrationum*», принадлежавшего, вероятно, доминиканцу Арнольду Льежскому). Как правило, примеры носят житейский, нередко народный характер, они эмоциональны и красочны, порой не лишены элементов фантастичности.

И хотя атмосфера страха и страдания, нагнетаемая в теоретической части, присутствует и во многих примерах, в них все-таки она в гораздо большей степени смягчена упованием на милосердие Божие. Так, один из примеров рассказывает о дочери, повинной в инцесте, за которым последовало убийство матери и вступление на путь падшей женщины. Но однажды под влиянием услышанной в церкви проповеди блудница раскаивается и с искренним сокрушением исповедует свои грехи монаху, прося наложить на нее покаяние. Тот, пораженный ее страшными грехами, просит ее

подождать в церкви, пока он обдумает, что ему предпринять. Она же, считая, что ей нет прощения, внезапно умирает. Монах рассказывает прихожанам ее историю и призывает всех молиться за нее. И в этот момент раздается голос с неба: «Нет нужды молиться за эту женщину, она предстоит Богу и сама молится за вас». Так милосердие Божие побеждает всякий грех. Другой пример содержит историю монахини-ключницы по имени Беатриче, поддавшейся соблазну и покинувшей монастырь ради нечестивой жизни в миру. Когда же много лет спустя, рассказавшись, она возвращается в монастырь, чтобы перед всеми исповедовать свою вину, выясняется, что все это время ее обязанности выполняла сама Богоматерь, чудотворная статуя которой находилась в монастыре. (Этот сюжет был использован впоследствии Метерлинком в пьесе «Сестра Беатриса»).

Особое внимание уделялось исследователями примеру угольщика из Невера, обнаруживающем некоторое сходство с новеллой Боккаччо о Настаджо дельи Онести. Вероятно, Пассаванти был знаком с «Декамероном» (его «Зерцало» было написано на несколько лет позже), хотя определенных указаний на этот счет не сохранилось. Не исключено, что оба они использовали некий общий источник. Однако сюжетные совпадения не отменяют различий в идейных установках: в куртуазном пространстве новеллы Боккаччо дама осуждена на адские муки за жестокосердие по отношению к влюбленному в нее молодому человеку, в нравоучительном примере Пассаванти герой удостоивается места в чистилище за раскаяние в совершенном грехе.

«Зерцало истинного покаяния» имеет два приложения, не вполне органично сочетающихся с основным текстом, — о «дьявольской науке» и о снах. В первом из них повествуется о власти и возможностях дьявола и о попытках человека постичь с помощью магии «дьявольскую науку» (интересно, что граница между «дьявольской наукой» и просто наукой подчас в рассуждениях Пассаванти почти неразличима). В приложении о снах попытки научного анализа (Пассаванти апеллирует, скажем, к данным медицины) переплетаются с фантастическими и суеверными представлениями, с некритическим воспроизведением народных толкований. Но столь необычный интерес доминиканского приора к сфере неведомого и запрещенного ничуть не умалял его славы сурового руководителя человеческих душ на пути к спасению.

Полную противоположность Пассаванти являет собой сиенец Джованни Коломбини (1304–1367), большую часть своей жизни занимавшийся торговлей, не отличавшийся высокой образованностью, имевший жену и двоих детей и лишь на шестом десятке внезапно обратившийся к Богу. Отдав все свое имущество госпиталю Скала и монастырю святой Бонды, он стал творить дела ми-

лосердия, жил милостыню, проповедовал — таковы небогатые сведения о его жизни, собранные его биографом Фео Белькари (XV век). Вокруг него стали собираться ученики, в процессиях они ходили по городу, непрестанно взывая в молитвенных восклицаниях к Иисусу (так возникло их название — джезуаты: от *Gesù*, «Иисус»). И как это нередко случается, необычное поведение Коломбини вызвало у городских властей подозрения в его благонамеренности и на некоторое время он даже был изгнан из родного города. Лишь когда Сиену поразила чума, блаженного Джованни вернули, опасаясь возрастания гнева Божия за причиненную ему обиду. А статус ордена джезуаты получили в последний год жизни своего основателя (Коломбини сам ходил за этим в Рим к папе Урбану V).

Коломбини не был человеком книжным, и единственно, что от него дошло, это его письма, адресованные в большинстве своем сестрам и настоятельнице монастыря святой Бонды (ему приписывают также авторство жизнеописания сиенского мистика, его современника, Пьетро Петрони, но оригинал не сохранился, известен лишь более поздний латинский перевод). Письма Коломбини, написанные простым, если не сказать бедным языком (паратактические конструкции, элементарные экспрессивные средства, ограниченный лексический запас, довольно сухой стиль), поражают глубиной запечатленного в них духовного опыта. Своей бесхитростностью, кротостью, умилением и всеобъемлющей любовью Коломбини напоминает св. Франциска. Собственно все его письма говорят об одном — о не знающей границ мистической любви. Охваченный ею, он и других призывает открыть свое сердце Христу, чтобы он наполнил его небесным блаженством. «И поднимается из глубины души огненное чувство чистой и ясной любви, вне какого-либо рассуждения о себе самой, ни о Боге, ни о Христе, ни о вечной жизни, вне созерцания небесных вещей, ни земных, ни человеческих, ни божественных, видимых или невидимых душой, вне всякого воображения. Лишь чувство любви притягивается чувством великой любви и они сливаются воедино и становятся одним чувством,» — такими словами передает блаженный Джованни Коломбини то мистическое совлечение всех чувств и ощущений, о котором писал в свое время Псевдо-Дионисий Ареопагит.

Коломбини и его последователи стояли у начала того необычайного расцвета религиозной жизни в Сиене, пик которого отмечен бурной, хотя и весьма краткой, деятельностью Екатерины Сиенской (1347–1380). Она была предпоследним ребенком из 25 детей сиенского красильщика Якопо Бенинказа. Ее духовная одаренность и непохожесть на своих многочисленных сестер и братьев выявилась очень рано. Нам почти ничего не известно о ее ре-



Андреа Ванни. Святая Екатерина.
(Сиена, церковь Сан Доменико)

лигиозном воспитании в первые годы ее жизни, кроме того, что уже в возрасте шести лет ее стали посещать видения. Тогда же Екатерина осознала свое религиозное призвание и приняла решение посвятить свою жизнь Богу (ее духовным наставником стал доминиканец Томмазо делле Фонте, ему же принадлежит ее первое жизнеописание). Но прежде, чем ей удалось осуществить свое желание, ей пришлось выдержать активное сопротивление родных и многочисленные семейные раздоры на этой почве. Лишь в 1364 году она вступает в доминиканский орден.

Поведение Екатерины в ордене можно с полным основанием назвать нетрадиционным для человека, избравшего путь уединенного монашеского жития, тем более для женщины. Екатерина очень быстро осознает те проблемы — этические, политические, религиозные, — которые назрели в окружающей ее действительности, прежде всего в жизни церкви, и со свойственными ей решительностью и непреклонностью берется за их разрешение. Отнюдь не всегда ее общественная деятельность венчается успехом, нередко люди, с которыми она имеет дело, злоупотребляют ее доверием и искренностью (так было во время ее пребывания в Авиньоне, куда она прибыла в 1376 году по поручению жителей Флоренции, желавших примирения с папой). Но неудачи не смущают эту «воительницу Христову». Она активно борется за сохранение мира в итальянских городах, в 1375 году добивается неприсоединения Лукки к антипапской лиге, призывает в Пизе к очередному крестовому походу (на этом поприще ее усилия также не дали результатов), обращается к папе и кардиналам с требованием проведения церковных реформ, добивается возвращения папского двора в Рим, способствует возвращению на папский престол Урбана VI (1378), преследуемого антипапой. Таковы основные вехи ее церковно-политической деятельности. Столь необычная активность вызывала сомнения у собратьев по ордену, и в 1374 году Екатерина была вызвана во Флоренцию на генеральный капитул доминиканского ордена с тем, чтобы дать отчет в своей вере и в своей деятельности. Этот своеобразный допрос, закончившийся для Екатерины вполне благополучно, чтобы не сказать триумфально, вел Раймондо да Капуа, превратившийся из ее потенциального обвинителя в ее духовного друга и соратника. Впоследствии он составил наиболее полное жизнеописание Екатерины (1398) — «*Legenda Maior*» (сокращенный вариант — «*Legenda Minor*» — принадлежит Томмазо Каффарини; существует также анонимный текст, повествующий о чудесах, сотворенных Екатериной).

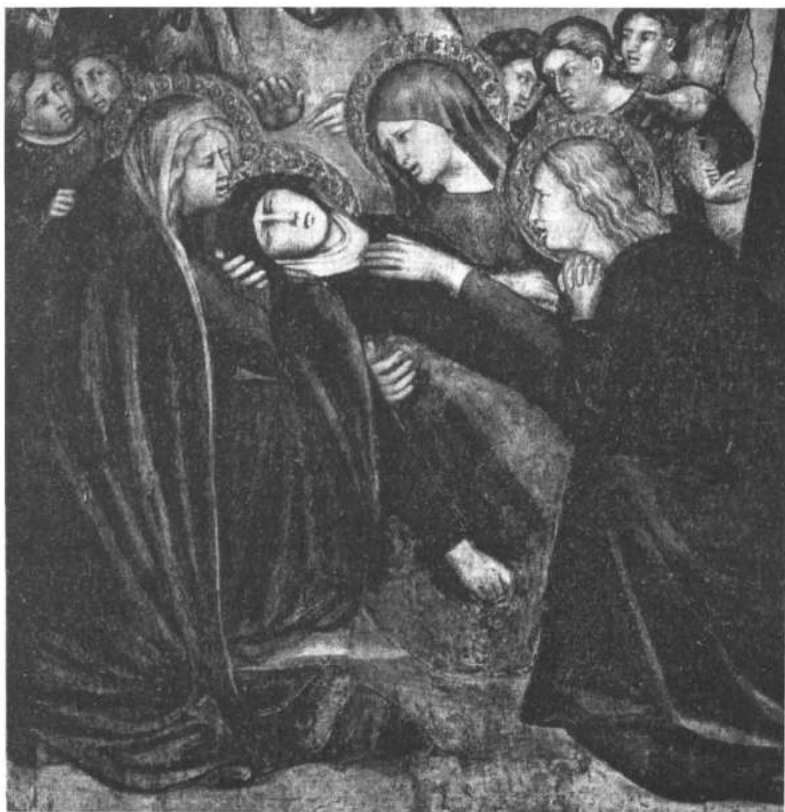
Но эта внешняя активность не исчерпывает всей глубины и своеобразия личности святой, обладавшей даром сердечной молитвы, неоднократно пережившей мистические экстазы, один из которых завершился ее стигматизацией (1375). Эта антиномич-

ность активного и созерцательного, мужского и женского начал, суровости и мягкости делает личность Екатерины и ее жизненный путь неповторимыми и подчас непонятными. В ее характере сочетаются трудносочетаемые черты. С одной стороны, она проявляла удивительную твердость и целеустремленность в выполнении своей миссии, обращалась к церковным иерархам, казалось бы, совсем неподобающим учительным тоном. И вместе с тем ее называли матерью («la mamma») и, действительно, ее материнскую любовь, понимание и милосердие многие испытали на себе — она помогала нуждающимся, утешала скорбных, ухаживала за больными и прокаженными, духовно поддерживала приговоренных к смертной казни. С глубоким сопереживанием и сочувствием пишет она о страшных часах, проведенных Богоматерью на Голгофе, описывает ее горе и одиночество.

Необычен и ее мистический опыт. Термин «социальная мистика», употребляемый обычно по отношению к Екатерине, довольно противоречив и не объясняет сущности того феномена духовной жизни, который являет собой сиенская святая (Екатерина была канонизирована вскоре после смерти). Никаких «социальных» целей Екатерина перед собой не ставила. Щедро одаренная мистическим опытом, она полагала своим долгом сообщить его окружающим. Отсюда тот настойчивый, поучительный тон ее писем, который ошибочно можно принять за высокомерие, сознание своего превосходства над другими.

О своих мистических откровениях она рассказывает в трактате под названием «Книга божественного учения» («Libro della divina dottrina»), написанном ею после мистического экстаза, пережитого ею в 1377 году. «Книга» представляет собой диалог души и Бога. Главная цель человеческой души — познать Бога и саму себя, возможно же это лишь в том случае, когда собственные усилия соединяются с божественным откровением. «Войдя в себя» («nella casa del cognoscimento di sè», как образно говорит об этом Екатерина), человек находит в своем сердце множество врагов — тщеславие, самолюбие, чувственность и прочие страсти, которые с Божией помощью необходимо преодолеть. Затем начинается путь восхождения к Богу через его вторую ипостась, Христа, которого Екатерина называет мостом, по которому душа может перейти с земли на небо. Три ступени этого пути, обозначаемые Екатериной с пугающей конкретностью и чувственностью (нередко прорывающейся у нее) как ноги, ребро и рот Христовы (им соответствуют различные состояния души), приводят к божественной любви.

Мистической любви Екатерина посвящает проникновенные, ликующие слова. О ней она говорит всегда и везде — и в трактате, и в письмах. Ее сердце не может оторваться от открывшихся ему



Барна. Упавшая в обморок Мария.
(Деталь фрески в церкви Колледжата,
Сан Джиминьяно, сер. XIV в.)

радости, света, любви, и уста глаголют от избытка сердца. Восприятие божественной любви у Екатерины отличается рядом особенностей от аналогичного опыта других мистиков. В переживаемой ею любви нет боли, нет страдания, смягчены даже муки раскаяния. Вообще покаяние рассматривается ею только как средство. Если тело слабое и не может выдержать поста, — рассуждает она, — то можно, и даже следует, есть мясо; если оно не может пребывать коленопреклоненным, то можно и сидеть, и лежать — слова немислимые, например, в устах Якопоне да Тоди, да и многих других мистиков.

Письма Екатерины Сиенской представляют собой весьма ценное свидетельство как религиозной жизни XIV века, так и ее собственного духовного устройства (многие идеи, высказанные в «Книге божественного учения» повторяются, развиваются, варьируются в письмах). Сохранилось 381 письмо Екатерины, относящееся к последним десяти-пятнадцати годам ее жизни. Письма записаны учениками Екатерины под ее диктовку, что иногда понималось как свидетельство ее неграмотности. Вряд ли это так: язык писем свидетельствует об образованности их автора, о его знакомстве со схоластикой и риторикой.

Адресатами ее писем были самые разные люди; с одинаковой простотой, решительностью и нелицеприятием она обращается к папам (Григорию XI, Урбану VI), кардиналам, епископам, священникам, собратьям по ордену и монахам других орденов, особам королевской крови (неаполитанской королеве, французскому королю, королю Венгрии и т.д.), своим родственникам. После краткой вступительной формулы она сразу переходит к цели своего послания. Эта цель, всегда конкретная, излагается обычно в двух планах: сначала в духовном, мистическом, затем — в плане повседневной реальности.

Тон же писем, оставаясь решительным и назидательным, может приобретать разные оттенки в зависимости от того, к кому Екатерина обращается. Ее письма не безличны, она учитывает психологию своих адресатов, обстоятельства их жизни. Диапазон ее интонаций меняется от любовно-увещательной до откровенно угрожающей. Но стиль ее писем всегда прост и краток: лишних слов она не говорит, заботы об употреблении риторических приемов и стилистических красот не проявляет. Предложения в ее письмах обычно короткие, преобладает паратаксис, грамматика приближается к разговорной. Образность ее писем восходит к новозаветным метафорам, аллегории вполне традиционны для религиозной литературы ее времени. Но владела она и высоким стилем, знала и схоластические построения и утонченную риторику; так, убеждая свою племянницу стать монахиней, она прибегает к этим в целом не свойственным ее стилю приемам.

Будучи столь богато и разносторонне одаренной личностью и сочетая в себе, казалось бы, несочетаемые качества и душевные свойства, св. Екатерина Сиенская стала средоточием духовной жизни второй половины XIV века. Она сумела собрать и объединить вокруг себя самых разных людей: среди ее ближайших друзей, учеников и последователей мы находим доминиканцев, францисканцев, бенедиктинцев; итальянцев, французов, англичан; монахов и мирян, людей малограмотных и ученых.

Среди ее ближайших последователей и ценителей был и валломброзианский монах Джованни далле Челле (1310–1394). Он оставил после себя письма и проповеди, приписывают ему также ряд «вольгаризаций» произведений античных и средневековых религиозных авторов. Его собственные сочинения не отличаются новизной и самостоятельностью мысли и чувства. Его мистический опыт невелик, ему ближе пессимистический аскетизм в духе Иннокентия III, утешение же он черпает в Священном Писании и в Сенеке. Вообще со смертью Екатерины Сиенской мистическая традиция быстро приходит в упадок и отдельные попытки ее продолжения (Аньоло Торини, Симоне да Кашина) лишь подтверждают, что эпоха расцвета итальянского мистицизма прошла.

Два века существования итальянской мистической традиции заключают в себе богатейший опыт духовной жизни во всем многообразии его индивидуальных проявлений (чем отчасти и объясняется многообразие литературных форм его выражения). От радостного откровения окружающего мира, природы, себя самого как творений Божиих, единых в своей любви к творцу, через непримиримую борьбу с грехом итальянский мистицизм приходит к социально-религиозной деятельности. Прямого продолжения в Италии эта традиция не имела, но духовное и литературное наследие итальянских мистиков (Франциска Ассизского и Екатерины Сиенской в первую очередь) принесло богатые плоды на европейской почве.

2

Вполне закономерно, что религиозный подъем XIII–XIV века сопровождался усилением интереса к проблеме личной святости и соответственно к фигурам святых — как давних времен, так и ближайшего прошлого. Пример жизни святых разных эпох свидетельствовал о достижимости евангельских идеалов в человеческой жизни. Жизнеописания святых были доступным, поучительным и увлекательным чтением для самых широких слоев населения.

К тому же в это время церковь канонизирует многих новых святых, а, как известно, акту канонизации предшествует или непо-

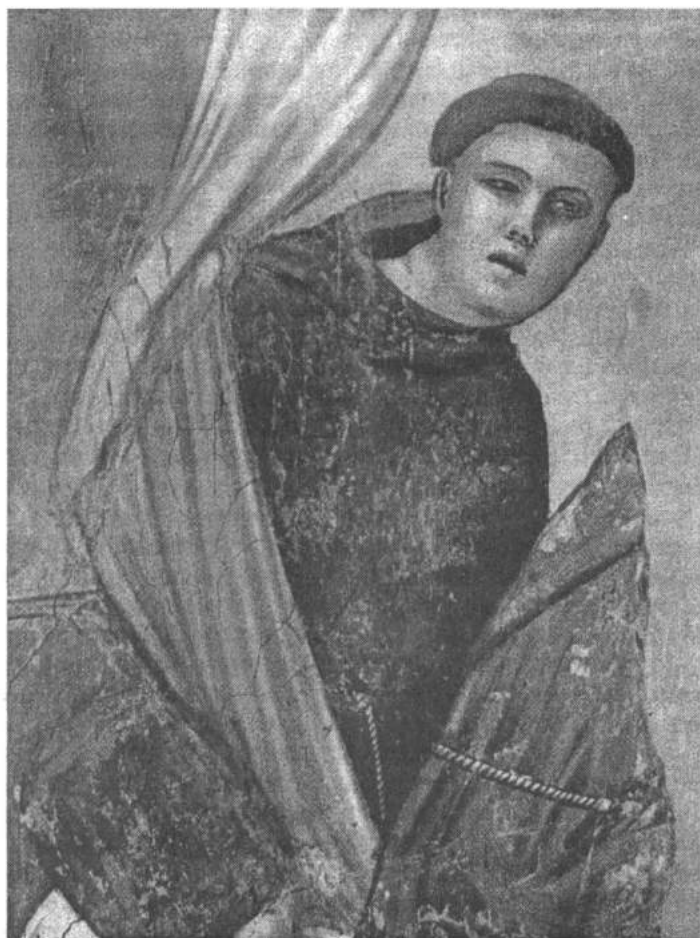
средственно следует за ним составление жития святого. Как правило, жития, будучи однажды записанными, не подвергались впоследствии значительным переделкам. Исключением из этого правила стал занявший несколько десятилетий процесс составления житий Франциска Ассизского, святого в значительной степени определившего всю религиозную жизнь средневековой Италии (скажем, жития его современника, также пользовавшегося всеобщим признанием, св. Доминика, отнюдь не столь многочисленны и, главное, не столь разнообразны).

Первые попытки письменного изложения событий жизни св. Франциска были предприняты сразу после его смерти (1226). К наиболее ранним относится аллегорическое сочинение «Священный союз святого Франциска с госпожой Бедностью» (*Sacrum Commmercium Sancti Francisci cum domina Paupertate*), восходящее, видимо к 1227 году и приписываемое Джованни Паренти: в нем повествуется о том, как Франциск после долгих поисков находит всеми забытую и презираемую госпожу Бедность, которая рассказывает ему свою печальную историю от Адама до момента их встречи, после чего Франциску удается уговорить ее последовать за ним и его собратьями по ордену; завершается это сочинение описанием совместной трапезы францисканцев и Бедности.

После канонизации Франциска (1228) контроль за созданием и распространением житий святого берет на себя римская курия. Теперь жизнеописания Франциска составляются или по непосредственному указанию папы, или по призыву Генерального капитула. Римская курия выполняет роль своеобразного цензора.

С самого начала существовало два различных восприятия Франциска, две трактовки событий его жизни и, соответственно, две линии в составлении его жизнеописаний — народная и официальная. В целом «народные» жития Франциска более ранние, они основаны на воспоминаниях и свидетельствах людей из непосредственного окружения святого; официальные же жития являются результатом позднейшего осмысления жизни Франциска на фоне развития францисканского ордена.

Первая полноценная биография Франциска, «*Legenda prima*», была составлена францисканцем Фомой Челанским в год канонизации святого по приказу папы Григория IX и официально признана год спустя. В этом житии сочетается стремление представить Франциска как традиционного святого и воспоминания о Франциске таком, каким его знали его ученики. С одной стороны, Фома следует канонической модели житий: бурная греховная юность, обращение, святая жизнь. С другой же стороны, желание изобразить реального Франциска и осознание необычности его фигуры сближают «*Легенду I*» с народными источниками.



Джотто. Явление св. Франциска брату Августину и епископу
(Деталь — Флоренция, Санта Кроче, капелла Барди, после 1317 г.)

Через шестнадцать лет после появления первого жития Франциска Генеральный капитул (Генуя, 1244) призывает францисканцев правдиво изложить все, что им известно о святом. Необходимость составления нового жития объясняется, по-видимому, внутренней борьбой в ордене (спиритуалов и конвентуалов), а также недостаточной достоверностью «Легенды I» Фомы Челанского. В результате появляется целый ряд жизнеописаний Франциска народной линии — «Легенда трех товарищей» («*Legenda trium sociorum*»), «Зерцало совершенства, или древнейшая легенда» («*Speculum perfectionis seu Legenda antiquissima*»), «Легенда II» Фомы Челанского («*Legenda secunda*»). Отражающие позиции спиритуалов, они стремятся изобразить величие духа, простоту и кротость Франциска.

«Легенда трех товарищей» была составлена (вероятно, в 1246) францисканцами первого поколения — братьями Львом, Руффином и Анджело Танкреди, в ней подробно излагаются события жизни Франциска, приведшие его к обретению святости. Здесь присутствуют факты, опущенные Фомой Челанским как не вменяющиеся в заданную схему. Это сочинение оказало влияние на «Легенду II» Фомы Челанского (1247 г., в 1253 г. к ней был добавлен «Трактат о чудесах», «*Tractatus de miraculis*»), отличающуюся от «Легенды I» большей подробностью и меньшей тенденциозностью. В целом схема первого жития сохранена, но портрет Франциска в «Легенде II» менее стереотипен и формален. И язык этого жития уступает в изысканности и официальности первому сочинению Фомы. В «Зерцале совершенства» (точное время составления и автор этого жития неизвестны, иногда авторство приписывается брату Льву) прослеживается духовное развитие Франциска, последовательные шаги по пути совершенствования, и этой цели подчиняется изложение событий жизни святого.

К другому направлению в составлении житий Франциска относится «Большая легенда» («*Legenda maior*») Бонавентуры, написанная им в 1263 году по поручению Генерального капитула (1260, Нарбонна). Задача автора — составить официальное жизнеописание святого, учтя и согласовав факты предыдущих биографий. Бонавентура удачно справился с поручением, его «Легенда» была официально признана как основная и единственно заслуживающая доверия биография святого. Остальные же, более ранние, подлежали уничтожению по предписанию Парижского капитула 1266 года. Бонавентура рассматривал свой труд не просто как одно из житий святого Франциска, но как историческое произведение. Его интересовала жизнь ордена в целом, а не только его основателя. Это принципиально новый этап в составлении житий Франциска. Прошло почти четыре десятилетия со времени появления первых житий Франциска, прежде чем составители его

жизнеописаний обратились к истории ордена, до этого их внимание было полностью сосредоточено на фигуре самого Франциска, на осмыслении его личности и духовного опыта.

«Легенда» Бонавентуры не ограничивается простым изображением фактов жизни святого, она их интерпретирует с точки зрения истории францисканства и делает из них более общие выводы. Используя факты из предыдущих житий, Бонавентура нередко дает им иную трактовку: так, если Фома Челанский старался подчеркнуть прежде всего величие духа Франциска, а брат Лев — его кротость, то в официальном житии Франциска, очевидно преследующем назидательно-моралистические цели, внимание сосредоточено на святости Франциска.

Вслед за «Легендой» Бонавентуры появляется целый ряд сочинений по истории францисканского ордена (важное место францисканская история занимает в хронике Салимбене). Возникает своеобразный агиографический поджанр, посвященный сопоставлению Франциска с Христом: трактат францисканца Бартоломео да Пиза «О сообразности жизни блаженного Франциска жизни Иисуса» («De conformitatis vite beati Francisci ad vitam Jesu», 1390), трактаты начала XIV века «О познании блаженного Франциска» («De cognatione beati Francisci»), приписываемый Арно де Серрано, и «Древо распятой жизни Иисуса» («Arbor vite crucifixae Jesu») Убертино да Казале. Наряду с официальными житиями продолжают создаваться сочинения, в которых внимание сосредотачивается на отдельных периодах и аспектах жизни святого. Известно также несколько ее стихотворных изложений.

Среди этих францисканских источников второго плана, не претендующих на статус официального жития, один приобрел особую популярность — «Actus beati Francisci et sociorum ejus» (обнаруженные и изданные в начале этого века Сабатье), будучи переложенными на итальянский язык, стали широко известны под названием «Fioretti di san Francesco d'Assisi» («Цветочки святого Франциска Ассизского»). Это сборник эпизодов из жизни Франциска и его учеников, занимающий промежуточное место между собственно житием и собранием примеров (exempla); события из жизни святого излагаются довольно свободно и хронологически непоследовательно, но каждое из них имеет характер свидетельства, доказательства, назидания.

Латинский оригинал был составлен между 1327–1340 годами, итальянский текст возник во второй половине XIV века. Авторы этого сборника неизвестны, предполагают, что их было двое: одному принадлежат главы 1–41, повествующие о жизни Франциска и первого поколения францисканцев (иногда их приписывают францисканцу Уголино да Монтеджорджо), второму — главы 42–53, рассказывающие о втором поколении францисканцев в



Джотто. Тайная вечеря
(Падуя, Капелла дель Арена, ок. 1305)

Марках. Обе части обладают несомненным стилистическим сходством, но все же несколько различаются: во второй части больше повторяющихся формул, персонажи обрисованы более однообразно.

Общая близость латинского и итальянского текстов и полное совпадение некоторых мест позволяют считать, что «Цветочки» представляют собой перевод «Актв». Но поскольку итальянский текст в некоторых местах отходит от латинского и часть эпизодов не совпадает, высказывалось мнение о существовании утерянного впоследствии латинского текста, условно обозначаемого как «*Floretum*», который и послужил оригиналом для итальянских «*Fioretti*». В целом же текст на вольгаре создает, несмотря на точность перевода, впечатление большей живости и эмоциональности, что достигается рядом малозаметных приемов: уменьшением числа придаточных, увеличением количества соединительных союзов в начале предложения, исключением необщепотребительной лексики, опущением обобщающих слов, добавлением разъясняющих сравнений, синонимов, усилителей, включением эмоционально окрашенных обращений и т.п., — придающих итальянскому тексту самостоятельный, индивидуальный характер.

«Цветочки святого Франциска Ассизского» были рассчитаны на более широкий круг читателей, чем латинские жития святого (выбор вольгаре вполне закономерен). Свою главную задачу — передать дух раннего францисканства, ту первоначальную францисканскую атмосферу кротости, любви и умиления, которая в официальных житиях была в значительной степени оттеснена на второй план, — авторы этого сборника выполнили в полной мере: для многих поколений читателей «Цветочки» стали самым убедительным источником сведений о жизни св. Франциска и его учеников.

Доминиканская агиография не представляет собой такого интереса, как францисканская — она менее обширна, менее разветвлена и более традиционна. Но один сборник житий составляет поразительное исключение, — это «*Legenda aurea*» («Золотая легенда»; ее другие названия — «*Legenda Sanctorum*» или «*Historia Lombardica*», поскольку в ней освещаются некоторые события из истории лангобардов), сразу же ставшая знаменитой не только в Италии, но и за ее пределами. Она принадлежит перу доминиканца Иакова Ворагинского или да Варацце (1228/30–1298), занимавшего ряд церковных должностей в Генуе и закончившего свою жизнь в сане архиепископа. Из других его произведений известны также проповеди, церковная история Генуи «*Chronicon ianuense*» и сочинение о Богородице.

«Золотая легенда» была задумана скорее всего как книга для священнослужителей, в которой последовательно излагается ис-

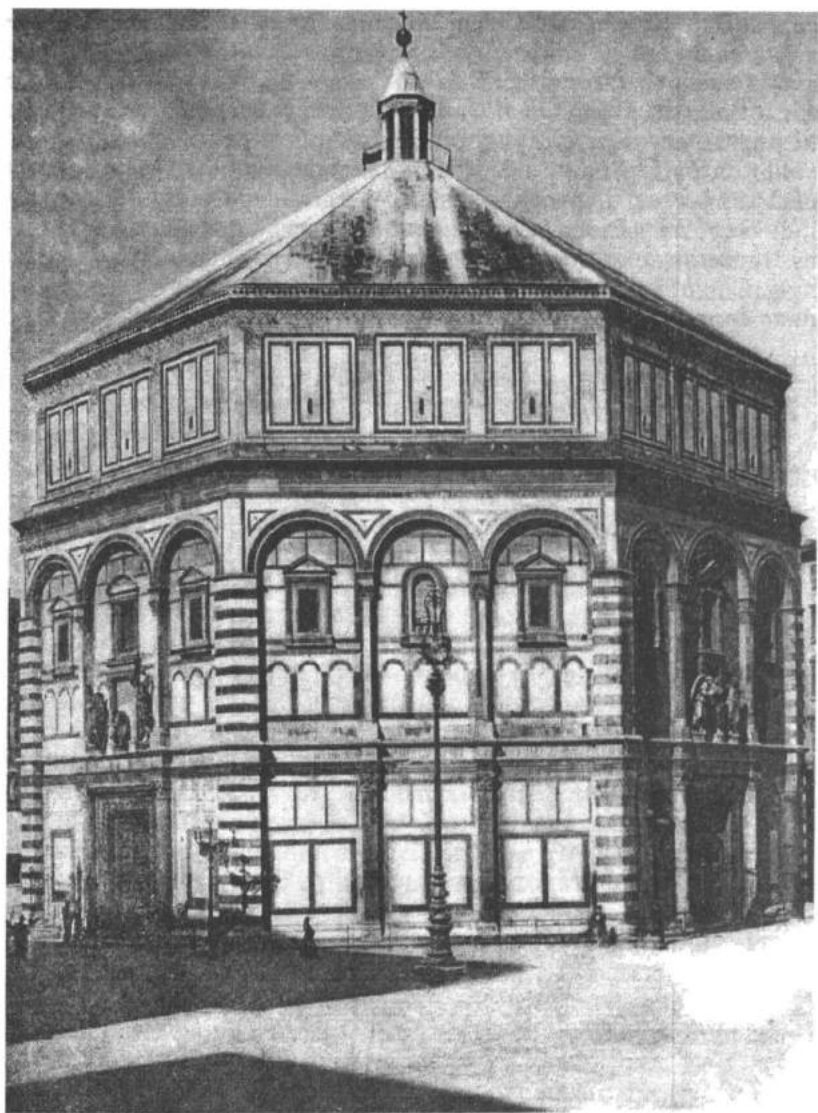
тория церковных праздников и приводятся жития святых в соответствии с церковным календарем. Вероятно, эти сведения предназначались для использования их в проповедях, где будучи включенными в определенный контекст, они могли распространяться, комментироваться, углубляться. Сама же «Золотая легенда» по своему стилю напоминает конспект: во-первых, совершенно очевиден ее компилятивный характер, и в каждом конкретном случае нетрудно обнаружить первоисточник (как правило, это либо известные в Средние века жития святых, либо акты по канонизации святых); во-вторых, в ней собрано огромное количество сведений, но почти полностью отсутствуют какая-либо авторская интерпретация, мораль, выводы.

Если сравнивать жития святых, собранные в «Золотой легенде», с их первоисточниками, то почти всегда налицо упрощение. Иаков Ворагинский изображает своих персонажей на вершине святости, его занимают их необычайная стойкость, непоколебимая вера, совершаемые ими чудеса, но не путь их духовного становления, их человеческая природа. Поэтому многие святые кажутся похожими друг на друга, и даже столь несходные между собою Франциск и Доминик (житие последнего выделяется объемом и подробностью) предстают в «Золотой легенде» как варианты одного типа святости.

Вообще, автор довольно свободно обходится со своим материалом: нередко пренебрегает хронологией, опускает некоторые события из жизни своих персонажей или приводит недостоверные случаи, отсутствующие в общепринятых житиях. И это объясняется не недобросовестностью автора, а его несомненной ориентацией на народное восприятие, для которого психологическая убедительность того или иного факта важнее точности и которое яркие краски усваивает лучше, чем полутона. Поэтому особое внимание уделяется в «Легенде» типу святого мученика за веру: мучения описываются со всеми ужасными подробностями, преследователи отличаются нечеловеческой жестокостью, а святые, не знающие ни минуты малодушия, — бесконечной верой и непоколебимой духовной силой. По той же причине Иакова Ворагинского привлекают чудеса, в каждом житии их описание занимает весьма существенное место. Как уступку народным представлениям следует, судя по всему, воспринимать и целый ряд нелепых в устах служителя Церкви объяснений (например, почему когда зевают, осеняют себя крестом).

«Золотая легенда», эта средневековая энциклопедия христианской святости, пользовалась огромной и все возрастающей популярностью. На протяжении двух последующих веков сборник Иакова Ворагинского был переведен на итальянский, французский, испанский, каталанский, провансальский, английский, немецкий,

голландский, чешский языки, его читали, пересказывали и даже дополняли многие поколения благочестивых читателей, на долгое время «Золотая легенда» стала основным источником сведений о жизни святых. Причины подобной популярности кроются, скорее всего, в простоте и доступности изложения, в учете народной психологии, с одной стороны, и в энциклопедичности, всеобъемлющем характере, с другой. Лишь в XVI веке, во времена Реформации «Золотая легенда» стала предметом всеобщей критики: Иакову Ворагинскому вменялись в вину схематизм, недостоверность, примитивность, обилие предрассудков; но это была уже совсем иная эпоха с иными требованиями и представлениями.



Баптистерий во Флоренции (XII — нач. XIII в.)

Глава девятая

ДАНТЕ

1

Данте Алигьери родился во Флоренции в конце мая или начале июня 1265 года. Семья его принадлежала к городскому дворянству, но не самому именитому и небогатому. Единственный предок, которым Данте гордился и настолько, что вывел его среди персонажей третьей кантики «Божественной Комедии», — это его прапрадед Каччагвида, возведенный в рыцари императором Конрадом III и погибший во Втором крестовом походе. Отец Данте, вторым в роду носивший ставшее фамильным имя Алигьери (или Алагьери), был, судя по всему, человеком ничем не выдающимся: политические бури, бушевавшие во Флоренции, его не коснулись, он благополучно уживался и с гвельфами, и с гибеллинами, пекся о семье и по некоторым сведениям давал деньги в рост. Умер он, оставив семью в стесненных обстоятельствах, когда старший его сын едва вышел из отрочества. К этому времени Данте, ставший старшим и в семье, успел уже отходить положенный срок в муниципальную школу и овладел началами грамматики и риторики — образование обычное для граждан флорентийской коммуны, но вообще даже по меркам той эпохи весьма скромное. Учиться Данте, впрочем, продолжал всю жизнь, имеются основания полагать, что позже он посещал Болонский университет, есть легенда о его еще более позднем посещении тогдашнего центра учености — Парижа, но в юности много больше, чем школа, дало ему общение с Брунетто Латини, которого он в «Божественной Комедии» назовет отцом и наставником и от которого он мог взять не столько его энциклопедическую образованность, сколько уразумение того, как «человек восходит в жизни вечной» — в слове и в деянии.

Учился Данте даже развлекаясь. Юношей он окунулся в праздничные забавы флорентийского дворянства, и они привели его к знакомству не только с благородным искусством охоты, но и с более тонкими проявлениями куртуазной культуры, которую поспешно осваивала Флоренция, — среди прочего, с ритуалом и поэ-

зией любви. Здесь, среди праздничных шествий, представлений и игр, он встретил первого своего друга, Гвидо Кавальканти, здесь начал писать стихи, здесь родилось то сообщество поэтов и то понимание поэзии, которому позже, в «Комедии», Данте даст имя «нового сладостного стиля» и которое носит это имя до сих пор. 80-е годы — время и «воспитания чувств» и поэтического становления Данте, о том и другом свидетельствуют только стихи, в которых чувство предстает в формах куртуазного мифа. Десятилетие спустя, после смерти Беатриче, главной героини этого мифа, многие из написанных ранее стихов, соединившись с прозой, войдут в «Новую жизнь» и породят на свет один из самых впечатляющих в мировой литературе символов любовного чувства.

После смерти Беатриче многое в жизни Данте изменилось. Изменилась его поэзия: у нее появился новый предмет — мудрость и добронравие. Изменились его склонности и занятия: в поисках знания и даруемых им радостей и утешений Данте, как он скажет в «Пире» (II, XII), «стал ходить туда, где [философия] истинно проявляла себя, а именно в монастырские школы и на диспуты философствующих» — интерес к философии останется с этих лет постоянным, и занятия ею сотворят из Данте то чудо учености, которым его будут считать современники и потомки. Изменилась его жизнь: Данте стал мужем и отцом — жену он взял из рода Донати, будущих его злейших врагов, она принесла ему двух сыновей и дочь. Наконец, он занялся политикой.

Нельзя сказать, что до середины 90-х годов гражданские дела Флоренции его вовсе не занимали — в условиях коммуны такая самоизоляция попросту немислима. Известно, например, что в 1289 году во время войны гвельфской лиги против Ареццо и тосканских гибеллинов он принимал участие в победоносной для Флоренции битве при Кампальдино и в осаде пизанского замка Капрона. Но участие его в жизни коммуны было эпизодическим. Сделать его постоянным не было ни желания, ни возможности. Желание постепенно окрепло, а возможность появилась в 1295 году, когда с изгнанием Джано делла Белла, вождя «тощего» народа (объединенного в «младшие», ремесленные цехи), власть вновь захватил «жирный» народ («старшие» — мануфактурные и банковские — цехи) и была в очередной раз изменена флорентийская конституция, до этого категорически запрещавшая представителям дворянства какую-либо политическую деятельность. Теперь дворянин, записавшись в один из цехов, мог избираться на должность и исполнять ее. Данте вступил в цех врачей и аптекарей.

С ноября 1295 по апрель 1296 года Данте участвовал в особом совещании при капитане народа, в декабре 1295 года был выдвинут своим кварталом в совещание по выборам приоров, в мае —

сентябре 1296 состоял членом Совета Ста, высшего финансового органа коммуны. Далее — лакуна, не в политической деятельности Данте, а в наших о ней сведениях (документы городского архива, относящиеся к последним годам века, не сохранились). Деятельность, без сомнения, продолжалась: когда мы вновь получаем возможность за ней следить, мы видим Данте послом в Сан Джиминьяно (май 1300) и одним из приоров, одним из семи высших должностных лиц республики (15 июня — 15 августа 1300).

Флоренция, которая в XIII веке забыла о существовании гражданского мира, переживала в то время один из самых острых внутренних конфликтов за всю свою историю. Впрочем, внутреннее и внешнее здесь легко менялись местами. Старая распря гвельфов и гибеллинов была вытеснена за пределы Флоренции: флорентийские гибеллины оказались рассеяны по окрестным тосканским городам, которые именно в силу своего противостояния Флоренции тяготели к партии императора — этот конфликт, казалось бы, окончательно стал внешним. С другой стороны, Бонифаций VIII, тогдашний папа, не собиравшийся довольствоваться прочным уже торжеством флорентийских гвельфов и, используя благоприятную политическую конъюнктуру (императорский престол в то время формально пустовал: Альберт Габсбург не был коронован и, помимо того, ни во что, кроме Германии, не вникал), пытался распространить свою власть на города Средней Италии — ввиду их естественного противодействия гибеллинские настроения оживали даже в традиционных гвельфских центрах. В самой Флоренции поднимали голову, казалось бы, окончательно раздавленные магнаты (высший слой дворянства, которому даже поправки 1295 года к конституции не вернули политических прав), тлея, время от времени разгораясь, соперничество старших и младших цехов. Все эти конфликты, стремясь слиться в одно русло, нашли таковое в распри двух семейств — Черки и Донати — в распри, которая, быстро разрастаясь, к концу века расколола флорентийских гвельфов на две группировки, на Белых и Черных (имена были взяты из соседней Пистойи). Дино Компаньи, летописец этой распри, сообщает, что к Белым примкнули многие сторонники Джано делла Белла, а также все гибеллины, тогда как вокруг Донати собрались магнаты и «жирный» народ. Вряд ли, однако, принцип разделения сторон был так четко выражен и, во всяком случае, он был ни социальным и ни сословным, а иногда личным (скажем, Гвидо Кавальканти, «первый» друг Данте и также, как он, пришедший в 90-е годы от индифферентизма к одержимости политикой, оказался среди Белых, потому что смертельно ненавидел Корсо Донати), иногда политическим (Черные поддерживали интриги Бонифация VIII, Белые были решительно против вмешательства папы во флорентийские дела).



Джотто. Бонифаций VIII с клириками
(Рим, Латеран, 1300)

Данте оказался во главе флорентийского правительства, когда и отношения с Римом приняли весьма острую форму (в апреле 1300 года был раскрыт заговор, имеющий целью сдать город папе), и крайней остроты достигла междоусобная вражда (на майских календах того же года между Белыми и Черными произошла вооруженная схватка). Приоры летнего призыва в отношениях с папой держались твердо и неуступчиво (отвергли его требования отменить приговор заговорщикам), а внутренний раздор пытались остановить, выслав из Флоренции главарей и зачинщиков из обеих группировок (в числе высланных оказался и Гвидо Кавальканти). Успеха эта политика не имела (и Данте впоследствии видел в своем приорате причину всех постигших его бедствий): вражда партий становилась все более ожесточенной, а папа делал все новые и новые попытки утвердить во Флоренции угодную ему власть. В начале 1301 года по его призыву вступил в Италию Карл Валуа, брат французского короля Филиппа IV Красивого: главной и явной его целью был поход в Сицилию, отпавшую от Анжуйского королевства, но попутно он намеревался исполнить возложенную на него папой миссию по «умиротворению» Флоренции. Встревоженная флорентийская синьория направила к папе посольство, в которое вошел и Данте; двое его товарищей по посольству через некоторое время отбыли восвояси, не добившись ничего, кроме пустых обещаний, а Данте почему-то задержался и в первых числах ноября был либо еще в Риме, либо на пути домой. Где-то здесь его и застало известие о вступлении Карла Валуа во Флоренцию: вслед за ним в город проник Корсо Донати, Белая синьория пала и начался черный террор. В родной город Данте не вернулся, по-видимому, больше никогда. 27 января 1302 года по обвинению в присвоении государственных средств и во враждебных действиях по отношению к папе, к гвельфской партии и флорентийской коммуне он был приговорен к денежной пене, к двухлетнему изгнанию и к пожизненному лишению гражданских прав. 10 марта как не уплатившего пеню его приговорили к смертной казни на костре.

Так началось его изгнание, которому было суждено продлиться до конца жизни. До конца жизни не будет отпускать Данте тоска по родине и надежда вернуться. Поначалу он рассчитывал на силу оружия. И в 1302, и в 1303 году мы видим его среди вождей Белых гвельфов, собирающих войска и ищущих союзников. Еще в начале 1304 года он направил от имени всех Белых послание кардиналу Никколо да Прато, которому вновь избранный папа поручил водворить мир во Флоренции. Миссия кардинала не удалась, Данте же в это время окончательно разошелся со своими товарищами по изгнанию, «безумство, злость, неблагодарность» которых он вспомнит в «Рае» (XVII, 64), и когда Белые 20 июля 1304

года потерпели решительное поражение, его среди них уже не было. Данте покинул Тоскану, порвал со своими бывшими единоверцами и стал «партией сам для себя». Начались его скитания по городам и весям Италии.

Не все остановки, большие, а тем более малые, на этом скитальческом пути нам известны. Данте побывал в Вероне, у Бартоломео делла Скала, затем, видимо, в Тревизо, у Герардо да Каммино, затем, в 1306 году, в Луниджане, у Морозелло Маласпина. Он не раз встречал гостеприимных хозяев, но ему было в тягость вечно находиться в гостях. «Ты будешь знать, как горестен устам Чужой ломоть, как трудно на чужбине Сходить и восходить по ступеням». Теперь он пробует вернуться миром. Из его биографии, написанной в XV веке Леонардо Бруни, мы знаем, что он просил о помиловании, обращаясь с письмами к знакомым флорентийцам и ко всему флорентийскому народу. Эти письма (если они вообще были) до нас не дошли, но дошли два трактата, «Пир» и «О народном красноречии», начатые в эти годы в том числе и с целью показать Флоренции, кого она потеряла, и не доведенные до конца — быть может, Данте убедился в том, что жестокосердных сограждан ничем не проймешь, а скорее всего, оставил эти труды ради другого, ради «Комедии».

Надежда вернуться возродилась еще раз и с новой силой, когда в октябре 1310 года Генрих VII, вновь избранный император, перешел Альпы. Империя вспомнила, что центр ее здесь, в Италии, в Риме. Теперь за него не нужно было даже бороться: папы переселились в Авиньон (началось и будет длиться еще почти семь десятилетий их «авиньонское пленение»), а Климент V объявил нового императора верховным арбитром в делах Италии. И Данте перед лицом такого небывалого согласия высшей духовной и высшей светской власти поверил, что мир вот-вот сойдет на землю его родины, и сделал все, чтобы внушить эту веру другим (в послании «Правителям и городам Италии»). Но гвельфская лига не подчинилась Генриху, Флоренция не открыла перед ним своих ворот (и Данте обрушился на флорентийцев с гневной эпистолой), папа принял сторону Роберта Анжуйского, злейшего врага империи. Оливковую ветвь, с которой император пришел в Италию, надо было срочно менять на меч, и Данте в очередном послании призывает его не медля истребить корень зла — силой подчинить Флоренцию. Сил, однако, не хватило: осаду Флоренции, начатую в сентябре 1312 года, пришлось вскоре снять. Император стал готовиться к походу на юг, против неаполитанского короля, но в августе 1313 года скоростижно скончался.

В эти годы и под влиянием этих событий написана «Монархия» — трактат о том, каковым должно быть правильное государственное устройство. Далеко продвинулась «Божественная Коме-

дия» — вскоре после смерти императора Данте начал третью кантику. Он вновь в Вероне, при дворе Кан Гранде делла Скала; здесь, видимо, и достигла его весть об амнистии, объявленной на его родине: Флоренция перед лицом очередной угрозы, на этот раз со стороны Угуччоне делла Фаджуола, собирала своих рассеянных по Италии сыновей. Надо было уплатить пеню и принести публичное покаяние. Данте отказался. «Нет, это не путь к возвращению на родину, — написал он в письме к флорентийцу, имя которого до нас не дошло. — Но если сначала вы, а потом другие найдете иной путь, приемлемый для славы и чести Данте, я поспешу ступить на него. И если ни один из таких путей не ведет во Флоренцию, значит во Флоренцию я не войду никогда! Что делать? Разве я не смогу в любом другом месте наслаждаться созерцанием солнца и звезд? Разве я не смогу под любым небом размышлять над сладчайшими истинами, если сначала не вернусь во Флоренцию, униженный, более того — обесчещенный в глазах моих сограждан? И, конечно, я не останусь без куса хлеба!» 15 октября 1315 года Данте вместе с его сыновьями был подтвержден смертный приговор.

Не известно, когда Данте избрал новым своим (и последним) пристанищем Равенну и двор Гвидо да Полента. Не известно также, и почему он оставил Верону: во всяком случае, приятные отношения с синьором Вероны не прерывались, и именно Кан Гранде Данте посвятил свой «Рай», заверченный в Равенне незадолго до смерти. От последних лет его жизни, кроме того, до нас дошли две латинские эклоги, направленные в качестве ответных посланий болонскому магистру Джованни дель Вирджилио, и «Вопрос о воде и земле», небольшой космографический трактат, оглашенный публично в веронском храме в январе 1320 года. Летом 1321 года Данте ездил с посольством в Венецию. По дороге обратно на гнилых берегах Адрии он заболел болотной лихорадкой и умер в ночь с 13 на 14 сентября.

2

Данте — один из первых (если не самый первый) средневековый поэт, заботившийся о собрании своих стихотворных произведений. До Петрарки, правда, еще не близко: сами стихотворения, без поддержки извне, пока не мыслятся способными удержаться вместе и обеспечить целостность и единство их совместного расположения. Их может удержать друг подле друга только проза, разъясняющая их, но в какой-то степени уничтожающая — лишая отдельности, превращая в строительный элемент другого произведения. Так, в прозе «Новой жизни» дошла до нас большая часть

дантовской лирики 80-х годов, в прозе «Пира» должна была дойти лирика 90-х. (Данте оборвал свой труд на комментарии к третьей канцоне, всего их предполагалось 14). Лирика же, ни в «Новую жизнь», ни в «Пир» не включенная, оказалась как бы брошенной на произвол судьбы: мы находим ее в случайных и разрозненных записях, смешанной с произведениями других стихотворцев и вряд ли находим всю. И в авторстве мы не всегда можем быть уверены: таких, бесспорно дантовских стихотворений, не вошедших ни в «Новую жизнь», ни в «Пир», насчитывается 54, но есть еще два с лишним десятка, принадлежность которых Данте вызывает обоснованные сомнения. Сомнения эти трудно разрешить в ту или другую сторону окончательно: настолько дантовский поэтический корпус разнороден, такое большое количество различных поэтик испробовано и испытано Данте на сжатом до предела пространстве. С единством петрарковского «Канцоньере» нечего и сравнивать, но и поэтические вселенные, которые создавались современниками Данте и его предшественниками, близкими или отдаленными, от Кавальканти и Гвиницелли до сицилийцев и провансальцев, куда более единообразны. В отношении же дантовского корпуса малых поэтических жанров вообще невозможно говорить о какой-либо единой системе, как бы широко она ни понималась.

Системы нет, есть постоянное движение, и только так, в движении, дантовскую лирику как будто и можно рассматривать. Но и при таком подходе без трудностей не обойдешься. Главная из них — отсутствие направления и, как следствие, порядка. Даже внешний, хронологический порядок сильно облегчил бы дело, но хронологию дантовской лирики мы устанавливаем с большой неуверенностью. Достаточно сказать, что знаменитый «каменный цикл» одна группа исследователей датирует 90-ми годами, а другая — 1300-ми: громадный разрыв, если вспомнить, что изменилось в жизни Данте и в нем самом и что должно было измениться в его поэзии за это спорное десятилетие. А о каком внутреннем порядке можно говорить, если при одной датировке «каменный цикл» оказывается явлением срединным и промежуточным, а при другой — завершающим и вершинным? В том-то и дело, что смену поэтик в дантовской лирике нельзя или в большинстве случаев нельзя представить как переход от стадии к стадии, когда одно вытекает из другого и стремится к чему-то третьему. Все эти поэтики более или менее автономны и связь между ними хрупка и сомнительна. И в их движении нет конечной цели, нет «вершины», вернее, она выведена за пределы жанрового контекста, вершина — это «Божественная Комедия», в которой все они и, главное, их множественность, их совокупность, обретают смысл, ибо нако-

нец обретают общее пространство. Но это уже инобытие лирики и, следовательно, ее разрушение.

А единственная стадия дантовского лирического творчества, к которой это имя вполне подходит и которая, к тому же, идентифицируется без особого труда,— это стадия начальная. Об этом этапе — его можно считать поэтической инициацией Данте и стоит он под знаком ученичества у Гвиттоне и гвиттонианцев — мы судим, главным образом, по стихотворной переписке с тезкой, с Данте да Майано, третьестепенным флорентийским стихотворцем. Дантовский вклад в нее — четыре сонета, в одном Данте дает толкование посетившего тезку видения, которым тот поделился с товарищами по перу, двумя сонетами участвует в обсуждении вопроса, какова из скорбей любви наигорчайшая (по Данте, любовь без взаимности), наконец, в последнем дает ответ (отрицательный) на вопрос, возможно ли противоборствовать любви. Все это — традиционные темы и мотивы сицилийско-тосканской (и провансальской также) поэзии. К тому же этапу относятся еще несколько дантовских стихотворений, в том числе и первые пять сонетов «Новой жизни» (а начальный ее сонет предполагает такой же публичный обмен мнениями, как и в случае тенцони с Данте да Майано — последний, кстати, был в числе давших свое толкование дантовского видения).

Следующая стадия — новый сладостный стиль. Переход к нему — событие, совершающееся во времени; это и историческое время становления литературной школы, это и биографическое время творческого роста и эволюции. С завершением перехода время, однако, как бы отмирает: периода, следующего за «новым стилем», в дантовской лирике нет. Есть его варианты, есть движение в очерченном им кругу, есть выходы за его пределы, нет только окончательного расставания: прощается Данте с лирической поэзией (во «второй» тенцоне с Чино да Пистойя) языком все того же стильновизма. Даже преодоление подавляющего поначалу влияния Кавальканти (т.е. движение «внутри» стиля) не является в полном смысле слова процессом и эволюцией. О том, как оно совершалось, мы знаем, преимущественно, со слов самого Данте. В главах XVII и XVIII «Новой жизни» он рассказывает, как и почему решил сменить предмет своей поэзии на новый и более благородный. Этот более благородный предмет — восхваление Беатриче. В четырех сонетах, которые непосредственно этой перемене предмета предшествуют, основная тема — разрушительное действие любви на душу и тело поэта. Созерцание Беатриче искажает облик Данте настолько, что навлекает на него насмешки окружающих, в том числе самой Беатриче. Зависимость от поэзии «первого друга» Данте в этой группе стихов неоспорима. Но переход под знак «старшего Гвидо» (т.е. Гвидо Гвиницелли с его концеп-

цией любви как благословения) не означает, что манера «младшего Гвидо» (Кавальканти с его концепцией любви как недуга) оставлена окончательно и бесповоротно. Темы и мотивы поэзии Кавальканти еще оживут в дантовской поэзии. Но главное, сама идея «перехода», если мы ее принимаем, предполагает полное взаимное соответствие двух сюжетов: «Новой жизни» и дантовской поэзии в целом. «Новая жизнь» при таком допущении выводит на поверхность и эксплицирует ту логику и тот порядок, которые в дантовских стихах 80-х — начала 90-х годов содержатся в неявном виде. Это, однако, весьма сомнительно.

Совершенно очевидно, что стихотворения, вошедшие в «Новую жизнь», образуют своего рода последовательность и в плане развития темы, и в плане изменения поэтики. Всего здесь можно выделить пять разделов или сюжетных блоков: первый соответствует достильновистской фазе и посвящен преимущественно «доннам-завесам», «доннам-ширмам», во всяком случае, не Беатриче; второй — «кавалькантианский» (или «цикл насмешки»); третий — «гвиницеллианский» («цикл хвалы» — Беатриче как земная ипостась божества); четвертый — стихи о смерти Беатриче (по сравнению с предыдущим меняется тема, но остается неизменной поэтика); пятый — стихи о «благородной» или «сострадательной» даме (с частичным возвращением к поэтике Кавальканти, во всяком случае, к его психологизму). Но возникла эта последовательность благодаря интерпретации и отбору, не как воспроизведение реальной последовательности. В том, что многие стихотворения начальной поры не попали в «Новую жизнь», нет ничего удивительного. Удивление может, скорее, вызвать тот факт, что отброшенными оказались не все стихи этого периода; те же, что в «Новую жизнь» вошли, были востребованы ее сюжетом. В то же время и слишком явное уклонение от культа Беатриче, подрывающее схему куртуазной игры в фиктивную номинацию и в ложных героинь, вряд ли было желательным: поэтому за пределами «Новой жизни» оказался так называемый «цветочный цикл» (две баллаты и одна изолированная станца), посвященный некоей Фиоретте или Виолетте (дополнительной причиной исключения могла послужить и поэтика этого цикла, близкая к стилю баллат Лапо Джанни, — слишком «игривая» и жизнерадостная, плохо вяжущаяся с торжественным трагизмом дантовской «книжицы»).

Несоответствие общей атмосфере «Новой жизни» — частая причина исключения из ее состава даже замечательных по своим поэтическим достоинствам стихотворений. Это, в частности, случай известного сонета, обращенного к Гвидо Кавальканти («О если б, Гвидо, Лапо, ты и я...») и написанного в жанре провансальского «plazer» — картина, здесь создаваемая (любезные кавалеры и изящные дамы, уплывающие в море на зачарованной ладье),

слишком идиллична, а «Новая жизнь» не принимает идиллию. Не принимает она и чрезмерно яркой и богатой красками картины действительности, даже если таковая используется как контрастный фон для происходящего в душе поэта («Ату! Ату! Борзых остервененье...»). Иногда стихотворение подходит по ситуации, но не подходит по тону. Предчувствие смерти возлюбленной выливается в канцоне «Новой жизни» (глава XXII) в картину космической катастрофы, а в изящном сонете, оставшемся вне «книжицы», порождает нечто вроде будущего моралите — грустный, но спокойный, без экзотических срывов диалог аллегорических фигур («Ко мне Тоска пришла в один из дней...»). Иногда не подходит образ возлюбленной. В канцонах «Печалит все меня в моей судьбе...» и «Любовь мучительная...» Беатриче (в последней из этих канцон она, кстати, единственный раз в стихах, не вошедших в «Новую жизнь», названа по имени) не только жестока и неприступна, как дамы поэзии Кавальканти, но и словно наслаждается своей жестокостью. По выражению Джанфранко Контини, здесь она «слишком женщина» и поэтому не на месте в мистически сублимированной атмосфере «Новой жизни».

Среди «разрозненных», т.е. не вошедших в авторские сборники, стихов Данте есть еще одна небольшая группа — стихотворения, ее составляющие, представляют собой нечто вроде первых редакций стихов «Новой жизни». Например, в сонете «Судьба мне эту встречу подарила...» говорится о собрании благородных дам в день Всех Святых и о той единственной, что царит над ними — это близко напоминает рассказ XIV главы «Новой жизни» и сонет, в этой главе помещенный. Смерти отца Беатриче Данте посвятил в «Новой жизни» два сонета (гл. XXII): в первом он обращается к спутницам Беатриче, во втором они ему отвечают. Вариант обращения к спутницам мы находим в сонете «Какая одолела вас тревога...», комбинацию обращения и ответа — в сонете «Что омрачило, дамы, ваши лица?...». Особенностью оставленных вне книги редакций является в данном случае наличие темы безжалостного и мстительного Амора — темы, уже невозможной в этой части «Новой жизни», после преображающего душу, разум и поэзию обращения к «хвале». А в сонете «Любимой очи излучают свет...» «хвала» и «трепет» вообще оказались рядом. Первая строфа («Любимой очи излучают свет//Настолько благородный, что пред ними//Предметы все становятся иными,//И описать нельзя такой предмет») — это поэтика Гвиницелли с его любимой темой: взор возлюбленной дарует спасение и ниспосылает благодать. Вторая строфа («Увижу очи эти, и в ответ//Твержу, дрожа, повергнут в ужас ими://Отныне им не встретиться с моими!»,//Но вскоре забываю свой обет») — это поэтика Кавальканти: созерцание возлюбленной сеет в душе смятение. И это не момент перехода от

одной поэтики к другой, это свидетельство того, что сам факт перехода, его укорененность во времени, его мотивированность событиями внешней или внутренней жизни, есть своего рода художественная условность (или, иными словами, элемент сюжета «Новой жизни»).

В 90-е годы, уже после «Новой жизни», Данте написал две доктринальные канцоны; одну из них («Стихов любви во мне слабеет сила») он сделал предметом комментария в «Пире», в четвертом его трактате, другая («Когда меня Amor обрек печали...») могла стать таковым в одном из следующих, ненаписанных, трактатов. Тема первой — благородство, второй — «грациозность» (*leggiadria*). К этике Данте мы еще вернемся, сейчас же заметим, что и та, и другая резко противопоставлены предыдущей дантовской лирике, и по содержанию, и по стилю. Об этом сказано прямо: содержание теперь — не любовь («Оставленный любовью...» — так в более близком переводе начинается вторая канцона) и стих теперь — не «сладостный» («Сладостные любовные рифмы... надлежит мне оставить...» — это начало первой канцоны). Доктринальный пафос свойственен в высшей степени и стильновизму, отвлеченность, философичность, рассудочность — неотъемлемые его признаки, но проявляющиеся исключительно в рамках любовной тематики: знаменитая канцона Кавальканти («Донна просит меня...») есть не что иное, как стихотворный трактат о природе и сущности любви. Однако ни стихотворных, ни любых иных трактатов на другие темы ни Кавальканти, ни Гвиницелли не писали и, оставаясь в границах школы, писать не могли. Данте пишет и при этом не столько обсуждает, сколько опровергает: ложное понятие о благородстве (богатство и родовитость), ложное понятие о «грациозности» (расточительность и пустое острословие). Полемическая направленность и гражданская актуальность прямо связывают эти стихи Данте с поэзией отвергнутого и нелюбимого им Гвиттоне д'Ареццо. Это, действительно, выход из своей школы, к принципиально иной поэтике.

Если, однако, рассказывая в «Новой жизни» о переходе от «ламентации» к «хвале», от Кавальканти к Гвиницелли, Данте пожелал представить его решительным, быстрым и необратимым (каковым он в действительности не был), то ныне он корректирует свой поэтический опыт в прямо противоположном направлении. В последних главах «Новой жизни» говорится о некоей «благородной даме», которая, видя, как тяжело Данте страдает из-за смерти Беатриче, прониклась к нему состраданием; ответная со стороны Данте благодарность чуть было не переросла в любовь, но память о Беатриче все же оказалась сильнее. Десятилетие спустя, в «Пире», Данте скажет, что под именем «благородной дамы» он вывел, утаив это от непосвященных, саму Философию, знакомство

с которой смягчило ему горечь утраты. Стихи, посвященные «благородной даме», тем самым, любовные только по видимости, а по сути они философские и именно так должны пониматься и толковаться. Именно так Данте их истолкует во втором и третьем трактатах «Пира». Были ли они так задуманы изначально — вопрос, не имеющий окончательного решения. Скорее всего, нет. Наиболее вероятно, что в основе лежит отношение к лицу, а не к научному предмету, и лишь на некотором удалении происходит подмена первого вторым. Но когда это происходит, где расположена граница, после которой язык любви становится языком иносказания, установить невозможно. Казалось бы, этот рубеж наиболее очевидно отмечен баллатой «Познавшие Амора...»; заподозрить в ней наличие второго, скрытого смысла позволяют два обстоятельства, внутреннее и внешнее. Внутреннее: жестокая и немилосердная красавица, о которой здесь говорится, представлена во второй строфе глядящейся в зеркало — это поза, которую часто принимает аллегорическая фигура Осмотрительности в иконографии того времени. Внешнее: во второй канцоне «Пира» есть прямая отсылка к этой баллате с объяснением, отчего ныне именуется смиренной та дама, на гордость и неприступность которой ранее приходилось сетовать. Оба эти свидетельства, однако, недостаточны: первое, потому что самолюбование отлично согласуется с неприступностью дамы (иконографическая параллель ничего дополнительного не дает); второе, потому что предполагает несомненным, что дама второй канцоны «Пира» была Философией изначально (что весьма вероятно, но не несомненно).

Дополнительно осложняет дело противоречивость сюжета, порожденного группой стихов о «благородной даме». В «Новой жизни» победу одерживает память о Беатриче, в «Пире» торжествует «благородная дама», в сонете «Звучат по свету ваши голоса...» Данте отрекается от Дамы, которой посвящал стихи, начиная с канцоны «Вы, движущие третьи небеса...» (это первая канцона «Пира»), в сонете «О, сладостный сонет...» отрекается от сказанного в предыдущем. Сонет «Две дамы, завладев моей душой...», где представлен уже не спор, а согласие двух донн, не разрешает противоречия, ибо спор и в «Новой жизни», и в «Пире» велся вовсе не между добродетелью и красотой, это было бы слишком просто. Как бы эти противоречия ни объяснять (а высказывалось даже предположение, что главы о «благородной даме» были существенно отредактированы, когда Данте, приступив к «Божественной Комедии», отрекался от той веры во всемогущество философского разума, которую он исповедывал в «Пире»), ясно, что с новым сладостным стилем в стихах о «благородной даме» Данте не расстается. Это как бы новое его обращение к поэтике Кавальканти: если в первом своем «кавалькантианском периоде» он брал



Встреча Данте с Форезе Донати
 (Иллюстрация к «Чистилищу», рукопись XV в.,
 Флоренция, Лауренцианская библиотека)

у «младшего Гвидо» преимущественно трагизм, то во втором — психологию. Не «брал», конечно, тем более что и психологическая ситуация существенно иная: Кавальканти изображал потрясение души, которой овладевает жестокое божество; Данте изображал смятение души, мечущейся между двумя божествами. Это уже существенно преобразованная поэтика, но в любом случае прямо к поэтике доктринальных канцон не выводящая. Единственное, что не подлежит сомнению — это весьма значительная семиотическая мобильность, продемонстрированная новым сладостным стилем в данном его варианте (и вполне объяснимая опытом «Новой жизни», к чему мы еще вернемся).

А выходов за пределы нового сладостного стиля, помимо доктринальной поэзии, было еще несколько. Один из них — комическая поэзия, мы знакомы с ней по тенцоне с Форезе Донати, в которой Данте принадлежат три сонета (а три ответных — Форезе) и которая датируется приблизительно 1293—96 годами (в 1296 году Форезе умер). Форезе — брат Корсо Донати, главаря черных гвельфов, дальний свойственник Данте по его жене и близкий друг. Дружба, о которой мы знаем по XXIII песни «Чистилища» (где встреча с Форезе в круге чревоугодников так тепла и сердечна, как никакая другая в загробном мире «Комедии»), нимало не уменьшает язвительность стихотворной перебранки, в ходе которой Форезе предстает импотентом и любителем шарить по чужим карманам, а Данте вменяется в вину трусость и какой-то неотданный долг мести за отца. Это все стиль и школа, знавшие своих мастеров, не менее искусных, чем певцы прекрасных дам. С самым из них искусным, с Чекко Анджольери, Данте был знаком и, по всей видимости, также обменивался похожими стихотворными посланиями. Дантовские до нас не дошли, но дошли три обращенные к Данте сонета Чекко: в двух тон дружеский, в третьем, явно ответном, Данте объявлен хвастуном, паразитом и попрошайкой (с издевательским намеком на его горькую долю скитальца и изгнанника) — здесь то же, что и в тенцоне с Форезе Донати, сочетание давних (с первого обращения Чекко к Данте прошло не менее десяти лет) и добрых отношений с совершенной раскованностью язвящего слова. Данте этот свой стиливой опыт использует затем в комических сценах «Ада».

В связи с комической поэзией Данте нельзя не упомянуть о так называемой «проблеме «Цветка». До нас дошли в единственных рукописях и без имени автора две аллегорические поэмы — «Сказ о любви» (*Detto d'Amore*) и «Цветок». Обе являются переложениями «Романа о Розе», «Сказ о любви» — незаконченным, «Цветок» сжимает весь непомерный французский роман в свои 232 сонета. Это становится возможным, разумеется, лишь при условии решительного его сокращения: опускается все огромное доктриналь-

ное сопровождение, выделяется и сохраняется только главная повествовательная линия, ведущая через преодоление соответствующих препятствий к овладению цветком, т.е. к исполнению любовных желаний. Сторонники атрибуции Данте двух этих поэм, в особенности «Цветка» (а среди них есть ученые, весьма авторитетные, — достаточно назвать Джанфранко Контини; не менее авторитетные ученые, впрочем, есть и среди противников — достаточно назвать Микеле Барби), используют аргументы, главным образом, стилистического характера. Аргументов другого рода очень мало; главный и по сути единственный — имя Дуранте (т.е. полный вариант имени Данте), дважды встречающееся в тексте для обозначения того персонажа, от имени которого ведется рассказ (причем, первый раз, в сонете LXXXII, рассказчик называет себя как раз тот момент повествования, в котором в «Романе о Розе» появляется имя его автора, Гильома де Лорриса). У противников есть свои аргументы, но главное, что делает их противниками — не сила своих доказательств и не слабость доказательств другой стороны, а психологическая невозможность совместить два образа Данте — автора и героя высокой поэмы о постижении абсолютной истины и автора и героя фивольной поэмы о достижении любовного наслаждения. На самом деле, если репутация Данте не слишком серьезно пострадала от перебранки с Форезе Донати, то и авторство «Цветка» не так уж ей угрожает, и нет необходимости, признавая таковое, связывать его в обязательном порядке с тем периодом морального падения Данте, о котором глухо говорится в «Божественной Комедии». Если «Цветок», действительно, написан Данте, значит экскурс его в область комической поэзии был продолжительнее и глубже, чем представлялось ранее. Куртуазный универсум, выстроенный провансальцами и наследованный стильновистами, полностью здесь разрушается, все центральные его понятия переводятся в свою противоположность, над всем главенствует физиологическая метафора — это типичный образец комизма, как его понимало Средневековье. Такие переходы — от высокого стиля к низкому, предполагающие самоопровержение и автопародию, — не слишком часты, но и не совершенно уникальны (можно указать на близкий по времени пример Рустико ди Филиппо), и в дантовском авторстве заставляет сомневаться не сам этот факт, а молчание, его окружающее: о «Цветке» молчат все, он полностью исчезает из памяти литературы, пока его рукопись не находят и не издают в конце XIX века, но главное, о нем молчит сам Данте, столько раз оглядывавшийся на свое творчество, столько о нем сказавший. Его молчанию может быть только два объяснения: либо «Цветок» Данте не принадлежит, либо Данте очень хотел убедить в этом всех, прежде всего потомков, но может быть, даже и самого себя.

Еще один выход за пределы стильновизма, совершившийся предположительно в 90-е годы — это «каменный цикл». Главное основание для такой датировки — сложная астрономическая парафраза из первой канцоны цикла; в ней описано, по мнению многих исследователей, такое состояние планет, которое в период между 1264 и 1328 годами осуществилось лишь однажды — в декабре 1296 года. Есть исследователи, которые отрицают такое толкование — среди них редактор и комментатор русского издания «малого Данте», И.Н.Голенищев-Кутузов, датирующий «стихи о каменной даме» 1305—06 годами. Выбор датировки многое в оценке цикла меняет: в первом случае он выглядит временным отклонением со стези нового сладостного стиля, во втором — окончательным с ним разрывом. Решительными доказательствами не располагает ни та, ни другая сторона.

Цикл состоит из двух канцон и двух секстин — единственный пример обращения Данте к этой сложной и редкой стихотворной форме, изобретенной провансальцами. Вторая секстина цикла представляет собой сочетание собственно секстины (с ее главным признаком — словами-рифмами) с канцонной (определенный порядок в переборе рифм вплоть до полного исчерпания возможных комбинаций) — эту жанровую форму (впоследствии названную «двойной секстиной») изобрел сам Данте. Обращены стихи цикла к даме по имени Пьетра (*pietra* — по-итальянски «камень», отсюда название цикла). Кто за ним стоит, неизвестно. Одинаково неудачными оказались как попытки отождествить «каменную даму» с каким-нибудь реальным лицом или одной из героинь дантовской лирики (наподобие «благородной дамы»), так и попытки аллегорической интерпретации цикла. Эта дама, в соответствии со своим именем, сурова и неприступна — вот все, что о ней можно сказать. И она не просто сурова, от нее веет холодом, как от ледяной глыбы — это постоянный мотив цикла. Холод ее неприступности, холод зимы, сковавший природу ледяным панцирем (очень необычный пейзаж для любовной поэзии), и огонь страсти, сжигающий поэта — вот центральная оппозиция «каменных стихов». И она даже не разворачивается в тему, она только повторяется, варьируется, проигрывается вновь и вновь, как в первой канцоне цикла, где образы каждой из пяти строф (зимние созвездия, зимние ветры, отлет птиц, обнаженные деревья, застывшие реки — с последовательным нисхождением по вертикали, от неба к земле) складываются в образ мироздания, в котором любовь невозможна и поэтому еще более мучительна.

«Каменные стихи» в дантовской лирике самые изощренные в плане поэтической техники, виртуозность их такова, что порой кажется самоцелью. И они самые чувственные: любовь, о которой в них говорится, не имеет никакого духовного алиби и духовного

эквивалента. Любовь к Беатриче находит опору и оправдание в молитвенном преклонении и религиозном экстазе, любовь к «благородной даме» преобразуется в любовь к философии, любовь к Пьетре — не служение и не культ, это бой, исходом которого может быть лишь поражение или победа, в котором на насилие нужно отвечать еще большим насилием. Это даже не страдание, это пытка, Амор вооружен здесь не стрелами, а мечом и бичом, он исторгает не слезы, а вой. Из мира, в который нас уводит «каменный цикл», нет выхода — ни ввысь, в сферу духа, куда увлекает куртуазная поэзия (и новый сладостный стиль в особенности), ни вниз, в сферу материи, куда низвергает поэзия комическая. Он застыл между двумя этими полюсами, не причастный ни тому, ни другому, он сжат в точку, он навсегда остановлен в своей почти маниакальной самососредоточенности. Это тупик: Данте в его лирике вообще свойственно стремление к пределу, к тому, чтобы полностью исчерпать все выразительные средства данной поэтической системы — так было с культом Беатриче, так было с поклонением «благородной даме». За достижением предела следовал переход на иной уровень осмысления и — не редко — к иной поэтике. Здесь же состояние исчерпанности наступает сразу и не видно никаких возможных трансформаций — в истории лирической поэзии Данте «каменному циклу» одинаково подходит и роль бокового ответвления, не ведущего никуда, и роль финала, за которым следует катарсис «Божественной Комедии».

Во всяком случае, в годы изгнания движение к финалу устлавливается совершенно определенно. Резко падает интенсивность и значительно возрастают повторы: Данте все чаще возвращается к себе прежнему. Это возвращение к комическому стиху — в утраченной тенцоне с Чекко Анджольери; это возвращение к доктринальной поэзии — в канцоне «Стремление к тому, что с правдой дружит...» (ее тема щедрость, о ней Данте обещал поведать в последнем, XV трактате «Пира»); это возвращение к новому сладостному стилю — в так называемой «горной канцоне» («Амор, мои страдания от людей...») и в обмене сонетами с Чино да Пистойя. В одном из них Данте прямо говорит, что считал свое прощание с прежними стихами окончательным и что его ладья идет теперь иным курсом: «Я полагал, что мы навек отдали//Любовной теме дань, что миновал срок — //И близость к берегу ладье не впрок, //Когда зовут ее морские дали...» На этом разреженном фоне выделяются два стиха: канцона («Мое три дамы сердце окружили...») и сонет («Недолго мне слезами разразиться...»), оба о поруганной справедливости, в центре обоих — снова страсть, но не чувственная и не интеллектуальная, а гражданская и нравственная, голос, который в них звучит, — голос пророка, судьи и безвинного скитальца. Эти стихи можно считать очередным под-

ступом к новой поэтике, но лады Данте теперь твердо держит другой курс.

3

Воспоминания, тем более воспоминания о себе, не относятся к числу популярных средневековых жанров: их так мало, что их можно считать исключениями. «Исповедь» Августина, «История моих бедствий» Абеяра, «О своей жизни» Гвиберта Ножанского — вот, собственно, и все. К этому ряду часто присоединяют и «Новую жизнь» Данте, но хотя начинается она с обращения к памяти, на книгу мемуаров похожа еще меньше, чем другие средневековые автобиографии. Непохожа настолько, что одно время серьезные сомнения вызвала историческая реальность ее главного, помимо самого Данте, действующего лица — Беатриче. Теперь эти сомнения отброшены: найдено достаточное количество документальных подтверждений того, что Беатриче (Биче) Портинари, дочь видного флорентийского гражданина и жена не менее видного (и к тому же очень богатого) гражданина той же Флоренции Симоне Барди, не является плодом поэтического вымысла. Но возникли сомнения не случайно и дело даже не в том головокружительном преображении, которое постигло прекрасную флорентийскую даму, ставшую под пером Данте его водительницей по царству славы и олицетворением небесной мудрости. Дело, скорее, в другом: в бесплотности, почти призрачности образа Беатриче, явленного «Новой жизнью».

В «Новой жизни» нет событий: событиями являются поклон Беатриче или отказ в поклоне, а о единственном настоящем событии, о смерти Беатриче, Данте рассказывать отказался и подробно, хотя все равно туманно, свой отказ обосновал. В «Новой жизни» нет людей: только их тени, только их условные знаки. Друг, спутницы, завистники, дамы, «разумные в любви», «дамы-ширмы», «сострадательная дама». Да и о самой Беатриче, о ее внутреннем или хотя бы внешнем облике, мы знаем только одно: цвет ее платья — алого в первом явлении, белоснежного во втором. В «Новой жизни» нет пространства: только город, не имеющий имени, не имеющая имени река, и еще некоторые столь же безымянные и безликие «места» (parte). Место, где «раздавались похвалы преславной королеве небес», место, где «собралось много благородных дам», место, где Данте «предавался воспоминаниям о прошлом» — знаки пространства такие же условные и бесплотные, как люди, его населяющие. В «Новой жизни» нет времени, вернее, нет его протекания. «После того, как я сочинил эту канцону...», «после того, как я сложил этот сонет...», «после выше-

сказанного видения...», «после сражения этих мыслей...» — это обычные начала глав. Последовательность выстраивается, но эта последовательность разорвана и не образует сюжета, события или, лучше сказать, состояния поставлены друг за другом, но друг из друга не следуют. Первая встреча, Беатриче в начале своего девятого года, Данте — в конце своего девятого; вторая встреча, через девять лет, и Данте овладевает Амор; две «донны-ширмы», служением которым Данте прикрывает свою любовь к Беатриче; отказ Беатриче, оскорбленной «невоздержанными толками» вокруг этих мнимых увлечений Данте, в приветствии; горе Данте и его преобразование в присутствии Беатриче; беседа с дамами, «владеющими разумом любви», о цели любви и решение перейти к новой «материи» — к «хвале»; смерть отца Беатриче; болезнь Данте; смерть Беатриче; встреча с «сострадательной» или «благородной» дамой; искушение новой любовью и преодоление его; решение не говорить больше о Беатриче, пока Данте не будет готов «сказать о ней то, что никогда еще не было сказано ни об одной женщине». Есть события, в которых еще меньше сюжетобразующей логики: много, например, просьб о сложении стихов. Есть события, еще меньше похожие на события: сны и видения Данте, «сражения мыслей». Вот, собственно, и все содержание дантовской «книжицы» (*libello*).

Она и не могла стать рассказом о жизни — у нее другой предмет. Этот предмет — поэзия. Между жизнью и текстом, к ней обращенным, здесь стоит еще один текст — стихи Данте. Он и является основным, тогда как собственно биография дает лишь материал для его истолкования и организуется в соответствии с ним, т.е. в конечном счете — в соответствии с законами и схемами куртуазной поэзии. Отсюда в «Новой жизни» такие ее поэтически традиционные и поэтически условные персонажи, как первая и вторая «дамы-ширмы», как завистники («иные, полные зависти и любопытства, стремились узнать то, что я хотел скрыть от всех...»), отодвинутые на сюжетную периферию, но явно обязанные своим происхождением фигуре провансальского «клеветника», как хор сочувствующих и просвещенных в любви благородных донн.

Если подходить к «Новой жизни» как к биографическому комментарию к поэзии (а такие основания она дает), то ее главным жанровым прототипом надо считать жизнеописания провансальских трубадуров (так называемые «*vidas*» и «*razos*»), сложившиеся в обширный корпус в первой трети XIII века. Так оно и есть, но отличия в данном случае много существенней сходства. Отличий много: например, провансальское «*разо*» не знает стиховедческого комментария, тогда как Данте почти каждое включенное в «Новую жизнь» стихотворение сопровождает его композиционным разбором («сонет делится на три части: в первой я призываю



Амброджо Лоренцетти. Мадонна (Сиена).

верных Амору и побуждаю их к плачу..., во второй я повествую о причине [слез], в третьей я говорю о чести, которую Амор воздал даме...»). Это заявляет о себе новый сладостный стиль с его рационализмом, с его родственной близостью к высокой схоластике. Но главное отличие в другом: автор жизнеописания трубадура пишет о трубадуре, автор «Новой жизни» пишет о себе. И совершенно неважно, что в некоторых (очень, впрочем, немногочисленных) провансальских жизнеописаниях автор и герой являются одним лицом (или были одним лицом в некоем гипотетическом первоначальном варианте текста) — важно, что повествование от первого лица в них не встречается никогда и, как правило, это соответствует реальному положению дел. Как следствие, провансальское жизнеописание тяготеет к казуальности и анекдотичности, оно вовлечено в тот процесс структурирования малой повествовательной формы, который постепенно приведет к рождению новеллы, оно овнешвляет и опредмечивает содержание стиха, переводит (очень часто неправильно или произвольно) эмоциональное состояние на язык биографического события. Иногда что-то подобное происходит и в «Новой жизни», но, как правило, переход от поэзии к прозе, от «текста» к комментарию не выводит нас здесь из мира внутреннего в мир внешний: жизнеописание предстает не как серия анекдотов, а как ряд душевных состояний — видений, озарений, скорбей, радостей. Оттого-то так бледен, так призрачен внешний мир в «Новой жизни» — в нем нет ничего, что не было бы проекцией внутреннего мира.

Единственное произведение, с которым дантовская «книжница» может быть сопоставлена, единственная история жизни, главный предмет которой составляет жизнь души — это «Исповедь» Августина. То, что «Исповедь» рассказывает о душе, ищущей Бога, а «Новая жизнь» — о душе, поработанной Амором, препятствием не является и, прежде всего, потому, что любовное чувство в «Новой жизни» по мере его нарастания или, лучше сказать, по мере его самораскрытия все ближе соприкасается с чувством религиозным, а сам предмет этого чувства все ощутимее сдвигается в сферу сакрального. Нарастает и степень сакральности: божественность Беатриче получает имя, это имя — Христос. О самой смерти Беатриче, как уже говорилось, в «Новой жизни» не рассказано, зато рассказано о предчувствии этой смерти, ибо, наверное, только так, имея при себе алиби пророческого и вместе с тем лихорадочного видения (это видение послано Данте в болезнь), можно было обставить смерть возлюбленной теми же эффектами, которыми сопровождалась смерть Христа (недра земли сотрясаются, птицы падают мертвыми, ангелы встречают усопшую возгласами «Осанна»). Уже в следующей главе (XXIV) и в следующем видении отождествление с Христом проводится напрямую. Данте видит

Беатриче, идущую следом за донной его «первого друга», и Амор таким образом изъясняет ему смысл этого видения: «Первая зовется Примавера лишь благодаря сегодняшнему ее появлению; я вдохновил того, кто дал ей имя Примавера, так ее назвать, ибо она придет первой в день, когда Беатриче предстанет своему верному после его видения. И если ты хочешь проникнуть в смысл первого ее имени, оно обозначает равно «Она придет первой», так как происходит от имени того Джованни, который предшествовал свету истины...» И наконец, в главе XXIX, сразу вслед за известием об успении Беатриче и за отказом о нем рассказывать Данте объясняет причину мистической связи между Беатриче и числом девять: девять — число священное, ибо корень его — три и троица себя в нем проявляет, а дружило оно с Беатриче, более того, было самой Беатриче, дабы всем было ясно, что и Беатриче есть явление священное, что она есть чудо и «корень этого чуда единственно чудотворная Троица».

Надо сказать, что в культуре Средних веков два этих языка, язык религии и язык любви, демонстрируют устойчивую тенденцию к сближению. Путь средневековой поэзии, от ранних провансальцев к поздним и к их итальянским последователям, — это путь нарастающей спиритуализации, в ходе которой и образ любви, и образ возлюбленной приобретают специфические для этой культуры атрибуты духовности. Естественным исходом этого пути выглядит поэзия Гвидо Гвиницелли и окончательное присвоение даме ангельского чина. С другой стороны, средневековая религиозная мистика, в особенности мистика францисканская, понимала земную любовь как несовершенный образ любви творца к творению и как первую ступень в восхождении души к божеству (одновременно сообщая некоторые элементы чувственности своей картине божественной любви). Слияния языков тем не менее не происходило; они оставались разделенными даже в трактате Андрея Капеллана «О любви», где под изложение куртуазной точки зрения на даму и религиозно-моралистической точки зрения на женщину отведены соседние, но различные части труда. Только Данте, только в «Новой жизни» как бы полностью реализовал метафору и благосклонность стала благодатью, восторг — блаженством, любовь — молитвой, а возлюбленная — божеством.

Понятны и объяснимы поэтому многочисленные попытки прочтения «Новой жизни» как «легенды о св. Беатриче», как ее жития, даже как ее евангелия. Понятны, но все равно неверны, ибо, как уже было сказано, в «Новой жизни» Беатриче нет, это рассказ не о ней: если Беатриче — святая, то «Новая жизнь» — это житие одного из свидетелей ее святости; если Беатриче — Христос, то «Новая жизнь» — это евангелие, рассказывающее об евангелисте. Но самое главное, что и в «Новой жизни» дистанцирован-

ность языков религии и любви сохраняется — только не на семантическом, а так сказать, на семиотическом уровне. Те, кто отождествляют дантовскую «книжицу» с житием, представляют дело так, будто и сама любовь к Беатриче есть нечто вроде метафоры или иносказания. Такую иносказательность можно отбросить сразу: так, например, поступил старофранцузский переводчик трактата Андрея Капеллана, объявивший Прекрасную Даму Девой Марией. Такую иносказательность можно выявлять и преодолевать постепенно — освобождаясь от миражей телесности, прозревая духовно. Именно таким, считается, был путь Данте в «Новой жизни»: чем выше восхождение по ступеням созерцания, тем очевиднее, что истинная любовь — это любовь к Христу и другого предмета у любви быть не может.

Это не так или не совсем так: Беатриче никогда не становится только идеей совершенства и благодати, и дантовская «книжица» не превращается в некий беллетризованный вариант трактата Бонавентуры «Путеводитель души к Богу» (хотя влияние такого рода литературы на «Новую жизнь» несомненно). Да, язык куртуазной поэзии в «Новой жизни» чем дальше, тем определеннее используется для описания опыта не собственно любовного, а скорее мистического — это неоспоримо. Но равным образом неоспоримо и то, что язык религиозного переживания со своей стороны отсылает к чувствам отнюдь не религиозным. Допустимо утверждать, что оба этих смысловых ряда — и тот, который определяется куртуазной идеологией служения Прекрасной Даме, и тот, который определяется теорией и практикой мистической медитации, — могут выступать в отношении друг друга в качестве языка или, другими словами, и тот, и другой могут являться друг для друга как планом выражения, так и планом содержания. Амор, объясняя Данте то его видение, в котором владычица его души предстала идущей вслед за донной Примаверой, сначала объявляет Беатриче новым воплощением Христа и тут же своим собственным воплощением. «Тот, кто пожелает более утонченно вникнуть в суть вещей, увидит, что Беатриче следовало бы назвать Амором благодаря большому сходству со мной...»

Эта повышенная семиотическая мобильность, эта постоянная готовность к перевертыванию смысла — из профанного в сакральный и обратно — если не объясняется, то оправдывается той ролью, которую играет в «Новой жизни» поэтика интерпретации. В первых же ее строках упоминается некая «книга», «книга памяти», представленная и описанная именно как книга: в ней есть части, в ней есть рубрики, в ней есть записи, и эти записи Данте, приступая к сложению другой книги или «книжицы», как он ее называет, чтобы отличить от первой и основной, намерен воспроизвести — по крайней мере, их суть и смысл (*sentenza*). Он не пере-

писчик, слепо копирующий образец, он истолкователь. Мы то и дело видим его в этой роли: заключая свое рассуждение о таинственном тождестве Беатриче и числа девять, он прямо говорит, что возможны и более тонкие истолкования (*più sottile ragione*), но предложенное им нравится ему более других. Почти в самом центре «Новой жизни», во всяком случае, близко к ее кульминации, сразу после главы, в которой Беатриче была отождествлена одновременно с Христом и с Амором, Данте счел необходимым представить объяснения по поводу своего понимания бога любви: ведь многие недоумевают, отчего он говорит об Аморе так, как «если бы он обладал самостоятельным бытием». На самом деле, таковое он Амору не приписывает и не присваивает: это поэтическая вольность, дозволенная всем стихотворцам, как писавшим на латинском (что доказывается примерами), так и писавшим на народном языке (ибо что дозволено первым, то дозволено и вторым). Пользоваться своей большей, по сравнению с прозаиками, свободой речи поэты, однако, должны с осторожностью и «не безрассудно»: они обязаны в любом случае уметь изъяснить истинное значение того, что скрыли под цветом или фигурой риторики. «Новая жизнь» и является таким раскрытием истинного значения дантовской поэзии, но раскрытием не окончательным и не исчерпывающим. Заканчивает «Новую жизнь» Данте обещанием дать еще одно «истолкование», создать еще одну книгу, в которой скажет о Беатриче то, что «никогда еще не было сказано ни об одной женщине». К этому он еще не готов, но «прилагает все усилия» (*studio quanto posso*), чтобы стать готовым. «Новая жизнь» тем самым оказывается неким промежуточным текстом; она располагается не только между двумя периодами жизни, но и между двумя «книгами» — одной, запечатленной в памяти и в стихах, и другой, еще не написанной.

Трудно сказать, на что точно указывает дантовское прощальное обещание. Если верно предположение (о котором уже упоминалось) о том, что последние главы «Новой жизни» были добавлены к ней много позже, когда возник и оформился замысел «Божественной Комедии», то именно «Комедия» могла иметься в виду под более достойным повествованием. Во всяком случае, Беатриче «Новой жизни» царствует в душе и только в душе, и власть ее здесь настолько всеобъемлюща, что весь остальной мир бледнеет и меркнет — в «Божественной Комедии» Беатриче будет прославлена во всем мироздании, взятом с подавляющей полнотой. И именно с высоты «Божественной Комедии» «новизна» «Новой жизни» могла быть понята не только как «обновление» (в том числе и в духе слов апостола Павла: «Кто во Христе, тот новая тварь»), но и как «младость» — т.е. как нечто прекрасное и истинное, но оставшееся в прошлом.



Лука Синьорелли. Данте
(Деталь «Страшного суда», Собор в Орвьето, конец XV в.)

«Пир», как можно предполагать с большой долей уверенности, Данте начал писать в 1304 году — в то время, когда он окончательно отошел от активной политики, расстался со своими прежними товарищами по партии и стал искать примирения с согражданами. Это новое умонастроение в «Пире» не только чувствуется, но и прямо высказано: «После того, как гражданам Флоренции, прекраснейшей и славнейшей дочери Рима, угодно было извергнуть меня из своего сладостного лона, где я был рожден и вскормлен вплоть до вершины моего жизненного пути и в котором я от всего сердца мечтаю, по-хорошему (*con buona pace*) с ней примирившись, успокоить усталый дух и завершить дарованный мне срок...» (Пир, I, III, 4). И сам «Пир» — это шаг к примирению, это рука, протянутая согражданам, это попытка изменить в их глазах, и в глазах всех италийцев, свой образ. Данте желает, чтобы в нем теперь видели не певца любви, а певца добродетели, и не поэта только, а ученого и мудреца — о потере такого именно человека Флоренция может пожалеть и захочет с таким человеком примириться.

По складу своему «Пир» близко напоминает «Новую жизнь»: оба являются комментарием к дантовским стихам. В общей сложности предполагалось снабдить комментарием 14 канцон (и «Пир», соответственно, должен был состоять из 15 книг или «трактатов»: по трактату на канцону и еще первый, вступительный), но дальше третьей Данте не продвинулся и в «Пире» в итоге оказалось всего четыре трактата. Сходство с «Новой жизнью» дальше внешнего не идет: «Новая жизнь» — комментарий, прежде всего, биографический, «Пир» — комментарий, прежде всего, ученый. Автобиография, правда, присутствует и в «Пире», и в размерах, решительно не свойственных жанру ученых примечаний; Данте даже вынужден оправдываться в том, что он так много говорит о себе — «у риториков это не принято» (I, II). Имеет в виду он при этом отнюдь не автобиографические отступления первого трактата: он оправдывается не в них, а с их помощью, оправдывается в том, что основой его сочинения служит его собственная поэзия, неотделимая от его биографии, от определенного ее момента. «Итак, приступая, я говорю, что звезда Венера на своем круге, на котором она в разное время кажется то вечерней, то утренней, уже дважды успела обернуться с тех пор, как преставилась блаженная Беатриче, обитающая на небе с ангелами, а на земле с моей душой, когда перед очами моими предстала в сопровождении Амора и заняла некое место в моих помыслах та благородная дама, о которой я упоминал в конце «Новой жизни»... (II, II). Мы помним, что в конце «Новой жизни» рассказывалось о борьбе чувств и помыслов

в душе Данте, помним и то, что победу в этой борьбе одержала Беатриче, одержали память и верность. В «Пире» не так, в «Пире» торжествует соперница Беатриче, но при этом выясняется, что соперница эта есть никто иная, как «дочь творца, царица всего сущего, благороднейшая и прекраснейшая Философия» (II, XII), и в образе дамы Данте вывел ее лишь потому, что и поэты, пишущие на народном языке не брали прежде столь отвлеченных предметов, и читатели к таковым не имели привычки.

Вопрос о том, соответствует ли это утверждение Данте истине или представляет собой ее позднейшее переосмысление, уже обсуждался и уже говорилось, что верно, скорее всего, последнее. Противоречие же с «Новой жизнью» можно объяснять двояко: либо оно существовало всегда и Данте, работая над «Пиром», просто не стал обращать на него внимания, либо оно возникло позже, когда для Данте и «Пир», и изложенный в нем символ веры уже стали прошлым. Каким объяснением мы бы ни удовлетворились, нельзя не отметить, что «Пир» — это измена Беатриче. Если «благородная дама» — не аллегория, то и измена — не аллегорическая. Если дама олицетворяет Философию и только, то измена в другом: Данте сотворил себе нового кумира и предался ему всей душой. Он философию не просто чтит, он ей поклоняется: весь третий трактат «Пира» — это, по сути, признание ей в любви.

В «Пире» нельзя обнаружить ни строгой композиции, ни четкого плана; впечатление, которое он производит, — впечатление полной калейдоскопичности. Правда, написано чуть больше одной четвертой всего сочинения и можно предполагать, что план просто еще не успел проявиться. Однако, вряд ли это так: Данте, и в самом деле, не до плана, он спешит поделиться всем, чем он владеет, спешит раздать все свои богатства, не заботясь о том, чтобы раздавать их в определенном порядке. Средневековой культуре далеко не чужд просветительский пафос: значительная часть так называемой городской литературы вызвана к жизни именно им. Новизна «Пира», весьма на этом фоне ощутимая, заключается в том, что он, этот пафос, во-первых, отчетливо эксплицирован, а во-вторых, подвергнут рефлексии. Указано, почему человеку свойственно стремиться к просвещению и что препятствует всем людям идти к просвещению одним путем, выявлен тем самым адресат: это все те, кого неиспорченность собственной природы влечет к знаниям, но кого отвлекают от них «семейные и гражданские заботы» (I, I), это «многочисленные князья, бароны, рыцари и многие другие знатные особы, не только мужчины, но и женщины» (I, IX). Они, по невозможности или по недосмотру, не сделали знание делом своей жизни и теперь нуждаются в помощи, которую может им подать только тот, кто сам изведal духовный голод, кто не забыл, как страдают его испытывающие и кто даже сейчас не

числит себя среди «восседающих за благодатной трапезой», а лишь среди «собирающих у ног сидящих толику того, что они ро-няют». Но не будучи на пиру духа среди первых, автор трактата лишен кастовой замкнутости тех, кто, может быть, занимает здесь более почетные места, и именно поэтому способен чувствовать страдание к тем, кто к «трапезе» вообще не допущен.

Автор и адресат тем самым вступают в такие отношения, которые никак не сводятся к обычным для средневековой ученой литературы отношениям наставника и ученика. Они артикулированы много более сложно. Формой их выражения служит язык. «Пир» — первая в истории апология народного языка. С латинским языком он пока не уравнен, латинский выше — своим благородством (ибо неизменен), своим достоинством (ибо способен к выражению большего числа значений), своей красотой (ибо руководствуется искусством, а не обычаем), но отсюда не следует, что он всегда более уместен. Латынь обеспечивает сохранение и трансляцию культурных смыслов в одной и той же, всегда равной себе и не способной к расширению социальной сфере, народный язык создает новое культурное пространство, создает прежде всего самим собой, своим «окультуриванием». Это и есть главный дар «Пира» — сам народный язык. «Народный язык предложит дар не выпрошенный, которого латинский не дал бы, так как народный язык в качестве комментария даст самого себя» (I,IX). (Связь двух метафор: трапезы и раздаваемых на ней даров позволяет уточнить семантику названия дантовского трактата. Оно отсылает не к не известной Данте античной литературной традиции, а к хорошо ему известному обычаю. Пир в средневековом обществе — это важнейший институт социального общения, а дар, без которого «пира» быть не могло, — форма закрепления социальных и личных связей).

В прозе народный язык по-иному прекрасен, чем в стихе: красота стиха — это красота украшений, рифм и ритма, красота прозы — это, в первую очередь, ее способность выражать смысл. Такой способностью народный язык не наделен изначально, ее нужно воспитывать или проявлять. «Добрую сущность его, которой он обладал потенциально и втайне, я привожу в действие и делаю всем явной в его собственных проявлениях, обнаруживая способность народного языка выражать замыслы» (I,X). Действительно, проза «Пира» — иная по сравнению с прозой «Новой жизни», у нее другой ритм, другой синтаксис, другое строение периода, где все подчинено движению мысли, где риторика как бы умирает в логике. В «Пире» завершается процесс рождения итальянской научной прозы, процесс, начатый учителем Данте Брунетто Латини, — это бесспорно, но это далеко не все. Можно сказать, что в «Пире» рождается сам итальянский язык, поскольку

именно здесь он приходит к осознанию одной из основных своих функций — социальной. Язык не только передает сообщения, он отделяет и объединяет. Отделяет итальянца от немца, объединяет итальянца с итальянцем, делает его итальянцем. «Он будет новым светом, новым солнцем, которое взойдет там, где зайдет привычное; и оно дарует свет тем, кто пребывает во мраке и во тьме, так как старое солнце им больше не светит» (I, XIII).

О философских взглядах и суждениях Данте, которые излагаются в собственно комментаторских трактатах «Пира» (т.е. начиная со второго), так и не сложилось, у их исследователей, единого мнения — к какой философской школе их следует отнести. Данте в свое время представлялся и верным учеником Фомы Аквинского, и последователем средневекового платонизма, и даже небезучастным читателем Аверроэса и философов аверроистского толка. Еще чаще ему отказывали в философской оригинальности и объявляли эклектиком. Последнее справедливо с фактической точки зрения и несправедливо с другой, более близкой к сути дела. Да, философом Данте не был: будь он им, мы бы знали его по какой-нибудь очередной «Сумме», а не по «Божественной Комедии». Но вместе с тем в той же «Божественной Комедии» он выказал себя и философом, не менее глубоким, чем любой из великих мыслителей Средневековья: только здесь, только в «Божественной Комедии» дантовская философия обрела пригодный ей язык. «Пир» — это пока лишь путь к нему, и, быть может, основная причина его незаконченности — осознание (пришедшее к Данте не сразу) того, что для его философии язык философии не подходит. Тем менее подходит язык энциклопедии: трудно сказать что-нибудь свое, обращаясь к непосвященным и толкуя, к примеру, о числе небесных сфер и порядке их движения (основная тема второго трактата) — в историческом интервале между Птолемеем и Коперником это не удалось не только Данте, это не удалось никому. Тем не менее и в «Пире», при всей его заданной жанром вторичности, встречаются идеи если не оригинальные (оригинальность — это вообще сомнительный критерий для оценки средневекового мыслителя), то продуманные вплоть до их превращения в факт собственного духовного мира и поэтому свидетельствующие о нем.

К числу таких идей относится дантовское понимание философии, развернуто изложенное в третьем трактате. Понимание высокое: философия есть самое благородное из творений Бога и та сфера деятельности, в которой человек достигает высшего своего совершенства. Уже сама эта оценка ставит Данте в определенно полемическое отношение к одной из основных тенденций средневековой мысли, которая всегда испытывала некоторое, иногда очень сильное, вплоть до полного отрицания, недоверие к себе

самой. Рационализм, ей присущий и вырастающий из неписанного постулата о единстве бытия и мышления, бесконфликтно сочетался с сомнениями во всемогуществе человеческого разума. Данте с этим не спорит, он согласен, что познание небезгранично: Бог, вечность или первоначало, и по его мнению, познанию недоступны. Так значит — неизбежно возникает вопрос, — человек, не будучи в силах удовлетворить свою страсть к познанию, обречен на то, чтобы в высшей своей способности находить источник вечно-своего несчастья? «Ведь человек от природы стремится к познанию и не может достигнуть блаженства, не удовлетворив своего желания» (III, XV). Нет, отвечает Данте, это не так: человек стремится только к тому, к чему его влечет его природа, а «так как познание сущности Бога... нашей природе недоступно, мы, естественно, и не стремимся ее познать».

Это естественно далеко не для всех. Это не было естественно для Августина, который, исходя из аналогичной посылки («действительно, у человека нет иного побуждения к философствованию, кроме достижения блаженства...» — О граде Божиим, XIX, 1), пришел к выводу о том, что ни одна языческая философская школа имени философской не достойна, ибо этому условию не удовлетворяет (можно сравнить его вывод с дантовской картиной «небесных Афин, где Стоиков, Перипатетиков и Эпикурейцев, озаряемых светом высшей истины, объединяет единая жажда» — III, XIV). Это не было естественно для Фомы Аквинского, который не раз и не два (особенно настойчиво в «Сумме против язычников») утверждал, что природное стремление к познанию не может найти конечного удовлетворения ни в чем, кроме созерцания Бога. Но не в антиавгустинизме и не в антитомизме здесь дело; самое главное, что культ Философии закономерно приводит автора «Пира» к постулированию своего рода суверенитета земной действительности. Вопрос стоит так: либо философия не совершенна, либо ее предмет является только то, что разум человеческий способен постичь самостоятельно, не нуждаясь в помощи извне и свыше. Данте выбирает совершенство философии и последовательно выдерживает эту установку в четвертом трактате «Пира», темой которого является понятие благородства. Этика Данте в ее положительной части имеет основным источником Аристотеля, хотя именно аристотелевское определение благородства (которое Данте, однако, приписывает императору Фридриху II) оспаривается в критической (и наиболее интересной) части трактата. В этом определении («древнее богатство и добрые нравы») Данте решительно не согласен с первой частью: ни «древность», ни богатство, по его суждению, причиной и основанием благородства считаться не могут. Богатства — ибо они изменны (появление их непредвиденно, умножение опасно, обладание ими

вредно). «Древность» или время — ибо благородство не передается по наследству, его источник не род (полемизируя с сословной моралью, Данте прибегает к излюбленному аргументу всех эгалитаристских течений Средневековья: «если Адам был благороден, то и все мы благородны, а если он был подлым, то и все мы — подлые...» — IV, XV). Благородство вообще не может быть придано человеку извне, оно — в самом человеке, оно — не дар, а заслуга.

Спор с мнением Фридриха II дает Данте повод для обширного экскурса в область политической проблематики: на протяжении нескольких глав четвертого трактата он обсуждает вопрос о природе и задачах государственной власти. К нему он еще вернется через несколько лет, в «Монархии», пока же главная тема «Монархии», соотношение власти светской и духовной, его не занимает, но основные политические его идеи формулируются уже здесь. Это неприятие политической анархии, воцарившейся в Италии, это уверенность в том, что только единая власть может положить ей конец и утвердить разумный порядок, это, наконец, указание на римский народ и римскую империю как на законных держателей такой власти и единственных гарантов такого порядка. Рим очевидным образом избран провидением для исполнения миссии верховного судьи и правителя народов: доказательство этому Данте видит в истории Рима, явившей неисчислимо множество примеров гражданской доблести (Августин, как известно, видел в той же истории нечто прямо противоположное). Правильное же устройство государства необходимо, чтобы человек в земной своей жизни выявил сполна все «совершенство своей природы» (что и составляет, по Данте, истинную суть благородства) и тем самым достиг блаженства. Он может его достичь и именно в земной жизни. Данте не забывает, разумеется, о неземной и высшей цели, указанной человеку, но не считает, что вторая полностью поглощает первую. Иерархия целей существует, но нет их противостояния и борьбы. Более того, земные заботы обладают известной автономностью; далеко не все в них подчинено заботе о спасении души. Можно сказать, что она как бы откладывается на время — подобным же образом из поля интересов философского разума был выведен в третьем трактате мир высших сущностей. Трансцендентные начала либо принципиально не рассматриваются (как при определении предмета философии), либо отвергаются (как были отвергнуты трансцендентные по отношению к индивиду источники благородства). Приступая к «Пиру», Данте сравнивал его с «Новой жизнью»: «Новая жизнь» названа в этом сравнении «пламенной и исполненной страстей», «Пир» — «умеренным и мужественным». Они, действительно, противостоят друг другу, как противостояли друг другу дантовские поэтические системы:

«Новая жизнь» — это вторжение земной реальности в сферу сакрального вплоть до их почти святотатственного отождествления, «Пир» — это сосредоточенность на земной реальности вплоть до ее рискованного превращения в самостоятельную реальность.

5

Одновременно с работой над «Пиром» шла работа над другим сочинением научного характера — над трактатом «О народном красноречии»; она также (и примерно в те же годы) оставлена недовершенной до конца. Связаны эти труды и по содержанию: основной предмет трактата «О народном красноречии» — народный язык — присутствовал в тематическом многоцветии «Пира», но, что понятно, рассматривался там много менее подробно и в несколько ином ракурсе. «О народном красноречии» — это не только апология народного языка, но также и его история и философия. Это, к тому же, первая итальянская поэтика. В языковой части трактата предшественники у Данте есть, но их немного, а некоторые его положения отличаются совершенной новизной. Латинский язык изучался в Средние века весьма интенсивно, и его понимание в эту эпоху далеко продвинулось по сравнению с чистой описательностью позднеантичных грамматических пособий Доната и Присциана; как раз в конце XIII века средневековое языкознание достигло высшего расцвета в так называемой школе «модистов». Эта школа, однако, как и вообще вся средневековая спекулятивная грамматика, не интересовалась народными языками, причем не интересовалась в принципе, отрицая их как научный предмет: все языки, таково было исходное теоретическое положение модистов, идентичны в своей глубинной основе и различаются лишь звучанием, которое в силу своей сугубой материальности рациональному познанию не доступно. Первые грамматики нелатинских языков («Основы стихосложения» Раймона Видаля, ок. 1120; «Провансальский Донат» Юка Файдита, сер. XIII в.) спекулятивными, напротив того, не являются: их цель — прикладная, обучение читателя, причем иноязычного, провансальскому языку и провансальскому стихосложению.

У Данте тоже есть цель: «помочь речи простых людей» (*locutioni vulgarium gentium prodesse*). Цель как будто та же, что и в «Пире», но данный трактат в отличие от «Пира» написан по латыни и тем самым заведомо адресован людям «не простым», а напротив того, ученым, владеющим, по крайней мере, языком культуры. Соответственно, и задачи здесь ставятся не прикладные и не учебные: Данте пишет не «грамматику». Основная его задача — изменить статус народного языка в иерархии культурных ценнос-

тей, и об этом он заявляет сразу, едва приступив к делу. Более того, он эту привычную иерархию полностью опрокидывает, объявляя народную речь более «знатной», чем латинская: «и потому что она первая входит в употребление у рода человеческого, и потому что таковую пользуется весь мир, при всем ее различии по выговорам и словам, и потому что она для нас естественная, тогда как вторичная речь скорее искусственная» (О народном красноречии, I,I). Последний аргумент и является главным: латинский язык, так можно понять Данте, возник в результате применения к народной речи специальных приемов, направленных на устранение некоторых присущих ей свойств, и потому является искусственным в полном смысле слова. Это язык «вторичный» (*locutio secundaria*) или «грамматический», а «грамматика есть не что иное, как учение о неизменном тождестве, не зависящем от разного времени и местности... А придумали ее для того, чтобы из-за изменчивости речи, колеблющейся по произволу отдельных лиц, мы никоим образом, хотя бы даже отчасти, не искажали установлений и деяний древних или тех, кто рождался с нами разностью местожительства» (I,IX).

Главный признак народного языка — изменчивость. Он изменяется и во времени, и в пространстве, но, прежде всего, во времени. Это прямое следствие третьего из преступлений человека против Бога — строительства Вавилонской башни — и третьей постигшей его кары — рассеяния языков, своего рода лингвистического проклятия, в результате которого единый прежде язык раскололся на множество наречий, ни одно из которых не оказалось способным удержать свою идентичность. Язык, с которым потомки строителей башни явились в Европу, разделился на три языка, затем тот из них, который утвердился на юге Европы, в свою очередь разошелся по трем руслам, дав начало французскому, испанскому и итальянскому, каждый из которых продолжал и продолжает делиться внутри себя. В итальянском Данте насчитывает 14 основных наречий, а всякого рода второстепенных и промежуточных — тысячу и более. Различаются по речи даже жители одного и того же города, как, например, «болонцы предместья святого Феликса и болонцы с Большой улицы», и тем не менее перед лицом такой бесконечной аморфности итальянского языка Данте считает возможным говорить о нем как о чем-то едином. Он не совпадает ни с одним из распространенных в Италии наречий — даже с сицилийским или тосканским, чьи претензии на «преимущество перед другими честь» основаны на наличии литературной традиции. И все же он есть: чем, как не им, пользовались Чино да Пистойя и «его друг», «сочинители наиболее сладостных и утонченных стихов народной речью» (I,X)? Искомый язык относится к его материальным манифестациям как единица к вещам,

подлежащим счету; он есть своего рода субстанция, присутствие которой «может быть ощутимее в одном более, чем в другом» (I, XVI). Так божественность ощутимее в человеке более, чем в животном, в животном более, чем в растении, в растении более, чем в минерале.

Этот язык, который в отношении любого из местных наречий выступает в качестве идеальной формы, Данте называет «блистательным», «осевым», «придворным» и «правильным». Первую из этих характеристик (*illustre*) можно считать эстетической: она восходит к одному из центральных понятий средневековой эстетики — «осиянности», «*claritas*». Все остальные описывают в разных ракурсах социальную функцию языка (бывшую важнейшей для Данте и в «Пире»). «Осевой» (*cardinale*) он потому, что за ним следуют все местные наречия, как дверь следует за вращением оси. «Придворный» (*aulicum*) и «правильный» (*curiale*) — потому что принадлежит всем и никому в отдельности, является — в отсутствии реального — идеальным центром, связующим воедино разрозненные члены государственного и этнического организма. «Ибо, пусть и нет в Италии единого всеобщего правительства, подобного правительству Германии, в членах его, однако, нет недостатка; и как члены упомянутого правительства объединяются единым государем, так и членов нашего объединяет благодатный светоч разума» (I, XVIII). В «блистательной народной речи» тем самым парадоксально соединены идеал и действительность; она не имеет материального эквивалента и только к нему и стремится; постоянно воплощаясь, она остается принципиально невоплотимой. Она обладает тем же статусом и теми же свойствами, какими в средневековой философии наделялись универсалии (общие понятия), но общим понятием при этом не является (Данте говорит, что народный язык присущ людям не по роду и не по виду, а «по особи»).

Сохранив за своим представлением о языке традиционный для средневекового языкознания атрибут всеобщности, Данте избрал в качестве основного критерия его оценки то, что современных ему языковедов интересовало в последнюю очередь — «звучание» (т.е. тот элемент языка, который является — опять же по средневековым воззрениям — принципом его индивидуации). Для того, чтобы узнать (и осудить) язык или его разновидность, достаточно привести пример — он будет говорить сам за себя. Так Данте и поступает. «Флорентийцы говорят вот такими стихами: *Manichiamo introque che noi non facciamo altro*. Пизанцы: *Bene andonne li fanti De Fiorenza per Pisa*. Жители Лукки... Сиенцы... Аретинцы... О Перудже, Витербо и о Читта ди Кастелло... я совсем не намерен рассуждать» (I, XIII). Одни диалекты Данте отводит за их резкость, другие — за их мягкость; все его оценки колеблются

между двумя этими нежелательными крайностями, в основе каждый раз оказывается критерий благозвучия — эстетический, в конечном итоге, критерий. Иначе и быть не может, поскольку язык, который Данте ищет, это язык литературы. Французский прославил себя в прозе, в сказаниях о короле Артуре, о деяниях троянцев и римлян, провансальский — в поэзии, дав ей начало, итальянский славен «сочинителями наиболее сладостных и утонченных стихов народной речью». (Надо заметить, что Данте, помимо прочего, выступает в данном трактате в качестве первого историка литературы: его классификация итальянских поэтических школ — сицилийцы, тосканцы, новый сладостный стиль — до сих пор лежит в основе всякой исторической систематизации литературы его времени).

Основное ощущение средневекового исторического мышления (поскольку о таковом вообще можно говорить) — это ощущение ветхости мира, его усталости от прошлого, от страшного груза протекшего времени. Язык в дантовском трактате также несет на себе тяжесть своего возраста, он стар всей старостью истории, он помнит о языке Адама и строителей Вавилонской башни. Но вот литература на народном языке молода (в «Новой жизни» Данте называет возраст провансальской поэзии — 150 лет), прошлого у нее фактически нет, у нее есть только настоящее: «сочинители наиболее сладостных и утонченных стихов народной речью» — это Чино да Пистойя и сам Данте. Поэтому основная проблема, возникающая в связи с «блистательной народной речью» — не соотношение ее как общего понятия (или, поскольку речь идет о литературе, — как образца) с индивидуальным бытием наречия, а сама возможность ее индивидуализации при сохранении выведенного умозрительно и приданного ей волевым решением статуса всеобщности. Для латинского языка и литературы такой проблемы не стоит — они располагают корпусом образцовых текстов. У народного языка такой опоры нет, он молод не только отсутствием прошлого, но и устремленностью в будущее, он существует одновременно и как факт и как проект. И трактат о языке закономерно переходит в трактат о поэтике — о принципах создания образцовых литературных произведений.

Додантовская традиция новоязычных поэтик — такая же скудная, как и додантовская традиция новоязычных грамматик. Собственно, это одна и та же традиция, представленная несколькими провансальскими трактатами: поэтика в них еще не оформилась в самостоятельную дисциплину и пока почти полностью поглощена грамматикой. Итальяноязычная (столь же скудная) ограничена риториками и письмовниками (т.е. теми же риториками, но более прикладного характера) и тем самым заведомо не интересуется поэзией — той областью словесности, в которой, по

Данте, в первую очередь и выказывает себя «блистательная народная речь». Данте, приступая к созданию первой новоязычной поэтики, совершает ту же операцию, которую за век до него проделали создатели латинских нормативных поэтик (Матвей Вандомский, Гальфред Винсальвский, Иоанн Гарландский и др.) — соединяет приемы грамматики с приемами риторики, но в отличие от своих латинских предшественников, которые и в качестве теоретиков не выходили за рамки установившегося в школе узуса (кодифицируя материал школьных упражнений по стихосложению), опирается на реальную поэтическую практику (в том числе и свою собственную).

Начинает Данте с определения предмета поэзии. Достойных предметов — три, «спасение», «любовное наслаждение», «добродетель». Среди поэтов, воспевавших «спасение» (имеется в виду «спасение» не души, а тела — это поэзия воинского подвига) лучший — Бертран де Борн; лучшие среди певцов любви — Арнаут Даниэль и Чино да Пистойя; среди певцов добродетели — Гираут де Борнель и сам Данте. Поэтических жанров также три — канцона, баллата и сонет, причем канцона стоит выше баллаты, а баллата выше сонета. Столько же и стилей: высший или трагический, средний или стиль комедии, низкий или элегический. Своя иерархия есть и среди размеров: самый «знаменитый» стих — одиннадцатисложный, далее идут семи-, пяти- и трехсложные. Затем следуют разделы о правильном сочетании слов («чтобы приучиться к нему, полезнее всего было бы знакомство с образцовыми поэтами, такими, как Вергилий, Овидий, Стаций, Лукан» — II, VI), об отборе слов, о строении канцоны, о видах ее строф, о расположении рифм. На XIV главе второй книги, которую Данте намеревался посвятить числу стихов в канцоне, трактат обрывается. К следующим большим темам — о баллате и сонете, о среднем и низком стиле — Данте даже не успел подойти.

Три основных раздела античной риторики, ставшие основными разделами средневековой поэтики, определяют порядок изложения в этой части дантовского трактата, но понимание их у Данте отличается известным своеобразием. В начале VIII главы второй книги сказано: «После заготовки тростей и прутьев для связки, пора теперь приступить и к связыванию». «Заготовка» — это «инвенция» (нахождение материала), которая у Данте включает в себя учение о предмете поэзии, о жанрах и стилях, о порядке и отборе слов. В прежних поэтиках этот раздел нередко исчерпывался изложением способов распространения и сокращения темы; дантовский подход дает существенный выигрыш и в упорядоченности, и в глубине. «Связывание» — это «диспозиция» (расположение материала), которая в дантовском трактате понимается как строение поэтического жанра (в данном случае, канцоны), а его

предшественниками нередко сводилась к перечню возможных подступов к теме («как начинать стихотворение») — опять же осязаемый прогресс и в логике, и в систематичности. Третьего большого раздела — «элокуции» (словесного выражения) — в трактате нет вообще, и неясно, предполагалось ли его присутствие. Данте не закончил разбирать «диспозицию», он остановился, едва приступив к «третьей стороне искусства канцоны» (две первые — распределение напева и расположение частей, третья — счет стихов и слогов), а все, что мы знаем о дальнейших его планах, ограничивается скудным указанием на содержание четвертой книги, где он намеревался рассуждать о «средней народной речи» (II, IV). Чему он собирался посвятить третью книгу, он не сказал (по некоторым предположениям, прозе), но совершенно очевидно, что «элокуция», даже если Данте просто не успел до нее дойти, утрачивает в его сочинении то центральное место, которое она занимала у его предшественников. Дантовская поэтика — не поэтика приема и именно поэтому ей не интересен прием как таковой, прием в чистом виде — расцветка речи с помощью фигур и тропов (т.е. то, что как раз входило в ведение «элокуции»). Главное для среднелатинских поэтов (в связи с их школьным характером) — как написать стихотворение, т.е. как из нейтрального, бескачественного материала сделать нечто, имеющее все признаки поэзии. Главное для Данте — как стать поэтом. Стихосложению можно и должно обучить любого школяра, поэзия же, как ее понимает Данте, «требует подходящих ей мужей..., выдающихся по дарованию и знаниям, а прочими пренебрегает» (II, I). Именно в таком понимании задачи можно видеть основную причину незаконченности дантовского трактата. Его горизонт ограничен жанром (лирикой) и школой (новый сладостный стиль) — Данте долгое время казалось, что таков и есть горизонт поэзии. С началом работы над «Божественной Комедией» он стал Данте тесен: универсальность задачи и ограниченность пространства вступили в слишком явное противоречие и Данте продолжать не стал.

6

Еще одно латинское сочинение Данте — трактат «Монархия» — написано по наиболее вероятному предположению в 1312—1313 годах. Его исторический фон, ставший его непосредственным стимулом, — события, связанные с восшествием на престол империи Генриха Люксембургского, и главным образом, его итальянский поход, пробудивший в Данте надежды на восстановление в Италии единой законной власти. Впрочем, комплекс идей, имеющий отношение к правоустройству власти, не определяется в



Тино ди Камаино. Генрих VII
(Пиза, Кампосанто)

интеллектуальной биографии Данте исключительно политической конъюнктурой. Он в основном сформировался уже на этапе «Пира», и в «Божественной Комедии», в тех ее частях, которые написаны явно после «Монархии», остался в целом неизменным с тем единственным отличием, что в поэме политический проект Данте окончательно обрел черты некой вневременной утопии.

Главный вопрос, который Данте пытается решить в данном своем сочинении, — как достичь всеобщего благоденствия, как установить на земле мир и порядок. Решение этого вопроса в свою очередь предполагает ответ на три подвопроса, разбираемых соответственно в трех книгах трактата. Первый из них — необходима ли для «благосостояния мира» светская монархия. Данте отвечает на него положительно и для доказательства использует взятое из аверроистской традиции понятие «потенциального интеллекта». Целью человека в его земном бытии является совершенство познания — эту дантовскую идею мы уже знаем по «Пиру». Цель эта, однако, в полном объеме недостижима. В «Пире» граница человеческого стремления к познанию была обозначена его телесностью (и, следовательно, невозможностью приобщиться к области высших духовных смыслов); в «Монархии» граница не метафизическая, а социальная, она преодолима в отличие от первой, но для преодоления ее нужны особые условия. Полнота познания может быть достигнута, если пустить в ход весь присущий человечеству как целому интеллект (его Данте и называет «потенциальным») — для этого потребны согласованные усилия всех составляющих человечество членов, т.е. всех индивидов, что, однако, невозможно, пока нет согласия в политической и общественной жизни. Для актуализации потенциального интеллекта нужно актуализировать потенциально присущее человечеству единство — это может сделать только единая власть, власть верховного арбитра, поставленного выше материальных условий, порождающих множественность и борьбу интересов. Только единство обеспечивает правоспособность суда, торжество справедливости и осуществление свободы. Наконец, «род человеческий наиболее уподобляется Богу, когда он наиболее един, ибо в едином Боге подлинное основание единства» (Монархия, I, VIII).

Во второй книге трактата доказывается, что римский народ по праву обладает властью над миром. Он самый знатный, ибо отмечен и собственной доблестью и доблестью предков, он предопределен к господству от природы, его богоизбранность явствует из чудес, сопровождающих все главные вехи его истории, действия, совершенные им, всегда имеют в виду не собственную корысть, а благо рода человеческого, его особую миссию, наконец, подтвердил Христос и рождением своим (пожелав быть включенным в объявленную Августом перепись), и смертью (подчинившись суду

римского прокуратора). И власть он в лице его главы не должен делить ни с кем, и в том числе с римским первосвященником — доказательству этой мысли посвящена третья книга «Монархии», где Данте сначала опровергает аргументы сторонников сосредоточения обеих властей, светской и духовной, в одних руках, в руках папы римского (среди прочего отрицая правозаконность Константинова дара), а затем, в положительной части, показывает, что власть императора исходит прямо от Бога, без всяких посредников.

Именно в связи с «Монархией» чаще всего поднимался вопрос о близости идей Данте к такому неортодоксальному течению средневековой философской мысли, как аверроизм. Основания для этого есть, и первое из них — прямая ссылка на Аверроэса. Данте опирается на авторитет арабского философа, вводя понятие потенциального интеллекта. Правда, толкует он его существенно по-иному: для Аверроэса потенциальный интеллект — субстанция, для Данте — качество, поэтому Аверроэс и основанная им традиции отрицают субстанциональность индивидуальных интеллектов (и вместе с нею — бессмертие души), а Данте, постулируя единство, ни множественность, ни индивидуальность жертвовать не хочет. Вместе с тем Данте, не будучи в прямом смысле слова адептом аверроизма, разделяет в значительной мере такое свойство этого философского течения, как неортодоксальность: в «Монархии» вслед за «Пиром», но с еще большей определенностью проводится мысль о независимости, пусть и относительной, земного бытия человека. У него две цели, утверждает Данте: «блаженство здешней жизни, заключающее в проявлении собственной добродетели и знаменуемое раем земным, и блаженство вечной жизни, заключающееся в созерцании божественного лика, до которого собственная его добродетель подняться может не иначе, как при содействии божественного света, и об этом блаженстве позволяет нам судить понятие небесного рая» (III, XVI). Две эти цели не только различны, но и достигаются с помощью различных средств. К ним ведут два пути, может быть, параллельных, но не совпадающих полностью: к первой — путь философии, ко второй — путь откровения. И руководителей на этих путях должно быть два: один, направляющий человека к «жизни вечной», и другой, ведущий его к «земному счастью», — «двойное руководство в соответствии с двойной целью». Формулируя в заключительном параграфе своего трактата этот вывод, Данте вплотную подходит к концепции «двойственной истины», одним из сторонников которой был, в частности, Сигер Брабантский, крупнейший из латинских аверроистов, мыслитель, осужденный церковью, но удостоенный Данте в его поэме места среди блаженных душ. Неслучайно «Монархия» оказалась единственным произведением Данте, вызвав-

шим резкое неприятие церкви. Уже в 1329 году доминиканец Гвидо Вернани пишет «Опровержение Монархии» (отвергая в числе прочего и дантовский тезис о «двойной цели» человеческого существования), а в 1554 году «Монархия» включается в «Индекс запрещенных книг».

В самых первых строках своего сочинения Данте объявляет о намерении сказать нечто, ни кем до сих пор не сказанное, и только за таким высказыванием признает культурную ценность. «Ведь какой плод принесет тот, кто вновь докажет одну из теорем Евклида, тот, кто попытается вновь показать состояние блаженства, уже показанное Аристотелем, тот, кто решит защищать старость, уже защищенную Цицероном? Конечно, никакой, и такое нудное изобилие лишних слов способно будет породить одно лишь отвращение» (I, I). Заявление, которому трудно подобрать прецеденты: средневековая культура, как хорошо известно, к обновлению не стремилась, к новому относилась с подозрением и если и порождала новые смыслы, то лишь тщательно скрывая их новизну от самой себя. Данте одним из первых осмелился заявить о самоценности нового, впервые сказанного слова: «я ставлю своей задачей извлечь [понятие о светской Монархии] из тайников, как для того, чтобы без усталости трудиться на пользу миру, так и для того, чтобы первому стяжать пальму победы в столь великом состязании, к вящей своей славе». Можно полагать, что именно в дантовской «Монархии» впервые обретают язык те качественные изменения в характере индивидуального самосознания, которые все определеннее дают о себе знать в культурной жизни Западной Европы, начиная со второй половины XIII века.

Уже сам этот факт обладает самоценным культурным значением — безотносительно к реальной новизне претендующего на новизну слова. Но и в ней дантовскому слову отказать нельзя: «Монархия» решительно выделяется на фоне средневековой литературы, посвященной характеру, природе и границам власти. О том, что она противостоит сочинениям противоположного пафоса, отрицающим суверенитет светской власти, требующим объединения обоих «мечей» в руках первосвященника, таким, как трактат Фомы Аквинского «О правлении государей» (ок. 1266) или трактат Эгидия Римского «О церковной власти» (ок. 1302), нечего и говорить. Но и от иного, антипапского лагеря она отстоит не менее далеко. Если взять, к примеру, императорскую партию, то ее сторонники боролись не только против светской власти пап, но и за всеобъемлющую, и светскую, и духовную, власть императоров. Сакральный характер императорской власти прямо провозглашался и во время знаменитого «спора об инвеституре» (XI в.), и в более близкие к Данте времена — даже Фридриху II эта идея была отнюдь не чужда. Борьба папы и императора (и, в несколько более

стертой форме, борьба папы и других монархов — французского короля, например) была в сущности борьбой двух теократий: природа власти понималась враждующими сторонами одинаково и спор шел не о принципах, а о первенстве. Новым в дантовской позиции является именно принцип разделения властей, проведенный последовательно и безоговорочно: духовная власть не обладает никакими правами и атрибутами светской власти, светская — никакими прерогативами духовной. После Данте с похожими заявлениями выступают и Марсилиус Падуанский («Защитник мира», 1324), и Вильгельм Оккам («Восемь вопросов о папской власти», 1340 — 1342), но Данте был первым.

Политический проект Данте не осуществился и, как показал дальнейший ход событий, осуществиться не мог. Но это не значит, что он был утопическим изначально, в самой своей основе. После неудачного предприятия Генриха VII императоры отнюдь не отказались от итальянской политики: и Людовик Баварский, и Карл IV короновались в Риме и формально подтверждали свои права на Италию, а Карл V спустя два века овладел ею не формально, а фактически — границы империи при нем стали много шире, чем при любом средневековом императоре, и утопия единой мировой власти переставала казаться утопией. Другое дело, что логика общих политических процессов в течение этих веков определялась становлением национальных государств, и идея универсального государства вступала с этой логикой во все более очевидное противоречие. Было бы, однако, нелепо укорять Данте за то, что он такого развития событий не предвидел. Кроме того, он и не выступал ни с каким политическим проектом в собственном смысле слова — у него не было плана политического переустройства, в отношении конкретных деталей которого можно было бы говорить о большей или меньшей реалистичности (или, напротив, утопичности). В «Монархии» не сказано ни слова о том, как, через какие механизмы будет осуществляться верховная власть императора. Да и вообще эта власть по сути сводится к власти арбитра или третейского судьи: монарх разрешает противоречия локальных властей, но не подменяет их и, более того, даже не уничтожает их политического многообразия. Проектируемая политическая картина по сути не так уж отличается от реальной: в Италии начала XIV века мало какое из вполне самостоятельных городов-государств отрицало в теории главенство императорской власти, на практике всячески ей сопротивляясь. Отличие идеальной картины от реальной — только в отсутствии этого сопротивления (и в этом же ее утопизм).

Данте, однако, не ограничивается тем, что сообщает черты идиллической бесконфликтности правовым отношениям своего времени. Доказывая право римского народа на высшую власть,



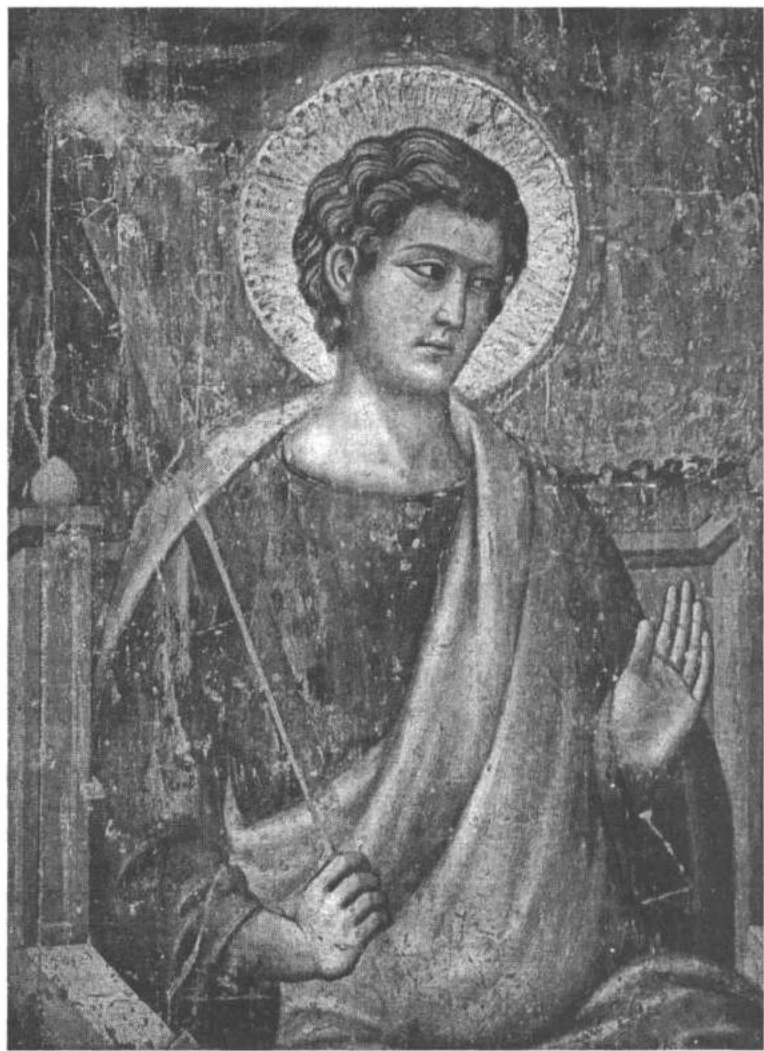
Доменико ди Микеллино. Данте и его поэма.
(Флоренция, Санта Мария дель Фьоре).

он создает такой образ древнеримского государства, чей культурный смысл не исчерпывается теоретической задачей, решаемой в трактате, — образ во всех отношениях идеальный. Настаивая на провиденциальном характере древнеримской истории, Данте прямо продолжает дело Тита Ливия и Вергилия и весьма далеко отходит от концептуальных построений христианской историографии — не только от Августина с его безапелляционным осуждением всякой земной государственности, но и от Орозия, который ограничивал позитивный смысл исторической миссии Рима задачей сдерживания мирового зла. У Данте Рим без всяких оговорок представлен в качестве образца. Этот факт не превращает Данте в своего рода провозвестника Ренессанса, но указывает на его принадлежность к самым убежденным и решительным сторонникам того течения в христианской мысли, которое видело в языческой культуре не абсолютную, но несомненную ценность, одновременно резко противопоставляя его сторонникам другого, не менее сильного течения, отвергавшего язычество со всеми его культурными соблазнами как явление, принципиально несовместимое с христианством. О границах своего принятия античности Данте определеннее всего скажет в «Божественной Комедии».

7

О хронологии создания «Божественной Комедии» мы знаем мало. Мы не знаем, ни когда началась работа над поэмой, ни как она проходила. Очевидно только то, что работа эта продолжалась до конца жизни (по известной легенде тень Данте явилась в сновидении его сыну и объявила, где хранятся последние песни «Рая») и поглотила Данте целиком, не оставив ни времени, ни сил для других больших трудов. Лишь в период оживления его политических надежд, связанных с итальянским походом Генриха VII, Данте отвлекся на малое время от главного своего дела. А начал он его, по наименее спорному предположению, в те темные для нас, т.е. хуже всего документированные годы, которые последовали за окончательным разрывом с Белыми — вряд ли раньше 1304 и вряд ли позже 1307 года.

Написана «Божественная Комедия» терцинами, в ней 14233 стиха, она делится на три части (или кантики) и сто песней (по тридцать три в каждой кантике и еще одна, вступительная ко всей поэме). Название автор сам прокомментировал в послании к Кан Гранде делла Скала: комедия заканчивается счастливо, начавшись печально, и стиль использует «сдержанный и смиренный» (средневековые поэтики, на которые Данте в данном случае опирается, добавляли еще два признака: вымышленность предмета и



Пьетро Каваллини. Страшный суд
(деталь — Рим, церковь Санта Чечилия).

наличие среди персонажей лиц неблагородных сословий). Определение «божественная» добавили к названию потомки.

Тем не менее наиболее близкий «Божественной Комедии» жанр не античная комедия и даже не то, что называли комедией в Средние века (в числе прочего, сатиры Горация и Персия), а весьма популярный в это время жанр «видений» — рассказов о посещении загробного мира. Выделяется поэма Данте на их фоне многим, прежде всего, конечно, своей высокой художественностью, но не только ею — еще, например, совсем иной детализированностью рассказа, иной и по степени и по качеству. «Видение» это в первую очередь каталог наказаний и наград. Все прочее, в том числе и сами загробные царства описываются постольку, поскольку без их описания не выполняема главная задача. Награда вообще есть преимущественно «награда местом»: блаженство — это вечно плодоносящие деревья, это благоухающий воздух, это жилища из золота и самоцветов. Но сколько-нибудь последовательной и систематичной топографии и, тем более, космографии ни в одном видении найти нельзя. В дантовской поэме нарисована всеобъемлющая и вместе с тем чрезвычайно подробная картина мироздания. Она хорошо известна. Воронкообразный провал в северном полушарии — это ад с его девятью кругами. Гигантская гора в центре пустынного, покрытого океаном южного полушария — чистилище, на вершине его — Эдем. Восемь опоясывающих неподвижную землю небес, семь планетных, восьмое — звездное, девятое кристаллическое небо Перводвигателя и над ним — Эмпирей, обитель Бога и блаженных душ. И это не фон, более или менее абстрактный, это место действия, которое всегда перед глазами, ибо читатель поэмы вынужден вместе с ее героем спускаться по кругам ада к центру Земли, к вечному узилищу Люцифера, подниматься по уступам чистилища к Земному Раю, перелетать от одной планеты к другой.

Только в первых песнях еще чувствуется дискретность повествования и вместе с ним пространства. На существенно важные отрезки пути падают обмороки путника, и сам путь, его протекание во времени, его трудность, его необычность, остается как бы за кадром: читатель не знает, каким образом Данте-герой поэмы оказался у дверей ада или сошел в первый его круг. Но Данте-автор поэмы быстро избавляется от этого слабого рецидива абстрактной повествовательной техники, и, начиная с ладьи Флегия, перевезшей путешественника через Стигийское болото, мы всегда знаем, как совершается его путь и как преодолеваются главные на нем препятствия: на крупе кентавра, на хребте Герiona, на руках Вергилия.

В додантовских видениях среди грешников — клятвопреступников, святокупцев, ростовщиков — и среди праведников (еще

менее индивидуализированных, так как праведность хуже, чем грех, поддается рубрикации) встречаются персонажи с именем, но нет никого с лицом и судьбой. У Данте только в двух разделах изображенного им мира, в круге скупцов и расточителей и в небе Перводвигателя, персонажи сливаются в общую массу, где по отдельности не различим никто. Во всех остальных восьми адских кругах, в их «поясах» и «рвах» (в восьмом круге целых десять подразделов), в семи кругах чистилища и на двух его привратных уступах, в восьми небесных кругах обязательно кто-то выделен — или просто именем, или своим словом и жестом. И этот «кто-то» известен всем: его имя прославлено либо историей и поэзией (как имена Улисса, Брута или Стация), либо современной хроникой. Есть, правда, и еще один круг персонажей, известных только своим участием в личной судьбе Данте. Самый очевидный пример — Беатриче, в реальной жизни — ничем не примечательная флорентийская горожанка, в поэзии — героиня юношеской лирики Данте и его водительница по царству славы.

Это, пожалуй, наиболее разительное отличие «Божественной Комедии» от преследующих ей видений: небывало интенсивная личная окрашенность повествования. Герой и автор видения могут быть одним лицом, могут быть разными лицами, но в любом случае мы о человеке, перед которым открылся загробный мир, не узнаем ничего или почти ничего. О Данте мы знали бы много, даже если бы знали его только по «Божественной Комедии». Знали бы о его предках, о его родине, о его тяжелой изгнаннической доле, о его друзьях и врагах, о его поэзии, о его великой любви и великой ненависти. Истина, свидетелем которой доводится стать герою поэмы, важна для всех, но прежде всего она важна для него; путешествие по загробным царствам — решающий момент его духовной биографии, момент перелома, отречения от былых заблуждений и обретения свободы и света. Именно здесь, в душе, происходит встреча вечности и времени, неба и земли, космоса и истории.

Космос в «Божественной Комедии» — это не только мир природы, зловещий в «Аде», просветленный в «Рае», но и мир этики. Вернее, это один и тот же мир, где физические законы находятся на службе у законов этических. В аду природа свидетельствует о грехе и наказует грех. Центр земли, абсолютный низ мироздания, точка наибольшей плотности и косности материи — это средоточие мирового зла, место казни Люцифера и трех величайших грешников рода человеческого. Зло — это движение вниз, чем ниже круг, тем тяжелее грех. И как во всяком движении, в том числе наиблагороднейшем, движении Перводвигателя, пределом его является неподвижность. Души второго круга, сладострастников, мчатся, уносимые вечным вихрем, души девятого круга, пре-



Люцифер
(Миниатюра из рукописи XV в., Милан,
библиотека Тривульциана).

дателей, застыли в ледяных оковах адского озера; вихри и дожди верхних кругов сменяются вечной зимой последнего круга.

Покинув мрак и холод адских глубин, путешественник выходит в предрассветное время на поверхность земли. Чистилище — это обретение света. Только при солнечном свете возможен путь наверх, все ближе к желанной вершине, солнцу в чистилище нет преград, ни одна туча не может подняться выше врат второго царства. Только ночь еще таит в себе угрозу: она сковывает волю, закрывает путь ввысь, выпускает на свободу силы зла. Но и ночью сияют невиданные в северном полушарии созвездия, дарующие надежду. Если в аду природа неистовствует, то в чистилище она укрощена. В раю она сияет вечной славой. Путь идет от сорвавшихся с узды стихий к спокойному круговороту дня и ночи и, наконец, к размеренному круговращению небесных сфер. От природы с ее постоянной изменчивостью к космосу с его вечным тождеством самому себе. Срединное царство, где «перемен нет даже и помина» (Чистилище, XXI, 43), — решающий поворот на этом пути.

Едва миновав врата ада, Данте встречает толпу «жалких душ, что прожили не зная ни славы, ни позора смертных дел» (Ад, III, 35-36) — их отвергла жизнь и не принимает смерть. В первом круге ада, Лимбе, он созерцает сонм титанов духа, воинов, государей, мудрецов, поэтов, — они не знали истинной веры и потому не достойны блаженства, но они прославлены добродетелью и доблестью и потому не повинны адским мукам. Во втором круге он говорит с Франческой, ввергнутой в ад за любовь, заставившую ее преступить клятву супружеской верности. Его собеседник в третьем круге — Чакко, личность ничем не замечательная, не оставившая следа ни в большой истории, ни в биографии Данте; единственная его отличительная черта — то, что он флорентинец, первый из тридцати трех уроженцев Флоренции, встреченных Данте в царстве мертвых. Три начальных круга, и все главные темы, связанные с миром персонажей «Божественной Комедии», уже обозначены. Тема ничтожества и величия человека — в противопоставлении «жалких душ», не допущенных даже в ад, и «многочестного сонма» первого круга. Здесь же, в судьбе душ Лимба, среди которых Эней и Цезарь, Платон и Аристотель, Гомер и Вергилий, — тема знания и доблести, не просвещенных христианством, их высокого достоинства и их трагической слепоты (понятия античной культуры в лексиконе Данте не существовало, но размышлял он именно о ней). Тема любви в рассказе Франчески и, что существенно, тесно сплетенная с темой поэзии: и сама история Франчески (любовь вассала и жены сюзерена, центральный сюжет высокой лирики) скрыто к ней подводит, и ответ Франчески на вопрос Данте («что было вам любовною нау-

кой?» — чтение куртуазного романа, «книга стала нашим Галеотом») прямо на нее указывает. И наконец, в словах Чакко — тема Флоренции, родного города Данте, гражданского его нестроения; в дальнейшем рядом с этой темой вырастут и разовьются, здесь едва намеченные, тема личной судьбы Данте и тема человечества в критический момент его истории.

Эти темы не исчерпывают, разумеется, всего содержания поэмы, но являются в ней магистральными. Все остальные так или иначе с ними связаны и им подчинены. Связаны эти темы и между собой, образуя идейно-художественный каркас «Комедии». У них одна точка схода — герой поэмы, исправляющий в ходе своего загробного странствия самого себя и указующий путь исправления всем людям. На нерасторжимое единство двух этих планов, личного и внеличного, указано уже в первой песни поэмы. Данте заблудился в «сумрачном лесу» — это его личное заблуждение, он пытается подняться к «выси озаренной» — это его личная попытка обрести спасение, его теснят обратно три зверя, аллегории трех пороков — это личная немощь вынуждает его отступать, но вот приходит ему на помощь посланный Беатриче Вергилий и говорит, что нужно избрать другой путь, и выясняется, что волчица враждует не с одним Данте и оборона от нее будет обороной всего рода человеческого. Данте страшится предстоящего ему испытания, он не чувствует себя достойным пройти по следам Энея и Павла; Вергилий рассеивает его сомнения. Он не говорит, конечно, что Данте равен его предшественникам на этом пути, но и не отрицает, что путь этот — один и тот же. Так уже в начальных песнях поэмы оформляется, пока еще смутно и неопределенно, представление о возложенной на Данте миссии, сравнимой по значению с миссией «предка Рима» и «избранного сосуда» веры.

Здесь же, в первой беседе с Вергилием возникает центральное для темы истинной человеческой природы и истинного человеческого предназначения противопоставление: малодушия (*viltade*) и величия духа. «Ты дал смутиться духу своему», — возвышенная тень мне отвечала.» (Ад, II, 44-45). Данте говорил о двух этих полюсах человеческой природы еще в «Пире» (I, XI), они же определяют контраст «сений» ада и Лимба. Малодушные не заслуживают памяти и не стоят слов: «Взгляни — и мимо», — говорит о них Вергилий (Ад, III, 53). Но и величие духа не избавляет от зла и от наказания за зло, как не избавило от него Фаринату, с презрением взирающего на ад из своей огненной могилы, Капанея, не чувствительного к казни огненным дождем, Ясона, которому «боль не увлажняет глаз», Брута, ни единым стоном не дающего знать о своей муке. Более того, оно таит в себе опасность. Одну из самых впечатляющих формулировок истинной доблести Данте вкладывает в уста грешника, осужденного высшим судом. «О братья,—

так сказал я,— на закат// Пришедшие дорогой многотрудной!! Тот малый срок, пока еще не спят// Земные чувства, их остаток скудный// Отдайте постижению новизны...// Подумайте, о том, чьи вы сыны:// Вы созданы не для животной доли,// Но к доблести и знанью рождены.» (Ад, XXVI, 112-120). Разумеется, Улисс осужден не за этот призыв. В восьмой ров Злых Щелей его привели «лукавые советы», вследствие которых пала Троя. Но это кара смертная, а кара при жизни, гибель в пустынном океане, его постигла именно за тот героический порыв, который повлек его за пределы Геркулесовых столпов. Плавание Улисса — подвиг, но запретный и потому преступный.

Преступлением является чрезмерно высокое представление о человеке, его силах и возможностях (как сказано в «Пире», «человек великодушный всегда в сердце своем сам себя возвеличивает»), и такой героический поступок, в основе которой лежит презумпция человеческой самодостаточности (или, в системе традиционных этических классификаций, — гордыня). Итогом же этого преступного героизма неизбежно становится богоборчество. Это справедливо и для Фаринаты с его эпикурейством (т.е., в понимании Данте, отрицанием бессмертия души), и для Капанея с его открытым вызовом Богу, и для Улисса, дерзнувшего пересечь запретную границу в пространстве, и даже для Адама. И только Адам отчетливо понимает, в чем заключалась его вина. «Знай, сын мой: не вкушение от древа, а нарушение воли божества, я искупал» (Рай, XXVI, 115-117). Вина — в выходе за установленные Богом пределы (*trapassar del segno* — то, что в переводе Лозинского, передано как «нарушение воли божества»), та же вина, что и у Улисса. Вместе с тем нельзя отрицать высокой привлекательности — в глазах Данте — героического выбора и героического поступка. Противоположная крайность — «животная доля» — прямо и с величайшим презрением им осуждена. А великие духом, как бы ни была очевидна их вина, выделены на фоне других грешников и их отмеченность носит несомненный позитивный оттенок: достаточно сравнить казнимых бок о бок Фаринату, властно вздымающего чело, и Кавальканте Кавальканти, робко высывающего голову из огненной могилы.

Проблема границы, поставленной перед человеком и сдерживающей дерзания его духа, неоднозначна еще в одном плане — можно назвать его историософским. Вступив в Лимб, Данте спрашивает своего вождя, был ли кто-нибудь из душ этого круга удостоен приобщения к свету. В сущности это вопрос о месте дохристианской культуры в иерархии высших духовных ценностей. Хотя среди душ Лимба названы три, условно говоря, современника Данте, три мусульманина (Саладин, Авиценна и Аверроэс), и хотя в завершающем тему праведности без Христа ответе Имперского



Манно ди Бандино. Бонифаций VIII (Болонья, 1301).

Орла говорится о человеке, родившемся «над берегом Инда» (Рай, XIX, 71), Данте волнует, прежде всего, судьба тех, «чьи песнопенья вознеслись над светом» и «семьи мудролюбивой» — поэтов и философов Греции и Рима. Как быть со знанием, если «учитель тех, кто знает» — Аристотель, навсегда отлучен от высшей истины, как быть с поэзией, если «родник бездонный, откуда песни миру потекли» — Вергилий, никогда не узрит высшей красоты? «Чем он виновен, что не верил он?» (Рай, XIX, 78).

Богословская теория ответ знает, и именно этот ответ слышит Данте от Имперского Орла: разум человеческий не соизмерим с божественным, он не в силах постичь законов высшей справедливости и может только верить, что справедливость — это исполнение воли Бога. И уже в следующей песни перед Данте предстает прямая иллюстрация этих слов: среди душ, чествуемых в шестом небе, он видит двух язычников, и если история спасения императора Траяна была широко распространена, то история спасения троянца Рифея, одного из множества маргинальных персонажей «Энеиды», — всецело плод вымысла автора «Божественной Комедии». И это не единственные язычники, изведенные им из ада: стражем Предчистища он поставил Катона, не только язычника, но и самоубийцу, а к своему прохождению по царству искупления приурочил завершение искупительных мук для Стация.

Рассказ о римском императоре, ставшем христианином после смерти, и о троянском воине, ставшем христианином за тысячу лет до Христа, Орел предваряет парафразой известной евангельской максимы: «Царство Небесное силою берется» (Мф., XI, 12), — «*Regnum coelorum* принужденье ждет» (Рай, XX, 94). Разумеется, речь идет не о том насилии, за которое осужден на адские муки Капаней, но усилие духа, направившее Траяна и Рифея к правде и любви, — то же, что устремило ладью Улисса за неизведанный оком. Неведение о Христе это не проклятие, это граница; в «Божественной Комедии» она обозначена Земным Раем, вершиной чистища, дальше которой нет пути для Вергилия, символизирующего в поэме разум, не знакомый с откровением. Но граница эта преодолима: тот же Вергилий помог преодолеть ее Стацию, он был для него, «как тот, кто за собой лампаду несет в ночи и не себе дает, но вслед идущим помощь и отраду» (Чистище, XXIII, 67-69). Иными словами, языческая культура совместима с христианством, не противоречит ему и даже прямо к нему подводит, но чтобы слиться с ним, нужен последний и самый трудный шаг. Шаг, на который оказались способны немногие. И Греция и Рим в изобилии производили на свет титанов духа, но их титанический порыв либо устремлял их, как Улисса, к запретным границам, либо ослабевал и сходил на нет перед границей, за которой лежит познание высшей истины. Это случай Вергилия и всех прочих муд-

рецов и поэтов Лимба. И в этом недостатке дерзновения их трагическая вина.

Величие духа и путь к неизведанному связаны между собою всегда — одного нет без другого. Величие, однако, должно умеряться смиренномудрием, об этом «Божественная Комедия» не устает напоминать, но сложность в том, что дерзновение со смирением сочетается плохо и подвиг Улисса потому и подвиг, что он «безумный». Нельзя выходить за пределы, установленные свыше, но без выхода за пределы нет подвига. Это противоречие не теоретическое, теоретически оно разрешимо, оно неразрешимо на уровне эмоции: никакие оговорки не в силах отнять у «малой речи» Улисса ее неотразимой привлекательности. Это противоречие личное, противоречие души автора и героя поэмы, и из него в конечном итоге вырастает вся художественная конструкция «Комедии». Вина Данте, аллегорически представленная блужданием в «сумрачном лесу», вина, которую он искупает хождением по царству мертвых и за которую его сурово корит на вершине чистилища Беатриче, та же, что у Улисса и других «великодушных» — чрезмерное и потому преступное упование на собственные силы, гордыня, в случае Данте интеллектуальная, уверенность в том, что человек способен достичь совершенства в познании без помощи и водительства свыше. Грех «Пира», коротко говоря. Данте — герой поэмы свою вину признал и осудил, воды Леты смыли память о ней, он обрел смиренномудрие и вместе со св.Бернардом, своим последним вождем в царстве славы, молит о ниспослании благодати, углубляясь в высшие тайны веры (Рай, XXXII, 145-148). Однако никакое смиренномудрие не помешало Данте-автору поэмы взять на себя роль пророка и верховного судьи. Он судит мертвых и живых, великих и малых мира сего, своей волей отменяет приговор церкви, спасая от ада умерших в отлучении, своей волей посылает в ад. Он объявляет Флоренцию, Италию и весь христианский мир погрязшими во зле и берется указать им пути спасения. Он возводит возлюбленную своей юношеской поры на райский трон одесную девы Марии и делает ее олицетворением богословской мудрости. Фактически он провозглашает свое загробное странствие поворотным моментом мировой истории.

Но ведь такая претензия, оставляя в стороне вопрос о ее дерзновенности или прямой дерзости, предполагает особый статус текста, в котором она заявлена, — его, если выражаться современным языком, документальность. Миссия Данте-героя поэмы заключается в том, чтобы без утайки, прямо и нелицеприятно поведать живущим о том, что ему открылось в загробном мире, и тем самым открыть людям глаза на них самих — такое возможно, лишь если люди верят, что перед ними правда, а не вымысел. Различать правду от вымысла средневековая поэтика умела; более

того, возвела такое различие в число основных жанрообразующих категорий: есть виды поэзии, которые повествуют о событиях, имевших место в действительности — такова героическая поэма; есть виды поэзии, которые имеют дело с чистым вымыслом — такова комедия; есть виды промежуточные, но основной рубеж проходит между рассказом о том, что было, и рассказом о том, чего не было.

Казалось бы, очевидно, к какому виду поэзии относится «Комедия» Данте — ответ дает само ее название. Не все, однако, так просто. В послании к Кан Гранде делла Скала, в котором Данте не только истолковал и обосновал название своей поэмы, но и прямо заявил о ее вымышленности («форма или вид трактатов — поэтическая, вымышленная, описательная...»), он предложил читать ее так, как теологи читают Священное Писание: различая буквальный и аллегорический смысл, а в аллегорическом выделяя три уровня — собственно аллегорический, моральный и анагогический. К литературе светской такой подход тоже был возможен: Данте в «Пире» именно так толковал свою поэзию — разница между священным и светским текстом не в количестве смысловых уровней, а в их качестве. В поэзии аллегорический смысл «таится под покровом басен и является истиной, скрытой под прекрасной ложью» (Пир, II, I), буквальный смысл относится, следовательно, к области вымысла, в Писании же буквальный смысл также истинен, как аллегорический.

«Прекрасная ложь» поэзии может таить в себе опасность — здесь тот же случай, что и с «великодушием». Данте не случайно спрашивает Франческу, что открыло ей и Паоло глаза на овладевшее ими чувство — уже в первых ее словах («любовь сжигает нежные сердца...», «любовь, любить велящая любимым...») он не мог не узнать язык нового сладостного стиля, язык своей собственной поэзии. Ответ Франчески подтвердил его наихудшие опасения: сводником была книга и ее автор, на муку вечным вихрем второго круга ада Франческу и Паоло обрекла, в конечном итоге, литература, любовная, куртуазная литература, провозгласившая любовь высшей и безотносительной ценностью. Получив подтверждение, Данте падает без чувств — не от сострадания, как часто думали, а от ужаса перед открывшейся ему истиной: он — один из виновников постигшей Франческу судьбы. И его дальнейший путь по загробным царствам — это, среди прочего, отречение от прежней поэзии, от ее лукавой красоты. Оно кажется полным, когда Данте спускается на самое дно преисподней: «когда б мой стих был хриплый и скрипучий, как требует злое жерло» (Ад, XXXII, 1-2). Однако стоит ему вернуться к красоте земного мира, как начинает возвращаться и «сладостность» поэзии. И вот уже музыкант Казелла распекает у подножия горы чистилища дантовскую

Inveniva l'invocando. Adonche allegrando
dispiace. nell'acqua entrato d'essere
promissione. S'invocando. S'invocando.
dell'acqua. Canto prima della prima
parte la quale si chiama inferno. nel
quale l'acqua fa perdonare a tutti lo
peccato.



Il mezzo del
canto di questa
parte
mostrava per
una felix ed
felice.
che la donna sua
era sovrana.

E quando ad una qualera e così dura
fu la sua felix e la sua aspra e fere
d'essere sua e rima la sua.
Tanto amara e che più non poteva
superare. della sua donna.
dare del suo capo e non fere.
ma se ben videro come venivano
in terra. pueri di terra. e quel primo
che venivano. uno. a bandire.

E dopo che fu alio d'essere. quanto
l'acqua. e come quella. nella
donna. e come quella. e come quella.
Guardo. molti. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.

E come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.

E come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.

E come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.

E come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.

E come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.

E come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.

E come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.

E come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.

E come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.
e come quella. e come quella. e come quella.

Начало «Божественной Комедии» в рукописи XIV в.
(Нью-Йорк, библиотека Моргана).

канцону; вот Данте в беседе с Бонаджунтой дает своей поэтической школе определение («Когда любовью я дышу, // То я внимателен; ей только надо // Мне подсказать слова, и я пишу». — Чистилище, XXIV, 52-54), а Бонаджунта в ответной реплике дает ей название, навсегда вошедшее в историю литературы; вот Данте чувствует двух величайших представителей все той же любовно-куртуазной поэтической традиции, Гвидо Гвиницелли и Арнаута Даниэля; и вот перед ним, на вершине чистилища предстает в новом величии, но в прежней прелести героиня «Новой жизни».

Однажды Данте назвал себя писцом (Рай, X, 27 — в переводе Лозинского этот термин передан описательно). Назвал однажды, но выказал многократно. Понятно, что эта позиция предполагает: полное отсутствие своей воли. Писец — это перо, которым водит воля другого. Беатриче дает Данте наказ: «Для пользы мира, где добро гонимо, // Смотри на колесницу и потом // Все опиши, что взору было зримо» (Чистилище, XXXII, 103 — 105). С тем же наказом к нему обращается апостол Петр: «И ты, мой сын, сойдя к земной судьбе, // Под смертным грузом, смелыми устами // Скажи о том, что я сказал тебе» (Рай, XXVII, 64-66). Произведением писца оказывается в конечном итоге и поэзия нового сладостного стиля: «когда любовью я дышу, то я внимателен...». Позиция писца — это позиция свидетеля истины, и его достоинство, первое и последнее — точность.

Эта позиция, однако, не единственная. Есть в поэме еще один автор — тот, кто взывает к помощи муз и Аполлона, кто гордится своим искусством или отчаивается в его возможностях, кто долгие годы чахнет в трудах над стихотворной строкой, кто взыскует «пенейских листьев». Это, разумеется, уже не писец: писцов лавровым венком не венчают и помощь муз им не нужна. Это поэт, и иногда он определенно оттесняет на второй план писца (как, например, в заключительных терциях «Чистилища», где прямо говорится, что рассказом Данте правит не «материя», а «узда искусства»), а иногда выступает с ним вместе. Именно так обстоит дело в начале «Рая» (I, 26-27), где Данте обосновывает свои притязания на «пенейскую листву», на высшую почесть, которой может удостоиться поэт, помощью Аполлона и одновременно «материей» своей поэмы: венец осенит его и как поэта и как писца.

Писец — это персонаж, ставший автором, такой же персонаж, как и путешественник по загробным царствам, только в другом временном измерении, он же, но завершивший путь. Т.е. поэт является автором и по отношению к персонажу в образе автора, писец — это одна из масок поэта. Все это так, но ведь путь по загробным царствам совершает не только свидетель и летописец, его совершает и поэт, и изменяется, исправляясь, не только его душа, но и его поэзия. Это изменение, среди прочего, послушно и

нелицеприятно запечатлевает писец, и вместе с тем оно, это изменение, порождает такую поэзию, в которой поэт является писцом, и писец — поэтом.

Предметом своей поэмы или буквальным ее смыслом Данте назвал в послании к Кан Гранде «состояние душ после смерти как таковое»; состояние душ — это их пребывание в данном круге ада, на данном уступе чистилища, в данной небесной сфере, те муки, на которые они обречены, то блаженство, которое они вкушают. А аллегорическим смыслом поэмы, как сообщает нам то же послание, является «человек, то, как в зависимости от самого себя и своих поступков он удостоивается справедливой награды или подвергается заслуженной каре». Человек вообще, надо думать, чей путь к спасению символизирует дантовский путь по трем вечным царствам. Но не только: и Франческа, соблазненная вымыслом куртуазного романа, и граф Гвидо да Монтефельтро, не устоявший перед коварными посулами Бонифация VIII, и Манфред, покающийся в предсмертный час, и Стаций, узревший свет истины в стихах Вергилия, и Траян, чудесным образом возвращенный к жизни, чтобы уверовать в Христа и приобщиться блаженству. Наконец, сам Данте в трудном своем странствии, да и, собственно говоря, любой персонаж «Божественной Комедии», ибо главное в нем — это именно зависимость его вечной судьбы от него самого и его поступков.

Буквальный смысл поэмы тем самым дан эсхатологией души — это тот уровень смысла, который, как правило, являлся приоритетным предметом аналогического истолкования, высшего уровня в богословской иерархии аллегорических значений текста. Сам Данте в той же эпистоле, давая примерное толкование стиха из псалма, аналогический его смысл усматривает в переходе души к «свободе вечной славы». С другой стороны, аллегория, как она понимается в послании к Кан Гранде, отсылает нас с небес на землю, из эсхатологической вневременности в историческое время, к человеку, еще находящемуся в пути, еще не завершеному, еще имеющему выбор, еще на перепутье между адом и раем. А человек, зависящий от самого себя, это не что иное, как буквальный смысл истории, это предмет повествования о том, что было. Предметом вымысла, иначе говоря, становится абсолютная и вечная истина, а его значением — истина частная, неполная, неустановившаяся, одним словом, историческая. «Материя» поэмы претендует на статус абсолютной истинности и вместе с тем не скрывает своей вымышленности; она двоятся, как и рассказ о ней — «комедия», с одной стороны, с другой — «священная поэма»; как образ автора, вдохновенного певца и скромного летописца; как его отношение к поэзии; как его понимание человека.

И дело тут отнюдь не в некоей раздвоенности и, следовательно, ущербности идейно-художественного строя «Божественной Комедии»: двойственность в данном случае лишь проявление целокупности. Как ни одно из произведений мировой литературы «Божественная Комедия» открыта навстречу действительности: десятки и сотни реальных исторических лиц, десятки и сотни реальных исторических фактов нашли место на ее страницах, но не количество здесь важно — важна принципиальная неограниченность охвата. В пределе сюда может войти вся история, ибо только так она и может быть показана вся — сжатая в единую точку вечности, и именно такую цель ставит перед собой Данте — показать человечество ему самому. С другой стороны, «Божественная Комедия», как ни одно из произведений мировой литературы, замкнута в себе: в ней не только выстроена грандиозная и всеохватывающая модель мироздания, в ней, к тому же, на уровне поэтики сохранена, усилена и вместе с тем преодолена литературность литературного слова — преодолена, ибо поэтика истины присутствует здесь на равных правах с поэтикой вымысла. Они способны выдержать такое соседство только потому, что в некоей глубинной основе «Божественной Комедии» лежит презумпция ее абсолютной автономности, ее самостояния, ее самопорождения. Даже строфа «Комедии», терцина, каждой своей срединной строкой требует развертывания новой строфы. Это уникальное сочетание — отсутствия границ и их незыблемости — соответствует уникальному статусу «Божественной Комедии» в истории культуры. Поэма Данте стоит на последней границе своей эпохи, всю ее в себе заключая и свидетельствуя одновременно о ее жизненной силе и о ее смысловой исчерпанности.

ГОРОДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ТРЕЧЕНТО

1

Пересечение рубежа, представленного первым великим католическим юбилеем (1300), не означает для итальянского города вступление в качественно иное историческое или культурное время. Время, поначалу во всяком случае, продолжает идти то же самое — развивая или обостряя процессы, обозначившиеся уже ранее и в социальной, и в политической, и в культурной жизни. Лишь одно обстоятельство существенно отличает городскую культуру Треченто от культуры предыдущего столетия — наличие традиции, ощущаемой как хоть в чем-то, но другая, как более близкая и по-иному актуальная по сравнению с той, которую переносили на свою почву предшественники. Поэтому культурная деятельность постепенно расстается со своей былой ориентированностью на простую транскрипцию культурных ценностей, на выработку элементарного языка культуры и все более определено становится высказыванием на этом языке. Фигура просветителя, подобная Брунетто Латини, уже не может доминировать в этом веке, как доминировала в прошлом: похожие на него фигуры есть, но они скромно стоят в стороне. На первый план выдвигаются творцы, большие и малые, и сделанное ими немедленно вливается в культурную традицию, хоть как-то, но меняя ее. Конечно, подражатели и продолжатели Данте страшно понижают уровень своего образца, но при этом повышают свой. Традиция стильно-визма, став в XIV веке явлением городской культуры, существенно деградирует, но обогащает саму эту культуру. Французские модели все дальше отступают на периферию, оттесняемые более близкими, из числа которых, однако, не исключаются памятники римской древности. Наоборот, их роль медленно, но верно возрастает. Когда Петрарка выступил со своей гуманистической проповедью, в итальянских городах у него нашлись и понимающие слушатели, и благодарные ученики.

Средний тип исторической литературы — которая, если исходить из абстрактных соображений, лучше всего подходит на роль



Джованни Пизано. Надгробие Маргариты Брабантской
(Генуя, ок. 1313 г.)

прямого рупора осознающей себя культурной общности, — мало меняется по сравнению с прошлым веком. Продолжают в изобилии появляться на свет латиноязычные городские хроники — в Милане, Венеции, Фазенце; среди них выделяются своими антикизирующими установками исторические труды Альбертино Муссато (о котором — ниже). Существенно расширяется круг новоязычных хроник, и они теперь не только тосканские; самая заметная из нетосканских — анонимная «Жизнь Кола ди Риенци», обращающая на себя внимание колоритностью своего почти не обработанного ни риторически, ни грамматически римского диалекта (что, разумеется, маркирует ее лишь в глазах позднейшего читателя). На однообразном фоне историографической продукции XIII века резко выделялась своей необычностью хроника Салимбене; в XIV веке на столь же однообразном фоне выделяются хроники Дино Компаньи — своей необычностью, и Джованни Виллани — своей концептуальностью. Иногда двух имен достаточно, чтобы обозначить в истории культуры резкий перелом (как это доказывают в том же веке Петрарка и Боккаччо), но флорентийские хронисты, конечно, другой случай.

Дино Компанья (ок. 1255/1260 – 1324) жил в одно время с Данте, и в судьбе их замечается определенное сходство (что, возможно, породило попытки приписать перу Данте его хронику). Он также сочинял стихи: сонеты и канцоны в провансальском духе — правда, каких-нибудь успехов на этом поприще не сыскал. Он также активно участвовал в политической жизни родной коммуны: шесть раз избирался консулом своего цеха, дважды — приором, один раз гонфалоньером справедливости, был ближайшим сотрудником Джано делла Белла в деле реформирования флорентийской конституции. В его судьбе политика, как и в дантовской, рубежным моментом стал черный переворот: вступление Карла Валуа во Флоренцию пришлось как раз на время второго приората Компаньи; он не был изгнан в отличие от Данте — флорентийский закон запрещал подвергать изгнанию приоров последнего года, — но от политики навсегда отошел. Наконец, подобно Данте, он уверовал в миротворческую миссию Генриха VII, эта вера вдохновила его главный труд.

Его «Хроника событий, случившихся в наши времена» («Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi», ок. 1310—1312), рассказывает о расколе партии гвельфов и ее (как представляется автору) гибели. Рассказывает только об этом: никакие события, не имеющие прямого или хотя бы косвенного отношения к возникновению и разрастанию внутрипартийной вражды, Компаньи не интересуют. У его хроники есть не только тема, но и что-то вроде сюжета: события, сюда вошедшие (от мира кардинала Латино в 1280 до итальянской экспедиции Генриха VII в 1313 году) образу-

ют, помимо хронологической, также и логическую последовательность, где ясно прослеживаются основные композиционные моменты. Сначала нарастание, идущее исподволь: второй брак Корсо Донати, отравление нескольких молодых людей из семейства Черки, стычка на похоронах, вражда между Корсо Донати и Гвидо Кавальканти. Затем кульминация и катастрофа: вооруженная схватка на майских календах 1300 года и вступление во Флоренцию Карла Валуа. Наконец развязка: явление мстителя и миротворца. Нельзя, однако, сказать, что эта последовательность выстроена искусственно и навязана историком своему материалу: в ее основе лежит не столько рациональный порядок, сколько неизменные эмоциональные состояния — горечь и упование. Хронику Компаньи иногда называли дневником политика, но это сравнение работает лишь в том случае, если считать дневниками появляющиеся в том же веке купеческие семейные хроники. Что лежит в основе такого сравнения, понятно: превосходящая всякую известную средневековой историографии меру личная, как эмоциональная, так и содержательная, вовлеченность рассказчика в свой рассказ — превосходящая и по интенсивности, и по постоянству. Автор всегда на первом плане — со своими размышлениями, со своим негодованием, со своим опытом. При этом никакой исповедальности и никаких попыток самоотчета; Компаньи просто не может отделить себя от того, о чем он рассказывает, он может только над этим возвыситься — с помощью традиционной морализации. Можно считать его хронику одним из первых опытов мемуара — жанра, который вскоре будет востребован городской культурой, расстающейся со своей безличностью.

Джованни Виллани (ок. 1280—1348) был поколением моложе Данте и Дино Компаньи, и в его судьбе события 1300—1301 годов просто не могли сказаться таким же катастрофическим переломом. Они отложились в его памяти (где постепенно приобретали все большее значение), пока же юный Джованни делает первый шаг в своей долгой и успешной деловой и политической карьере — в тот самый трагический день 1 мая (день первого кровопролития в борьбе Черных и Белых) вступает товарищем в компанию Перуцци. Как представитель этой компании он часто ездит во Францию и Фландрию — потом, в «Новой хронике» это основательное знакомство с французскими делами будет бросаться в глаза. Оставив Перуцци после восьмилетней службы, Виллани прочно обосновался в родном городе и быстро выдвинулся в нем на первые роли: он трижды выбирался приором (1316, 1317, 1328), не считая других почетных и значительных должностей. В сороковые годы он от активного участия в общественной жизни отошел: ему не нравились все новые флорентийские правительства. По нему больно ударило грандиозное банкротство домов Барди и Бу-



Арнольфо ди Камбио. Мадонна с младенцем
(ок. 1296–1302, Флоренция).

онаккорси: в 1346 году он даже некоторое время провел в заключении. Оборвалась его жизнь во время страшной чумной эпидемии 1348 года.

Замысел своей «Новой хроники или Истории Флоренции» Джованни Виллани связывал со своим посещением Рима по случаю первого великого юбилея: «Во время благословенного странствования в священный город Рим, постигнув величие его древних памятников и читая об истории и свершениях римлян у Вергилия, Саллюстия, Лукана, Тита Ливия, Валерия, Павла Орозия и других знаменитых историков..., я перенял их манеру и способ повествования ради памяти и наставления будущих поколений, сознавая в то же время себя недостойным столь грандиозного труда учеником.» Действительно ли это так или 1300 год просто приобрел в памяти историка значение некоего временного символа в связи с его особым значением для истории Флоренции, решить, разумеется, нельзя. Во всяком случае, к регулярным записям Виллани приступил вряд ли раньше начала двадцатых годов, а свой известный нам вид «Новая хроника» приобрела еще десятилетием позже. Стоит она из двенадцати книг, начинается рассказом о строительстве Вавилонской башни, продолжается рассказом о легендарной истории Трои и Рима, об основании Фьезоле и Флоренции. Половина хроники, первые шесть книг, посвящена давней истории — вплоть до вступления в Италию Карла Анжуйского. Другая половина — истории современности. Доведена хроника до 1348 года и оборвана смертью автора. Источники он называл сам, в вышеприведенной цитате. К ним можно добавить «Фьезоланскую книгу», «Деяния флорентийцев», хронику Малиспини. Чем ближе к современности, тем больше опоры на собственный, весьма богатый опыт и на документы. В «Новой хронике» множество сведений о торговле, ценах, налогах, численности населения и о прочем в том же роде — по обстоятельности и документальной точности с ней мало какое средневековое историческое сочинение может сравниться.

Но Виллани не только сообщает, но и размышляет. Размышляет о судьбе своего города, о связи и причинах событий. На первом плане — что естественно и неизбежно для средневекового историка — божественное правосудие. Стихийные бедствия, пожары, наводнения, неурожай, эпидемии, проигранные сражения — постоянные его примеры. Пожары во Флоренции в 1115 и 1117 годах — кара за ересь эпикурейства, поражение при Монтаперти — возмездие за казнь священника, гибель Манфреда при Беневенто — следствие преступлений против церкви. Наказания не приходят совершенно неожиданно: сначала дается предупреждение. Комета 1264 года предвещала смену власти в Неаполитанском королевстве, комета 1301 года — изгнание Белых гвельфов из

Флоренции, таинственные воздушные огни в мае 1309 года — вступление Генриха VII в Италию, комета 1314 года — смерть короля Франции и его сыновей. Виллани с неодобрением упоминает мнение астрологов, ставивших влияние звезд выше и божественного привидения, и свободной человеческой воли. Движение небес, по его разумению, знак, но не первопричина.

Все катаклизмы, зафиксированные в хронике Виллани, и природные, и исторические, имеют одну и ту же причину — вину людей перед Богом. Главная их вина — гордыня. В хронике рассказывается о неуклонном росте хозяйственного и политического могущества Флоренции, рассказывается с явным удовлетворением, но странным образом удовлетворение оказывается неотделимо от осуждения. Процветание города порождает чрезмерные богатства (*troppa grassezza*), богатства вскармливают гордыню, гордыня должна быть наказана. «Наша Флоренция в это время достигла наивысшего счастья и процветания с момента ее восстания, а может, и ранее, как в отношении величия и силы, так и по многочисленности жителей, которых насчитывалось тридцать тысяч в городе и больше семидесяти собиравшихся в ополчение в контадо; благодаря своему знатному и доблестному рыцарству, свободному народу и огромным богатствам она овладела почти всей Тосканой. Однако из-за порока неблагодарности и козней врага рода человеческого это изобилие породило гордыню и испорченность, покончившие с праздниками и веселостью флорентийцев, до тех пор проводивших время в удовольствиях, неге и мире.» Это типичная для хроники Виллани историческая сегментация: внешнее благоденствие и следующий за ним, мотивированный им крах. «Счастливое состояние» в 1252 году — и сокрушительный разгром при Монтаперти в 1260, «самое счастливое состояние, какое было когда-либо» в 1283 году — и раскол между нобиллями и пополанами в 1284, «великое, могущественное и счастливое состояние» в 1293 году — и попытка нобилей свергнуть власть пополанов в 1295.

Периодичность в смене подъемов и упадков организует не только отдельные исторические отрезки хроники, но и все ее пространство в целом. До определенного момента движение идет по восходящей: «счастливое состояние» явно доминирует. В последних книгах, напротив, речь все чаще ведется о бедствиях Флоренции, все больше становится грозных знамений, а на смену «счастливым состояниям» приходит — и не часто — «довольно хорошее и спокойное состояние». В качестве поворотного пункта, после которого общая тенденция подъема сменилась общей тенденцией упадка, Виллани явно рассматривает события 1300—1301 годов (что дополнительно подчеркивается рассказом об идолу Марса, с которым хронист соотносит все важнейшие изменения в



Джотто. Воскресение Христа
(Деталь фрески из Капеллы дель Арена, Падуя, ок. 1305).

судьбе города: за год до этих событий статую пришлось передвинуть — «раньше она была обращена к восходу, теперь же ее повернули на закат»). Здесь у Виллани наблюдается явный параллелизм с хроникой Компаньи: похоже, что такое понимание кульминационного момента в борьбе Белых и Черных является общим местом исторического сознания флорентийских хронистов в данную эпоху.

Если маятниковое движение истории, делящее ее на отдельные сегменты, имеет своей первопричиной возрастание греха, то общая историческая парабола определяется в хронике Виллани умалением добродетели, причем добродетели социальной. Эта добродетель — верность своей родной коммуне. В октябре 1341 года Виллани так объяснял поражение Флоренции в войне с Пизой: пизанцы во всем такие же и еще худшие грешники, как флорентинцы, но они едины друг с другом и верны коммуне, а любой флорентинец готов для «своей маленькой пользы» расхитить все общественное достояние. Патриотизм пизанцев перевесил на поле боя все их прегрешения. И во Флоренции долгое время царило всеобщее «согласие о благе республики». Убывало оно постепенно: даже когда гибеллины с помощью Фридриха II изгнали в 1249 году гвельфов, «народ и коммуна Флоренции сохранили единство». Период расцвета гражданских добродетелей — это время первого пополанского правительства (1250—1260). Конец общественного единения наступил с расколом гвельфской партии: сначала между нобилиями и пополанами (1295), затем среди самих пополанов (1300). Вместе с последним пришел конец и процветанию Флоренции, обратившейся отныне «на закат».

Конечно, и пополанский патриотизм, и ностальгия по утраченным добродетелям, в том числе общегражданским — это некая универсальная топка, никак не выделяющая Виллани не только среди таких его современников, как Данте и Компаньи, но и на куда более обширном фоне. Выделяет Виллани другое: его способность превратить эту топку в конструктивный элемент своего труда. О принадлежности к городской культуре «Новая хроника» говорит поэтому не только своим идейным строем, но и своей структурой, созданным в ней образом исторического времени.

Хронику Джованни Виллани продолжил его брат Маттео (ок. 1290—1363) и довел ее до года своей смерти. Его сын, Филиппо (ок. 1325—1405), дополнил семейный труд еще сорока двумя главами, завершив его 1364 годом. Этот последний Виллани уже сильно отличался от отца и дяди: он не остался глух к слову Петrarки, латынь предпочитал народному языку (и именно на латыни написал свой основной труд, «Книгу о происхождении города Флоренции и о его знаменитых гражданах»), читал лекции о Данте и к сочинению старших родственников относился несколь-

ко свысока. Впрочем, уже у его отца начинает ослабевать то единство морального, природного и providенциального, которое определяло взгляд на историю первого Виллани. Маттео столь же прилежно, как и Джованни, регистрирует все необычные небесные явления, но у него кометы и затмения предвещают не перемены в судьбе народов и государств, а сухое или дождливое лето, морозную или мягкую погоду зимой. Мир никогда не был хуже, чем сейчас, никогда не был так предан злу — это Маттео повторяет раз за разом, — и кары настигают этот мир прежде невиданные, но настигают словно бы случайно и столь же случайно минуют. Джованни никогда не мог бы сказать, что providение благоприятствует городу, магистраты которого «заботятся больше о своих частных делах, чем о благосостоянии коммуны». Маттео сказал, не заметив, что такое providение больше похоже на Фортуну. Хроника Маттео Виллани, конечно, еще не подводит нас к гуманистической историографии, но как бы расширяет для нее почву.

Во второй половине XIV века во Флоренции появилось еще несколько хроник (Наддо да Монтекатини, Маркионе ди Коппо ди Стефано Бонаюти, Джинно Каппони, несколько хроник восстания чомпи), но самым заметным явлением в исторической литературе этого времени надо считать «Семейную хронику» (*Storica domestica*) Донато Веллутти (1313—1370). Это первый из дошедших до нас памятников подобного жанра; он стоит у истоков некоторой традиции, которая даст в следующем веке «частные» хроники Морелли и Питти, сам же опирается на те тенденции, которые появляются уже в «исторических» и политических хрониках Салимбене и Дино Компаньи. В последних, однако, частное возникало как продолжение публичного и в качестве частного попросту не осмыслялось; у Веллутти, напротив, публичное является лишь одной из сторон частного. Подобно магистратам, о которых неодобрительно говорил Маттео Виллани, он «заботится больше о своих частных делах», но заботится как исторический писатель, и это его как писателя выделяет среди массы не отличимых друг от друга хронистов. Записи он начал делать за три года до смерти, но оглядывался в них на всю свою жизнь, в которой публичного было много: он был дважды приором (1341 и 1356), гонфалоньером справедливости (1351), членом Совета Двенадцати (1366), ездил с посольствами. Но вспоминает он не только и не столько об этом: вспоминает об истоках своего рода, о своей юности, о супруге, «женщине милой, умной и очень доброй, хотя и не красавице», о соседях по кварталу за Арно, о всяких чудаках и потешниках. Августин писал о душе, ищущей Бога, Абельяр писал о человеке, из ряда вон выходящем, Компаньи писал о событиях, потрясших Флоренцию — Веллутти писал о том, о чем никогда не считалось возможным и нужным писать.

В XIV веке продолжается процесс культурного просвещения итальянского города, нагляднее всего представленный феноменом так называемых «вольгаризаций» (т.е. переводов на народный язык, на вольгаре). По сравнению с предыдущим веком здесь можно отметить несколько относительных новаций. Прежде всего, почти исчезают переводы с французского и уменьшается число переводов современной литературы и литературы недавнего прошлого (причем и в этом случае появилась возможность переводить «свое»: элегия Генриха из Сеттимелло ждала перевода больше столетия, трактатам Петрарки «О знаменитых людях» и Боккаччо «О знаменитых женщинах» почти совсем не пришлось ждать). Приоритет явно отдается произведениям древности (видимо, также ощущаемой как «своя»), стихи переводятся не менее охотно, чем проза (хотя часто прозой пересказываются). Трижды в течение века «вольгаризируются» овидиевские «Наука любви» и «Лекарство от любви», дважды — «Энеида», один раз — «Метаморфозы», на народном языке начинают говорить Сенека, Саллюстий, Валерий Максим. Доменико из Монтиккьялло перелагает октавами «Героиды» Овидия. Многие «вольгаризаторы» уже не избегают решения сложных стилистических задач, чувствуя за собой пример Брунетто Латини и уроки дантовского «Пира». Неслучайно, перевод (или, по крайней мере, часть перевода) Тита Ливия настойчиво приписывался Боккаччо.

Французские образцы сохраняют неоспоримое первенство в другой отрасли литературы — эпической, но и здесь отношение к ним несколько меняется. Прямых переводов или компиляций почти нет: можно указать разве что на «Круглый стол» и на несколько версий «Романа о Тристане». Тянется через весь век постепенно угасающая традиция франко-венетской литературы (последним ее памятником станет уже в начале XV века «Аквилон Баварский» Раффаэле да Верона), но она с первых своих шагов утвердила себя как развивающуюся параллельно по отношению к французской (и действительно, после «Вступления в Испанию» и «Взятия Памплоны», вполне самостоятельных разработок «предронсевальской» тематики, она вообще уходит от магистральных сюжетных интересов французской «жесты» — в таких поэмах, как «Война с Аттилой», «Юность Гектора» или «Райнард и Лезенгрин»). Но наиболее продуктивной рецепцией оказывается тосканская. В Тоскане сюжеты каролингских и бретонских сказаний попадают в руки уличных певцов («кантасториев») и, смешавшись с воспринятой демократической средой традицией боккачиевских поэм, начинают жить активной жизнью где-то на границах фольклора и литературы. Именно «кантари» превращают изобре-



Арнольфо ди Камбио. Святой Георгий
(Флоренция, ок. 1285–1290).

тенную Боккаччо октаву в ведущую стихотворную форму итальянской эпикки и именно от них протягивается нить, ведущая к Пульчи, Боярдо и Ариосто.

Имена авторов этих многих десятков поэм, история которых заходит далеко в XV век, до нас не дошли и не могли прийти. Все эти поэмы, о ком бы они ни рассказывали — об Орландо или Ринальдо, о Ланселоте или Тристане, о Пираме или о Флорио, о Гекторе или Цезаре, — похожи друг на друга и легко переходили от одного автора и исполнителя к другому. Всем им присуща формульность стиля, клишированность повествовательных ходов, предсказуемость и узнаваемость персонажей. Они усердно обслуживают народную потребность в героике — обслуживают наивно, посредством гиперболизации героического поступка и героической ситуации. Они обслуживают и народную потребность в комическом — нередко в пределах все той же героической ситуации, посредством той же гиперболизации, которая легко переходит в гротеск, буффонаду, легко поддается гастрономической или эротической травестии. Героика сопряжена здесь не только с комизмом, но и с авантюристостью, фантастичностью, сказочностью. Иногда открывается возможность для проявлений лирического чувства, не слишком глубокого.

Лишь два автора, разрабатывавших материал эпических сказаний, избегли анонимности. О флорентинце Андреа да Барберино (ок. 1370—1432) известно, впрочем, только то, что он был певцом (но неизвестно, уличным ли певцом, кантасторием, или, скажем, церковным певчим). Он уже в какой-то степени литератор. Он многое вносит от себя, хотя не вносит ничего, что противоречило бы традиции жанра или было бы ей хоть как-то чуждо. Он пишет прозой, но рядом с его прозой легко представить единосюжетную и во всех отношениях идентичную поэзию. Такое сочетание вообще типично для итальянской народной эпикки: одновременно в стихах и прозе существуют «Аспрамонт», «Буово д'Антоня», «Испания» (в прозе — «Испанские деяния»), «Ринальдо». К некоторым «кантари» прозаическую версию дает только Андреа. Переход от стиха к прозе в рамках данной традиции — это не выход за ее пределы, самое большее — это претензия на хроникальную точность и попытка повысить престиж. К достоверности Андреа да Барберино, без сомнения, стремится: он то и дело сверяет показания различных редакций (причем, располагает, как правило, весьма значительным числом вариантов: в его «Нарбоннских историях» замечаются следы знакомства более чем с дюжиной «жест»), устраняет слишком явную гиперболизацию (его витязи способны совладать с десятком противников, но целая армия им не под силу), сдержанно относится к фантастике. Лишь одно его произведение — причем самое, пожалуй, известное, «Гверино по прозвищу Горемыка»

(Guerino detto il Meschino) — не имеет источников и, видимо, вполне самостоятельно. Прочие его произведения — это настоящая «сумма» каролингских сказаний. «Французские короли» (I Reali di Francia) — генеалогия королевского дома во Франции от императора Константина до императора Карла, «Аспрамонт» — рыцарская инициация Орlando, «Нарбоннские истории» — первые подвиги шестерых сыновей Эмери Нарбоннского, в том числе прославленного Гильома Оранжского, «Угоне д'Алверниа», «Айольфо дель Барбиконе» — это тоже популярные рыцарские сюжеты. Однако двух самых популярных среди них нет. Ни истории Ринальдо (в итальянском эпосе оттеснившего Орlando с позиции лучшего, во всяком случае, любимейшего эпического героя), ни истории испанской войны с ее кульминацией в Ронсевальском ущелье. Этому есть объяснение. В повествованиях, связанных с именем Ринальдо, не до конца стерт старый эпический костяк — «жеста баронов» с ее поэзией междоусобиц. Патриотический и религиозный пафос «королевской жесты» еще дает о себе знать в таких поэмах, как «Испания», подводящих своих героев к Ронсевалу. Андреа да Барберино ценил достоверность, но искал ее не в реставрации эпического духа. Напротив, все его произведения ощутимо романизированы, в них господствует дух авантюры и рыцарского одиночества. Конечно, эпос под его пером в роман не превращается, зато он превращается в народную книгу, и нет ничего удивительного, что и «Французские короли», и «Гверино» именно в качестве народных книг, утратив в течение столетий имя автора, дошли до XX века.

О другом флорентинце, работавшем в рамках данной традиции, Антонио Пуччи, известно больше, известно даже много, хотя никакими примечательными событиями его долгая жизнь (ок. 1310—1388) не ознаменована. Правда, он не был кантасторием в прямом смысле, он был коммунальным глашатаем и звонарем, и поэтом был более даровитым и более умелым, чем безымянная масса кантасториюв. Однако, его поэзия, быть может, выделяется на общем фоне народной эпикки, но не удаляется от него. Недаром, так трудно отделить написанные им «кантари» от приписанных ему. Таких, бесспорно принадлежащих ему поэм пять: «Аполлоний Тирский» в шести песнях, «Джизмиранте» в двух песнях, «Брут Британский», «Мадонна Лионесса» и «Восточная царица» в четырех песнях. Здесь более легкий стих, более свободная фантазия, более крепко выстроенное повествование, чем в анонимных «кантари». Прямых источников нет: Пуччи не перелагает чужие сюжеты, а комбинирует сюжетные мотивы. Связь с эпическими циклами либо отсутствует, либо ослабевает: только «Джизмиранте» и «Брут Британский» еще как-то соотносены с артуровским миром. Но вся атрибутика бретонских сказаний в несколько упрощенной рецепции «кантари» сохраняется — любовь, приключе-

ния, чудеса. И разумеется, не в этих поэмах мы близко знакомимся с флорентийским пополаном Антонио Пуччи.

В своих «кантари» Пуччи развлекал флорентинцев, но этого ему было мало — он хотел еще поучать. С поучением выходило не слишком удачно: ничем другим, кроме здравого смысла, бытового жизненного опыта и общих мест традиционной морали, Пуччи не располагал. Он не может, в отличие от Данте, да даже в отличие и от Дино Компаньи, возвыситься над ходом событий, он им поглощен — в этом его ограниченность, но в этом и его главное достоинство. Он пишет обо всем, что видел и что прочел: излагает в терцинах хронику Джованни Виллани («Стоглав», «Sentiloquio», из ста задуманных песней было написано девяносто одна), войне Флоренции с Пизой (1362—1364) посвящает поэму, в своих сирвентах и «плачах» откликается на все значительные события в жизни города — на победу гвельфов над Скалигерами, на изгнание герцога Афинского, на наводнение 1333 и чуму 1348 года. Но о незначительном он тоже не забывает: о народных обычаях рассказывает в поэме в терцинах «Старый рынок», а в многочисленных сонетах — о повседневной жизни Флоренции и о себе в этой жизни, рассказывает порой не без элементов банальной морализации, но чаще с юмором.

Рассказывает в сущности о пустяках: о своем доме и своем саде, о таверне, где потчуют добрым вином, о неумелом брадобрее, от которого он натерпелся адских мук, о продавце птицы, продавшем ему курицу, о которую он обломал все зубы, о приятелях, досаждающих ему просьбами о сочинении стихов. Конечно, за всем этим стоит традиция флорентийской комической поэзии, но Пуччи отходит от ее канонов достаточно далеко: исчезает агрессия, гротеск утрачивает резкость, черная меланхолия уступает место общей праздничности тона и настроения, которую не могут омрачить отдельные пессимистические нотки. Рассказ комического поэта о себе и своих бытовых неурядицах — это литературная условность, используемая в пародических целях. Пуччи рассказывает, чтобы рассказывать. Бытовая хроника и хроника историческая, хотя и расходятся у него по разным жанрам, в сущности представляют две стороны одной медали. В основе лежит та же историко-культурная парадигма, которая в историографии приводит к рождению «семейной» хроники из хроники политической.

3

Лирика высокого стиля, за исключением лирики Петрарки, также становится в XIV веке явлением городской культуры и подстраивается под ее духовный горизонт, проходя через стадии подражания, элигонства, снижения, трансформации. Влияние Петрарки в полной мере сказалось значительно позже: оценить его

новаторство и усвоить элементы его поэтики было непросто. Что же касается лирики нового сладостного стиля, то процесс ее «популяризации» начался уже в рамках самой этой школы: Чино да Пистойя, прежде всего, и малые стильновисты старательно подготовили почву для дальнейших подражателей, упростив, вычленив и классифицировав основные топосы и приемы Гвиницелли, Кавальканти и Данте.

Эпигоны стильновизма тщательно воспроизводят внешнюю сторону этой поэзии, но это лишь круги, расходящиеся по поверхности: никто из них, как правило, и не пытается проникнуть в глубину философско-религиозной проблематики, некогда составлявшей суть этого течения. Некоторые из них осознают искусственность и анахроничность подобных литературных упражнений; так, флорентийский поэт Сеннуччо дель Бене (1275–1349) в канцоне «Amor, tu sai ch'io son col caro capo» не без горечи отмечает, что он, будучи уже седовласым, все продолжает петь о любви так, как ее воспевали молодые Данте и Чино. В своих сонетах и балладах он стремится подражать Данте, останавливаясь на отдельных мотивах его лирики: освобождение от гнета страстей и стремление к небесному блаженству через любовь к донне; сияние добродетелей донны; появление донны как дар благодати; созерцание донны как путь к спасению.

O salute d'ogni occhi che ti mira,
conforto d'ogni mente esbigottita,
o chiara luce di nuovo apparita
lo cui spendor ciascun veder disira.

(«О спасение для созерцающих тебя очей, / утешение для смятенного ума, / о вновь явившийся ясный свет, / чей блеск каждый жаждет видеть»).

Характерно, что более удачными являются его подражания Данте в балладах, отличающихся более сниженным, легким стилем (вспомним, что сам Данте не включил в «Новую жизнь» целый ряд своих стихов, написанных именно в таком стиле):

Amor, cosi leggiadra giovinetta
giammai non misse foco in cor d'amante
con cosi bel semblante,
come l'ha mess 'n me la sua saetta.
Vidila andar baldanzosa e sicura
cantando in danza be' versi d'amore,
e sospirar sovente,
tal volte scolorar la sua figura
mostrando nella vista come 'l core
era d'amor servente.

(«Любовь, никогда столь красивая девушка / не зажигала огнем сердце влюбленного / своим прекрасным обликом, / как зажгла во мне ее стрела. / Я видел, как она движется в танце веселая и уверенная, / напевая прекрасные стихи о любви / и часто вздыхая, / порой ее лицо бледнело, / показывая, что сердце / было слугителем любви»).

Более оригинален Сеннуччо в политических стихах, в его канцоне на смерть Генриха VII звучит искренняя скорбь. В свое время Сеннуччо дель Бене за свою приверженность Генриху был изгнан из Флоренции и немало времени провел в изгнании; в частности, жил он и в Авиньоне, где сблизился с Петrarкой, оплакавшим впоследствии его смерть в сонете «Сеннуччо мой» (CCLXXXVII).

На лирику нового сладостного стиля ориентируется и Маттео Фрескобальди (1300–1348), сын «малого» стильновиста Дино Фрескобальди. Наделенный живым темпераментом и азартом (известно, что он был страстным игроком), он довольно легко и свободно манипулировал в своих стихах (сохранилось около трех десятков его канцон, баллат и сонетов) мотивами и образами высокой поэзии, иногда достигая определенной изысканности приемов, но никогда не пытаясь проникнуть в ее суть в отличие от другого флорентийского поэта Чино Ринуччини (середина XIV в. – 1417), стремившегося, не всегда, правда, удачно, сохранить философско-религиозный субстрат поэзии нового сладостного стиля. Но и Ринуччини это дается нелегко, более сильной его стороной являются легкие, изящные, музыкальные мадригалы:

Un falcon pellegrin dal ciel discese
con largo petto e con sì bianca piuma,
che chi il guarda innamora e ne consuma.

(«Сокол-странник спустился с неба / широкогрудый и со столь белоснежным оперением, / что тот, кто взирает на него, влюбляется и томится из-за этого»).

Стильновистские отзвуки слышатся и в поэзии целого ряда других второстепенных поэтов в разных областях Италии — Гвидо Новелло да Полента, Джованни Квирини, Якопо Чекки и др.

Особое явление представляет собой так называемая придворная поэзия, расцветшая в северной Италии, прежде всего в Ломбардии, во второй половине XIV века (север Италии пользовался в это время относительным покоем в отличие от городов центра, раздираемых войнами). Она очень неоднородна в жанровом и стилистическом отношении, и в целом можно считать, что она подводит итог лирическим поискам этого века, предлагая перечень разных поэтических решений, некогда разведенных по разным регистрам, а здесь соединенных и смешанных, иногда довольно не-



Амброджо Лоренцетти. Голова Согласия
(Деталь «Аллегории доброго правления».
Сиена, Палаццо Публико, ок. 1337–1339)

ожиданным образом. Само название «придворная» приводит на память поэзию, возникшую при дворе Фридриха II. Как и в Сицилии, поэты живут здесь при дворах правителей (Висконти в Милане, Каррарези в Падуе, Скалигеро в Вероне и др.), переезжают вместе с ними из города в город, выполняют определенную службу. Но если сицилийские поэты имели вполне четкую задачу: создать любовную лирику на вольгате по провансальским образцам, обусловившую и специфику этой лирики, то на севере поэты были более свободны в своих предпочтениях; хотя порой им и приходилось писать по заказу, в целом они не чувствовали себя связанными в выборе темы или стиля. Кроме того, не существовало и рамок «школы»; при этих дворах сочетались самые разные влияния: ученое и народное, рафинированно-придворное и сниженно-городское.

Среди многочисленных поэтов такого рода выделяются три более крупных фигуры, связанных с двором герцогов Висконти, Антонио де Беккари, Франческо ди Ванноццо ди Бенчивенне, Симоне Сердини (прозванный Савьоццо). Все они, когда надо, воспевали могущество своих покровителей, что не мешало им при перемене дворов или обстоятельств бранить их или хвалить их врагов. Так поступает Ванноццо по отношению к каррарскому герцогу Франческо Старшему, а Сердини в стихах к Джан Галеаццо Висконти высказывается против предоставления свободы коммуна́м, возлагая все надежды на сильную герцогскую власть, в других же стихах он меняет точку зрения на противоположную и обличает тиранию. Поэзия превращается в своего рода службу, а сам поэт занимает промежуточное положение между секретарем и жонглером. И похоже, что постоянная готовность писать о том, что нужно в данный момент правителю, объясняет широту тематического, жанрового и стилистического диапазона этой поэзии.

Так, феррарец Беккари (1315–1370), долгое время живший при дворе Висконти и много путешествовавший с ним по северу Италии (из его биографии нам известно, что он был изгнан из Болоньи за участие в кровавой драке), пробовал перо в самых разных жанрах. Он писал возвышенные любовные канцоны в сицилийском духе, старательно повторяя рассуждения о природе любви и ее свойствах и используя хорошо знакомые клише:

Non seppi mai che cosa fosse Amore
nè sua virtù sentii perfettamente,
e pur novellamente
ha teso ver de me le site e l'arco,
e hamme zunto sì dentro nel core
con una sita amorosa e pungente

che for de la mia mente
la sua possanza mai non far varco.

(«Я никогда не знал, что такое любовь / и не мог в полной мере испытать ее свойства, / и все-таки недавно / она направила на меня свои стрелы и лук / и так проникла мне в сердце / своей любовной и ранящей стрелой, / что моего существа / ее сила никогда не покинет»).

Беккари остается на уровне сицилийской образности и игнорирует ее дальнейшее стильновистское развитие. Впрочем, известна его любовь к Данте и в отдельных стихах можно уловить давтовские интонации. Политические стихи Беккари в основном отражают интересы его покровителя. Писал Беккари и в комическом стиле, подражая Чекко Анджольери и изображая себя буруевым страстями игроком, понимающим свое горестное положение, но по недостатку воли неспособным что-либо изменить. А в своей «отчаянной» («disperata») канцоне («Le stelle universall e'ciel gotanti»), также идя по стопам Чекко, он комически преувеличенно проклиная все мироздание, и своих родителей в том числе, за свое рождение.

Еще более многообразна в жанровом отношении поэзия Франческо ди Ванноццо (1330/1340 – конец века): он писал возвышенные любовные стихи, подражающие лирике нового сладостного стиля, и веселые песенки на диалекте, патетические сонеты на политические темы (например, венок из восьми сонетов, в которых Италия и ее разные города обращаются к Джан Галеаццо Висконти с просьбой взять их под свое покровительство и установить мир) и народные стихи, реалистически-приземленно описывающие ситуации из повседневной жизни, сочинения серьезные, придворные и легкие, комические, как, например:

Correndo del Signor mille e trecento
anni settantoquattro, al parer mio,
in questo mondo rio
vidi e conobbi tutta gente ingrata,
ond'io, che porto il capo pien di vento,
per dar al vizio fama e non oblio,
e de parlar disio,
ho compilato una canzon sfacciata,
porgendo del mio vento una soffiata
a sti grumi di penne e teste matte,
che, se cervi de gatte
avesser manecato, sarie troppo,
tant' ciascun di senno guerzo e zoppo.

(«Живя в лето Господне тысяча триста / семьдесят четвертое / в этом злом мире, / я, по-моему, увидел и узнал всех неблагодарных людей, / из-за чего я, у которого голова полна ветра, / дабы прославить порок, а не предать его забвению, / и пробудить желание говорить о нем, / сочинил бессовестную канцону, / дунув моим ветром / на эти комки перьев и безумные головы, / и если бы они съели кошачьи мозги, / это было бы слишком, / настолько каждый косой и хромой умом»).

Перу Ванноццо принадлежит также несколько остроумных тенцов, в которых участвует он сам и разные неожиданные предметы: стрела, вонзающаяся в него во время сражения, лютия, сад.

Не менее динамичен в своем поэтическом творчестве и Сердини (1360–1419/1420), живший при разных дворах и немало писавших по заказу как политические, так и любовные стихи (известно, что свою жизнь он закончил в тюрьме, вероятно, самоубийством). Его любовная лирика обнаруживает неплохое знание предыдущей традиции: некоторые мифологические образы отсылают к Овидию, порой проскальзывают стильновистские интонации, испытал он на себе и влияние Петрарки.

Tersi rubini e perle,
rose colte di spin vermiglie e bianche,
mille vaghi fioretti in un bel viso,
fronde pallide e stanche,
d'un mansueto lauro, ch'a vederle
mostran sembianti a noi del paradiso.

(«Гладкие рубины и жемчуг, / алые и белые розы, схваченные шипами, / тысяча прелестных цветов на прекрасном лице, / бледная и усталая листва / кроткого лавра, которые при взгляде на них / являют нам райский вид»).

Здесь характерная петрарковская образность и лексика сочетаются со стильновистским указанием на ангельскую, райскую природу донны. Легко пишет Сердини и в комическом стиле: его поношения напоминают стихи Чекко Анджольери, проклинающего обстоятельства своего рождения, родителей, весь мир. Но в отличие от Чекко Сердини поднимает голос и против церкви (заметьте, что в некоторых политических сонетах он, напротив, защищает папскую власть и занимает ее сторону в конфликте с Флоренцией). Бурлескные стихи Сердини полны реалистически сниженных деталей, встречаются в них и автобиографические подробности (причем в отличие от Чекко, относительно которого предполагают, что это литературный прием, у Сердини они, похоже, соответствуют действительности).

При разных дворах служил и Фацио дельи Уберти (1305/1309 – после 1367) (о его поэме «Описание мира» см. ниже), но звание

придворного поэта к нему не вполне подходит: в отличие от прочих придворных стихотворцев, он своих взглядов не менял и был человеком глубоких привязанностей, не умевшим расточать похвалы по заказу. Его политический темперамент напоминает Данте. Гибеллин, не избежавший изгнания, потомок дантовского Фаринаты, Фацио дельи Уберти мечтал о реставрации империи и особые надежды возлагал на Людовика Баварского и Карла IV. Он трагически переживал политический и нравственный упадок Флоренции и обращался к ней с горестными призывами:

Con pace, dico, e con buona concordia,
con limosine e santi sacrifici,
con laude e benefici,
con sostener digiuni e penetenzia,
con disprezzar la guerra e la discordia,
con disprezzare i maladetti vici,
con disprezzare uffici
che fan tra cittadin mala semenzia,
convien l'alta potenzia
umiliare, se 'l c'e alcun rimedio.

(«Миром, говорю я, и согласием, / милостыней и святыми жертвами, / Лаудами и добрыми делами, / Соблюдением постов и покаянием, / презрением к войне и разногласиям, / оставлением проклятых пороков, / прекращением дел, / которые сеют между горожанами зло, / подобает умиловить вышнюю власть, / если это еще возможно»).

Любовная лирика Фацио дельи Уберти сочетает в себе влияние Данте и Петрарки. У Данте феррарский поэт заимствует образность и общую схему стихов о «каменной даме», внедряя в нее и автобиографические моменты. Его изображение равнодушия донны и собственных страданий окрашено пафосом личного опыта, переданного в гораздо более простых и менее клишированных выражениях, чем это имеет место в высокой любовной лирике. А к Петрарке его приближают изящные идиллические описания природы и «индивидуалистичность» любовных переживаний (хотя совершенно очевидна меньшая литературность этих стихов):

Surgono chiare e fresche le fontane,
l'acqua spargendo giù per la campagna,
che rinfrescando bagna
l'erbette e' fiori e li arbori che trova...

E io, lasso! lontano
da quella che parrebbe un sol tra loro,
lei rimembrando, tale allor divegno
che pianger fo qual vede il mio contegno.

(«Бьют ясные и прохладные источники, / распространяя по полям воду, / которая, освежая, орошает / траву, и цветы, и деревья, встречающиеся на ее пути ... / А я, увы! нахожусь далеко / от той, что казалась бы солнцем среди них [других донн], / и вспоминая о ней, я становлюсь таким, / что вызываю слезы у всякого, кто видит мое состояние»).

Так постепенно происходила ассимиляция поэтического опыта Петрарки, в XIV веке лишь начавшаяся и продолжавшаяся на протяжении еще двух столетий. В целом же городская лирика Треченто подвела итог важнейшему этапу итальянской поэзии и закрепила многие его достижения в новых культурных условиях.

4

Еще одна литературная традиция XIV века, связанная с именем Данте — это традиция восприятия «Божественной Комедии». У нее две стороны — истолкование и подражание. Исторкование осуществляется как в устной, так и в письменной форме (последняя часто является продолжением первой). Дантовские кафедры возникают одна за другой во Флоренции (где с лекциями о Данте выступают Боккаччо, Антонио Пьевано, Филиппо Виллани), в Болонье (Бенвенуто да Имола, с 1375 г.), в Вероне, в Пистойе, в Пизе (Франческо да Бути, с 1385 г.), в Сиене. Первые письменные комментарии к «Божественной Комедии» вплотную примыкают ко времени ее завершения и число их год от года растет: ни одно произведение, ни древнее, ни современное, не будило отзвука, равное этому по интенсивности и широте. Среди комментаторов Данте в XIV веке — два его сына, Якопо (ок. 1322 г., первый по времени комментарий и только к «Аду») и Пьетро ((1341—1348 г., на латинском языке), Боккаччо, болонский нотариус Грациоло Бамбальюоли (1324 г., на латыни, только первая кантика), еще один болонец Якопо делла Лана (ок. 1330 г., на вольгаре, первый комментарий ко всей поэме); к сороковым годам относится анонимный комментарий, получивший от Академии Круска имя «Наилучшего» (*Ottimo*), и комментарий к «Аду» Гвидо да Пиза, к семидесятым — комментарий Бенвенуто да Имола (на латыни), к восьмидесятым — Франческо да Бути (на вольгаре). Были еще и другие, не столь заметные.

Все эти комментаторы, как бы они между собой ни различались, смотрят на «Божественную Комедию» как на произведение в первую очередь ученое. Эту «ученость» они стараются сделать понятной читателю, раскрывая аллегории и растолковывая трудные в теологическом, философском и научном плане места. Тем самым они, как им кажется, продолжают начатое Данте дело по

обогащению нелатинской культуры: Данте собрал все богатства знания воедино, сделал их привлекательными для непосвященных, но не сделал легкодоступными — комментаторы совершают следующий шаг, облегчают к ним доступ. Литературность «Божественной Комедии» они учитывают в последнюю очередь. Только Боккаччо говорит об особой роли и особой миссии поэта, и то не столько в комментариях, сколько в жизнеописании Данте. Значение грамматических и риторических примечаний несколько возрастает лишь к концу века, особенно у Бенвенуто да Имолы, комментарий которого отличается, к тому же, богатством и разнообразием исторических и биографических сведений.

Подражатели также заворожены в основном аллегоризмом и доктринальностью «Божественной Комедии»: для многих из них дантовская поэма вообще становится тем источником, из которого они набираются своей учености. Можно утверждать, что в традиции аллегорического повествования «Божественная Комедия» произвела некоторое возмущение, но существенно ее не изменила: более близкими и понятными образцами остаются Алан Лилльский, «Роман о Розе» и из итальянцев — Брунетто Латини и Боно Джамбони. Это справедливо для всех аллегорических писателей Треченто, но для Франческо да Барберино это, к тому же, и вполне естественно: хотя в его лице мы имеем одного из первых читателей «Божественной Комедии» (по крайней мере, двух ее первых кантук), но историческая дистанция еще не успела возникнуть и о каком-нибудь влиянии говорить рано.

Франческо да Барберино (1264—1348) учился в Болонье, вернувшись во Флоренцию (1297), исполнял здесь должность нотариуса, был дружен с Гвидо Кавальканти и Данте, писал стихи в стильновистском духе, до нас большей частью не дошедшие. Осужденный на изгнание в 1304 году, отправился в Венецию и оттуда в Прованс, где провел четыре года (набравшись множества сведений о жизни и поэзии трубадуров). Здесь же он начал работу над «Предписаниями любви» (*Documenti d'Amore*), прервав ради них работу над другим своим сочинением, «О правилах поведения и обычаях женщин» (*Reggimento e costumi di donna*). «Предписания» Франческо опубликовал в 1314 году, «Правила» закончил к 1320 году. «Цвет новелл», на который он неоднократно ссылается, до нас не дошел. Во Флоренцию он вернулся в 1313 году, получил здесь титул «доктора обоих прав» и жил до смерти, которая настигла его с приходом «декамероновской» чумы.

Оба его сохранившиеся сочинения — дидактические трактаты в аллегорическом обрамлении. Сквозных аллегорических сюжетов нет — даже таких стертых, как у Брунетто Латини, не говоря уж о богатой сюжетике «Романа о Розе». Аллегорические фигуры, воплощающие какую-либо из высших добродетелей, диктуют ав-



Арнольфо ди Камбио. Плакание Марии (ок. 1300 г.)

тору свои наставления — вот и весь аллегоризм. «Правила поведения» написаны на волгаре, стихами и прозой, состоят из двадцати разделов, каждый из которых посвящен определенному возрастному, семейному (девушка на выданье, замужняя, вдова) и социальному (вплоть до служанок и рабынь) статусу женщины. Довольно много бытовых примеров и живых рассказов, почти новелл. «Предписания любви» — это произведение значительно более сложного и хаотичного состава, к тому же написанное на двух языках. В итальянских стихах изложены сами предписания, касающиеся тех или иных сторон куртуазного этикета; в латинской прозе — обширный комментарий, который, с одной стороны, иллюстрирует предписания колоритными примерами, а с другой, подводит под них философскую и моралистическую базу. Поначалу возникает впечатление, что Франческо да Барберино решил таким образом преодолеть разрыв между двумя частями известного трактата Андрея Капеллана, в одной из которых речь идет о возвышенной любви к даме, а в другой — о низком влечении к женщине. Но это не так: за стихотворной частью стоит высокая традиция стильновизма (хотя и несколько банализированная), а прозаическая часть, несмотря на прямую установку на еще большее возвышение образа и статуса любви (от земной к небесной), то и дело опрокидывает ее вторжениями прагматических, бытовых и наивно-рационалистических мотивировок. Высказывалось даже предположение, что здесь нужно видеть сознательную сатиру на куртуазный кодекс, его пародирование. Но это весьма сомнительно: пародия в средневековой культуре не бывает скрытой и завуалированной, она сразу заявляет о себе как о пародии, да и вообще такие тонкие игровые ходы этому весьма средней руки автору вряд ли по плечу. Скорее, можно говорить о невольной вульгаризации куртуазного идеала, воспринятого вполне серьезно и простодушно, но попавшего на совершенно не подходящую для него социальную и культурную почву.

В прямую полемику с автором «Божественной Комедии» вступил Чекко д'Асколи («Слепец из Асколи», прозвище Франческо Стабили, 1269—1327), весьма колоритный персонаж своего времени, учившийся в Салерно и, видимо, в Париже, занимавший в Болонье кафедру астрологии, дважды осужденный за ересь и во второй раз сожженный заживо во Флоренции. Джованни Виллани, рассказав о его казни, среди главных его заблуждений назвал учение о том, что все в мире, в том числе жизнь и смерть Христа, определяется сочетанием небесных светил. Ходили, правда, слухи о том, что основной причиной постигшего его приговора была не ересь, а ссора с Карлом Калабрийским, правившим в это время Флоренцией. Как бы то ни было, даже папа Иоанн XXII откликнулся на известие о его казни словами сожаления.

Помимо нескольких астрологических трактатов Чекко написал (но не довел до конца) дидактическую поэму «Ачерба» (от латинского «асерvus», «груда», «куча»). В ней говорится о небесах и о их влиянии на жизнь людей, о природе, о животных и минералах, о душе и ее способностях: главная цель Чекко — опровергнуть «ложную» ученость «Божественной Комедии», противопоставив ей «истинную» науку. Причем, его не устраивает не столько содержание дантовской «доктрины», сколько форма ее изложения. Литература в его понимании способна только компрометировать философию.

Qui non si canta al modo delle rane,
qui non si canta al modo del poeta
che finge imaginando cose vane;
ma qui risplende e luce ogni natura
che a chi intende fa la mente lieta.
Qui non si gira per la selva oscura...

(«Эта песнь не похожа на кваканье лягушек, как у того поэта, который предавался ложным вымыслам. Здесь блистает и сияет сама природа, даруя радость всем способным ее уразуметь. Здесь никто не блуждает в сумрачном лесу.»)

После Чекко с Данте уже не спорят (хотя некоторые, возможно, в глубине души соглашались, что негоже в высокой поэме сравнивать кого угодно, пусть даже грешников в аду, с лягушками). Из доброго десятка аллегорических и дидактических поэм, созданных во второй половине века, заслуживают упоминания «Доктринал» Якопо Алигьери (за имя автора и только); «Описание мира» («Dittamondo», ок. 1346—1367) уже знакомого нам Фацио дельи Уберти — свод географических и исторических сведений, объединенных рассказом о воображаемом путешествии автора по Европе, Африке и Азии в компании с древним географом Солином; и «Четвероцарствие» («Quadriregio», ок. 1394—1403) Федерико Фреcci (ок. 1346 — ок. 1416) из Фолиньо — описание религиозного обращения автора, свершающего путь по царствам Любви, Сатаны, Пороков и Добродетелей. В последней поэме уже чувствуются, помимо очевидных дантовских, отдельные reminiscences из «Любовного видения» Боккаччо и «Триумфов» Петрарки.

5

Многие историки итальянской литературы, отмечая в начале XIV века некоторое оживление интереса к латинской словесности, дают этому явлению имя «предгуманизма». Вряд ли, однако, оно



Памятник Кан Гранде делла Скала
(Верона, ок. 1330).

уместно, да и вообще трудно говорить в данном случае о каком-либо историко-культурном «явлении». Для средневековой культуры в целом характерно постоянное колебание между полюсами приятия и неприятия языческой древности — колебание, породившее хорошо известный феномен средневековых «ренессансов». Уроженцы Италии также принимали в них участие — и в каролингском, и в оттоновском (в меньшей степени — в ренессансе XII века). Италия даже пережила в XI веке свой, локальный по масштабам, ренессанс — Монтекассинский. Ничего подобного в начале XIV века не происходит.

Произведения на латинском языке продолжают создаваться, как создавались и прежде — с опорой и на классические образцы, и на близлежащую традицию, никто не пытается их столкнуть и друг другу противопоставить. Иногда противопоставляют латынь и вольгаре, как, например, Джованни дель Вирджилио в своей поэтической корреспонденции с Данте, но голоса такого рода ревнителей элитарной словесности доносятся, что вполне понятно, из тех культурных центров, где не возникло сильной традиции литературы на народном языке — из Вероны, Виченцы, Падуи. Там интересуются древностью и пытаются ей подражать: в Вероне около 1300 года был открыт кодекс Катулла и началось второе открытие его поэзии; в Виченце Феррето Феррети (ум. 1337) слагает «Вымысел приапейский»; в Падуе Ловато Ловати (1241—1309) пишет стихотворный комментарий к трагедиям Сенеки, не совершенно забытым Средними веками, но пребывавшим на далекой периферии их культурного сознания. С Падуей же связана жизнь и литературная деятельность Альбертино Муссато (1261—1329), самой яркой фигуры в этом скромном ряду.

Падуя в это время отстаивала свою независимость в борьбе с веронским тираном Кан Гранде делла Скала, и вся жизнь Муссато прошла под знаком этой борьбы. Он сражался за свой город как воин — в одной из битв был ранен и попал в плен. Он представлял свой город как посол — бывал с посольствами и при папском дворе, и при императорском. Он возвеличивал его в своих исторических сочинениях — в «Державной истории» (*Historia Augusta*), посвященной итальянскому походу Генриха VII, и «Истории Италии по смерти Генриха VII». Он обличал тиранию в «Эцериниде» (*Ecerinis*), самом известном своем произведении, прославившем его среди сограждан — осенью 1315 года Муссато прочитал только что законченную трагедию в собрании падуанских горожан, а 3 декабря сенат Падуи короновал его миртовым венком и постановил, чтобы торжественная церемония чтения трагедии повторялась ежегодно.

В своих исторических сочинениях Муссато обозревает всю Италию, но Падуя для него на первом плане. В «Эцериниде» он

пытается мыслить еще более крупными величинами, в масштабах всего мироздания, но главная его задача по-прежнему ограничена рамками муниципального патриотизма: изображая возвышение и падение Эццелино да Романо, наместника императора Фридриха II, он изображает участь всякого врага коммунальных свобод и прямо метит в веронского тирана. В «Державной истории» Муссато имеет в виду в качестве образца Тита Ливия, в «Эцериниде» — Сенеку-трагедιοграфа, но если исторические произведения в Средние века писать умели, то трагедию не различали с эпосом и считали трагедией, например, «Энеиду». Пусть нового Тита Ливия из Муссато не вышло, но историком он во всяком случае был, а вот трагедии в античном понимании у него не получилось — получилось диалогизированное повествование, точно так же как у авторов «элегических комедий», подражавших Плавту, получались не драматические произведения, а нечто вроде фаблю. Взглянуть на свой литературный идеал новыми глазами, как бы зачеркнув разделяющее их тысячелетие — так, как Петрарка будет глядеть на Цицерона, — Муссато не в состоянии. Его духовный горизонт ограничен рамками традиции, и своими силами выйти из них он не может. Но чутье к новому у него есть — об этом говорит его интерес к Сенеке, — и если кто-нибудь укажет ему новый путь, он не откажется на него ступить. Из таких, как Муссато, ревнителей древней словесности, будет складываться через два-три десятилетия круг учеников Петрарки.

Революция в культуре, произведенная Петраркой, питается двумя разнонаправленными импульсами: в основе одного лежит интерес к себе, т.е. движение вовнутрь, в основе другого — интерес к античной словесности, т.е. движение вовне. Синхронизировавшись, они образуют то, что мы называем Возрождением. Обе эти культурные установки возникают не на пустом месте, предпосылки у них во всяком случае есть. Интерес к древности сопровождает в Средние века все моменты интенсификации культурной жизни — это некая константа средневековой культуры. Интерес к себе и вообще к личному и частному началу — это процесс, постепенно набирающий силу и захватывающий со временем все более широкие пласты культуры, вплоть до ее самых скромных тружеников. Рассказывают о себе и считают этот рассказ важным и интересным уже не только великий философ или глубокий мистик, а обыкновенный монах, как Салимбене, обыкновенный купец, как Марко Поло, обыкновенный горожанин, как Веллутто. Но две эти установки никак не желают смыкаться: высокая культурная работа с неизбежностью уводит ее участника от такой мелочи, как он сам. Муссато нельзя представить на месте Салимбене или Дино Компаньи; Абельяр в своей диалектике и в своей «Апологии» — это два разных Абельяра. Совместить внешнее и внутреннее, об-

разцовое и индивидуальное, сделать одно условием и обратной стороной другого — это было культурное действие огромного значения и невиданной новизны. У Петрарки, совершившего его, был только один предшественник — Данте, но тут сама грандиозность масштабов ослепляла последователей, превращая их в эпитонов. Последователи Петрарки были восхищены, но не ослеплены — поэтому именно с него начинается Возрождение, а все, что Возрождению предшествовало, может называться «предвозрождением» только потому, что было перед ним, было преддверием, пусть даже было опорой, но никак не истоком и не началом.



Неизвестный художник. Портрет Франческо Петрарки (XIV в.).

Глава одиннадцатая

ФРАНЧЕСКО ПЕТРАРКА

1

Франческо Петрарка родился 20 июля 1304 года в тосканском городе Ареццо, где в это время жил его отец, сер Пьетро ди Паренцо ди Гардзо, по профессии нотариус, незадолго перед тем изгнанный из Флоренции на основании, как станет утверждать его сын, того же закона, что и Данте.

В 1312 году сер Пьетро перевез семью в Авиньон, где находился тогда папский двор. Там сталкивались и переплетались самые различные культуры — тосканская, французская, провансальская, фламандская, германская.

В Авиньоне и его окрестностях прошло детство, юность и вся молодость будущего автора «Книги песен». Флоренция никогда не воспринималась Петраркой как родина. Но ею не был для него и космополитический Авиньон. Родиной для Петрарки постепенно становилась Италия. На обломках муниципального патриотизма и средневековой партийности мало-помалу вырастало индивидуалистическое и вместе с тем национальное сознание: это были две стороны одного и того же процесса.

В 1326 году после смерти отца, Петрарка принял в Авиньоне духовный сан, что открыло ему путь к бенефициям, но с церковью не связало. Вскоре он приобрел репутацию лучшего поэта современности. Она распахнула перед ним двери самых аристократических домов. Считается, что 6 апреля 1327 года в церкви св. Клары Петрарка встретил женщину, вошедшую в историю европейской культуры под именем Лауры. Кто была она, мы, по-видимому, никогда не узнаем. Однако вряд ли надо сомневаться — хотя это делали даже самые близкие друзья поэта, — в том, что Лаура на самом деле существовала и что Петрарка ее действительно любил. Любовь эта прошла через всю его жизнь. Он стал «певцом Лауры».

В 20-е годы Петрарка сблизился с могущественной и весьма родовитой римской семьей Колонна. С Джованни Колонна он подружился еще тогда, когда они вместе учились в Болонском уни-

верситете. В 1330 году, когда Джованни Колонна стал кардиналом, Петрарка поступил к нему на службу и сделал это не только ради жалованья, но и потому, что это давало ему определенное общественное положение и возможность играть какую-то роль в исторической жизни современного ему мира. В условиях итальянского XIV века личная зависимость писателя от папы, государя или даже тирана нередко оказывалась формой утверждения духовной независимости новой гуманистической интеллигенции от сословно-корпоративного строя Средневековья с его догмами, уставами и традициями. Это следовало бы подчеркнуть. Без этого трудно правильно понять, как творчество Петрарки, так и общественную природу всего итальянского гуманизма эпохи Возрождения. Гуманистический идеал внутренней свободы, культивируемый Петраркой и унаследованный поэтами и художниками новой европейской культуры («Зависеть от властей, зависеть от народа, не все ли нам равно?»), был с самого начала половинчат и противоречив. Он возник как одно из следствий отмирания коммун и ограничения общественной активности их граждан. Тем не менее на заре европейского Возрождения индивидуалистическая защита идеала внутренней свободы стала одной из существенных характеристик ренессансного гуманизма; в исторических условиях Треченто и даже Кваттроченто она органически перерастала в защиту человека, человечности и новой культуры. Большая духовная независимость Петрарки была одной из основных предпосылок для возникновения тех исторически новых, индивидуалистических оценок человека, природы и общества, которые с середины XIV века станут характеризовать собой всю гуманистическую культуру европейского Ренессанса. Мироощущение молодого Петрарки — это прежде всего мироощущение освобождающегося человека и — человечества. Оно постепенно осознавалось им и выкристаллизовывалось в новое мирозерцание. Это был длительный процесс. Жизнь и творчество Петрарки можно подразделить на три основных периода.

2

Первый период (1318–1333) — годы учения. Самое раннее стихотворение Петрарки написано на латинском языке, однако в 20-е годы гораздо больше, чем Цицерон и Вергилий, его занимали современные поэты на народном языке. В Монпелье он познакомился с лирикой провансальских трубадуров; в Болонье — с поэзией нового сладостного стиля. «Божественной Комедии» юный Петрарка сторонился, но Данте-лирик оказал на него серьезное влияние, хотя, бесспорно, не такое сильное, как Чино да Пистойя. Потом Петрарка будет всячески подчеркивать только свой раз-

рыв со всей средневековой, а, следовательно, и предвозрожденческой литературой, но в первый период своего творчества он старался понять, что его с ней связывало. Таким образом начало поэтического творчества Петрарки как бы непосредственно прикнуло к традиции флорентийского стильновизма. Однако, сформировавшийся вне идеологической атмосферы Флоренции, Петрарка не разделял ни философских концепций Гвидо Кавальканти, не религиозно-политических идей Данте. В его интересе к литературному наследию поэтов, писавших на народном языке, на первый план выступили проблемы формы — поэтики, стиля и поэтического языка. Именно поэтому ему оказались ближе всего эпигоны нового сладостного стиля и провансальские трубадуры. Но сам Петрарка стремился не к канонизации и формализации существующих норм языка и стиля, а к их реформе.

Второй период в жизни и творчестве Петрарки (1333–1353) — период творческой зрелости. В это время окончательно складывается его мировоззрение и создаются основные литературные произведения на латинском языке: героическая поэма «Африка» (1339–1341), историко-биографическое сочинение «*De viris illustribus*» («О знаменитых людях», 1338–1358), «*Epistolae metricae*» («Стихотворные послания», 1350–52), двенадцать эклог «*Bucolicum carmen*» («Буколическая песнь», 1346–48), диалогизированная исповедь «*Secretum*» («Сокровенное», 1342–43), трактаты «*De vita solitaria*» («Об уединенной жизни», 1346) и «*De otio religioso*» («О монашеском досуге», 1347), неоконченное историческое сочинение «*Rerum memorandum libri*» («О достопамятных вещах и событиях», 1343–45) и полемическое сочинение, направленное на защиту поэзии от нападок со стороны представителей «механических искусств» — «*Invectiva contra medicum quedum*» («Инвектива против некоего врача в четырех книгах», 1352–53). Ко второму периоду относится также большая часть стихотворений, вошедших впоследствии в «Книгу песен», именуемую чаще всего «Канцоньере», но озаглавленную самим Петраркой по латыни: «*Rerum vulgarium fragmenta*».

Второй период в жизни и творчестве Петрарки начался с годов странствий. В 1333 году Петрарка совершил большое путешествие по Северной Франции, Фландрии и Германии. Это было не совсем обычное путешествие. В отличие от средневековых паломников к святым местам и флорентинских купцов, которые ездили по делам своих фирм, Петрарка, разъезжая по Европе, не преследовал никакой практической цели. В годы странствий Петрарка как бы заново открыл лирическую ценность природы для внутреннего мира человека, и с этого времени природа входит в мир европейской поэзии как ее неотъемлемая и важная часть.

Путешествуя по Европе, Петрарка устанавливал контакты с учеными, обследовал монастырские библиотеки в поисках забытых рукописей античных авторов и изучал памятники былого величия Рима.

Самым важным из художественных открытий Петрарки стало так называемое «открытие человека». Оно было сделано и осознано в годы странствий. Момент осознания в данном случае имеет тем большее значение, что именно им определяется начало новой эпохи в творчестве Петрарки, в литературе Италии, а также в культуре всей Европы. Эпоха Возрождения начинается в Италии только тогда, когда многочисленные «элементы» Возрождения, т. е. все то новое, что до этого существовало в литературе и искусстве итальянского Предвозрождения стихийно и неосознанно, не просто отделяется пионерами гуманистической культуры от традиционного, но и сознательно противопоставляется ему. Их религиозное сознание получило новое направление — оно стало развиваться теперь в направлении от Бога к человеку, от средневекового аскетизма с его волей к смерти к жизнерадостному свободомыслию Ренессанса, подготовившего не только европейский материализм XVIII века, но и, что гораздо существеннее, идею самостояния (А.Пушкин) культуры и человека. Само понятие «душа» приобрело у первых гуманистов и прежде всего у Петрарки совсем не то значение, какое оно имело ранее. Если для средневековых авторов обращение к душе означало отвращение человека от мира, т. е. полное отрицание всякой ценности реальной (имманентной) действительности, и не только материальной, но и духовной, поскольку эта последняя отражала и включала в себя жизнь посюстороннего мира, то для Петрарки, казалось бы, то же самое обращение к душе стало, напротив, первым шагом к утверждению ценности реальной действительности, независимо от ее отношения к трансцендентному — шагом к реабилитации земного человека, как существа высокого, духовного, творческого, способного активно воздействовать на окружающий его мир — на других людей, на общество и на историю.

Такого человека Петрарка открыл прежде всего в себе самом, проанализировав противоречия собственного «я». Это было сделано им в произведении, написанном на латинском языке в форме диалогов между Августином и Франциском, и озаглавленном — «Сокровенное». «Сокровенное» стало одним из первых художественных произведений гуманистической литературы европейского Возрождения. В нем кропотливо исследуется индивидуальное человеческое сознание во имя обретения душевного спокойствия и «высшего счастья», порождаемого ясным сознанием жизненных целей. Ренессансная гуманистичность «Сокровенного» проявлялась не в планомерной полемике со средневековым миропонима-

нием, а в раскрытии внутренних противоречий только что «открытого человека». Идеологическая борьба, изображаемая в «Сокровенном» — это внутренняя, психологическая борьба в душе нового поэта. Именно она придает диалогам драматизм и делает их произведением новой словесности. Тот внутренний голос, в споре с которым Петрарка анализировал собственное сознание, был голосом и самого Петрарки, нового писателя, расстающегося со Средними веками, отстаивающего идеал внутренней свободы, творческого уединения и гармонии между человеком и природой. Он станет жизненным идеалом «Писем» Петрарки, его латинских и итальянских стихотворений. Идеал этот воспримет от Петрарки Боккаччо, а затем его будет развивать все крупнейшие поэты итальянского Ренессанса. Это — один из тех идеалов, которое характеризуют собой всю эпоху Возрождения. В «Сокровенном» изображена напряженная внутренняя борьба за обретение этого нового идеала. Петрарка уже ощущал человеческую ценность своей душевной борьбы и, по-видимому, достаточно хорошо сознавал, что именно она является главным источником его новой поэзии.

В «Сокровенном» не раз возникает тема смерти. Но смерть для Петрарки — не возможность приобщиться к вечной жизни (в которую он, разумеется, искренне верил), а перспектива утраты того ощущения полноты собственного «я», которое не сможет заменить ему даже райское блаженство. Отсюда — его постоянная тоска, пессимистичность некоторых его нравственно-философских изречений и меланхоличность, пронизывающая всю «Книгу песен». Ацедия Петрарки была порождена осознанием, во-первых, ценности его собственной человеческой индивидуальности, а, во-вторых, всего того, что связывало ее с конечной, земной действительностью.

В «Сокровенном» анализируется не просто сознание, а мироощущение нового поэта. Именно это позволяет говорить о том, что героем «Сокровенного» является, так сказать, «новый человек» Возрождения, то есть тот этико-эстетический идеал, который с этого времени будет определять наиболее характерные черты ренессансного стиля в литературе, изобразительном искусстве и в какой-то мере даже в общественной жизни Италии.

Особенно важны в «Сокровенном» рассуждения о любви. Они предваряют теорию не только «Книги песен», но и всего европейского петраркизма. «Стародавними мнениями» Петрарка смело объявляет здесь все предшествующие теории любви, в том числе теории Данте, поэтов нового сладостного стиля и провансальских трубадуров. Петрарка — и это чрезвычайно характерно для него как мыслителя и идейного вождя первого поколения итальянских гуманистов, — ясно сознавал новаторство содержания своей любовной лирики, его ренессансную беспрецедентность. Петрарка

отвергает любовь чувственную в качестве главного содержания поэзии, точно так же он отвергает эротику средневековой комической лирики, низводившей любовь до похоти. Но он также не приемлет и религиозно-философскую интерпретацию любви, данную поэтами нового сладостного стиля, а затем Данте в «Божественной Комедии». Для Петрарки любовь — это всеохватывающее, чистое, юношеское чувство, естественно и очень по-человечески идеализирующее любимую женщину. Петрарка открыл такую любовь в себе и ввел ее в европейскую поэзию. Петрарковское открытие любви стало одним из величайших нравственно-эстетических завоеваний культуры Возрождения.

Земная, но неразделенная и платоническая любовь порождает в Петрарке не печаль, а радостное чувство, прежде всего потому, что возвышенная влюбленность облагораживает его любовь к жизни и ко всему земному, а также потому, что она позволяет ему осознавать себя, почувствовать в себе высокую человечность человека.

В рассуждение о любви в «Сокровенном» вводятся мысли о славе. Лаура — неотделима от лавра. Для внутреннего развития гуманистического диалога это необычайно характерно. Петрарка не ограничился тем, что дал в «Сокровенном» новое определение человека и попытался эстетически обосновать правомерность требований земной, человеческой природы — он противопоставил прежнему пониманию бессмертия свое — новое, гуманистическое. То жадное стремление к славе, которое станет столь характерным для титанов европейского Ренессанса, возникло в их сознании в результате коренной переоценки традиционных религиозных, этических и эстетических ценностей. Оно было одним из следствий утверждения ценности человека — его земной природы и земной деятельности. Отстаивая право человека на славу, Петрарка, а вслед за ним и другие гуманисты итальянского Возрождения, завоевывали для человека возможность бессмертия не в потустороннем мире, а в реальном мире истории, политики и культуры.

Место «Сокровенного» в литературе европейского Возрождения определяется не только тем, что в этом произведении впервые прозвучали многие из основных ренессансных мотивов (любовь, слава, идиллическая гармония между внутренне свободным человеком и идеализированной природой и т. д.), но и тем, что в «Сокровенном» Петрарка по-настоящему обрел своего «главного героя». Внутренний мир нового, земного человека со всеми его сложностями и зачастую непримиримыми противоречиями стал у него отправной точкой для всех его дальнейших идеологических и художественных построений. Самопознание и самоанализ делаются главными принципами не только его лирики, но и всей его жизненной философии.



Неизвестный падуанский художник. Франческо Петрарка
(рукопись трактата «О знаменитых людях», 1379 г.
Париж, Национальная библиотека).

В 1337 году Петрарка поселился неподалеку от Авиньона, в Воклюзе, где, с перерывами, прожил до 1353 года, претворяя в жизнь тот гуманистический идеал уединенной жизни на лоне прекрасной идиллической природы, который он обосновал в «Сокровенном» и анализ которого составляет основное содержание трактатов «Об уединенной жизни» и «О монашеском досуге». Но его идеал одиночества всегда был весьма далек от пустынночества. В отличие от анахоретов-монахов, Петрарка в Воклюзе не столько спасал свою душу для вечной жизни, отбрасывая от себя все бренное и земное, сколько культивировал свою человеческую индивидуальность.

Покинув нечестивый Вавилон,
 Приют скорбей, вместилище порока
 Я из бесстыдных стен бежал далеко,
 Чтоб длительней был век мой сохранен.
 Я здесь один. Любовью вдохновлен
 Пишу стихи, рву травы у потока,
 Мечтаю вслух, парю умом высоко,
 Гляжу вперед и лучших жду времен.

(CXIV, перевод А.Эфроса)

Вавилоном Петрарка называл опостылевший ему папский Авиньон. Переселение в Воклюз стало для него еще одним шагом на пути к завоеванию внутренней свободы — от семейства Колонна, от курии и вообще от современного ему общества, средоточием которого в XIV веке в Италии сделался город. В одном из стихотворений, называя себя «гражданином рощ», Петрарка утверждал: «Города — враги моим мыслям, леса — друзья» (ССXXXVII).

В Воклюзе Петрарка много и напряженно работал. Впоследствии он говорил: «Там были либо написаны, либо начаты, либо задуманы почти все сочиненьица, выпущенные мной» («К потомкам»). Но еще больше, чем поэзия, его занимала в это время наука. Науки, которыми занимался в Воклюзе Петрарка, были науками о древности. В этом у Петрарки были предшественники, такие, как Альбертино Муссато и поэтический корреспондент Данте Джованни дель Вирджилио. По сравнению с ними Петрарка сделал новый шаг вперед не столько в изучении античности, сколько в развитии европейской культуры и прежде всего национальной литературы Италии. Но этот шаг вперед — шаг от предвозрождения к Возрождению, обусловленный сменой общих концепций природы, истории и человека, сопровождался таким широким и подлинно научным проникновением в мир классической древнос-

ти, которое не было еще доступно ни Брунетто Латини, ни Муссато, ни Джованни дель Вирджилио, ни даже самому Данте.

Новое понимание древних писателей несомненно облегчилось для Петрарки всем его предшествующим опытом поэзии на народном языке. Открытие античности было прежде всего открытием художественным. Обостренный интерес к формальной стороне тосканской и провансальской лирики, характерный для первого периода творчества Петрарки, создал возможность для более или менее непосредственного, интуитивного ощущения эстетического своеобразия поэтических форм древнеримской лирики и прозы в качестве чего-то индивидуально неповторимого и в то же время исторически своеобразного. Для мировоззрения Петрарки был характерен уже известный историзм, позволивший ему увидеть в римской античности особую ступень в развитии культуры. Петрарка еще более резко, чем Данте в Лимбе, провел границу между современностью и древностью. Именно это создало необходимые предпосылки, с одной стороны, для ренессансных теорий подражания античности, а с другой — для ее научного, историко-филологического изучения.

Петрарка оказался прирожденным филологом. Он первым стал изучать произведения древнеримских поэтов, сопоставляя различные списки и привлекая данные смежных наук. Во второй период творчества Петрарка заложил одновременно основы и классической филологии, которая с этого времени надолго становится фундаментом европейской образованности, и исторической критики, которая, опираясь на филологическое истолкование текста, прокладывала дорогу философскому рационализму.

Но Петрарка был не только филологом. Его обращение к античности было проявлением отвращения поэта к современности. Подводя жизненные итоги в «Письме к потомкам», Петрарка утверждал: «С наибольшим рвением предавался я, среди многого другого, изучению древности, ибо время, в которое я жил, было мне всегда так не по душе, что если бы не препятствовала тому моя привязанность к любимым мною, я всегда желал бы быть рожденным в любой другой век, и чтобы забыть этот, постоянно старался жить душою в иных веках».

Конфликт Петрарки с окружающим его миром был глубоким и исторически существенным. В нем отражалась смена эпох. Именно поэтому конфликт этот не стал трагическим ни для самого Петрарки, ни для защищаемого им идеала. Его научно-литературная деятельность уже в 30-е годы влилась в культурную жизнь Италии и получила широкую поддержку со стороны того самого общества, от которого «воклюдский отшельник», казалось бы, всеми силами отстранялся. В апреле 1341 года Петрарка был увенчан лаврами на Капитолии. Он воспринял этот несколько теат-

ральный, и, по-видимому, в значительной мере самим им инспирированный акт не просто как общественное признание его талантов, но как освящение литературной традиции. Обособив античность от современности, Петрарка вместе с тем продолжал считать современных ему итальянцев прямыми потомками древних римлян. В возрождении традиций древнего Рима он видел закономерное возвращение к народным началам великой итальянской светской культуры, забытым в пору господства «варварства». Вся деятельность Петрарки во второй период его жизни и творчества была направлена на то, чтобы помочь народу Италии познать самого себя, познавая свое великое прошлое. Именно эта идея легла в основу «Африки», «О знаменитых людях» и других его латинских произведений второго периода. Почти все сочинения, написанные им на классической латыни древних, имели актуальный подтекст. Петрарковский классицизм был, таким образом, одним из проявлений нового, национального сознания первого великого гуманиста европейского Возрождения.

Петрарка был полностью лишен чувства муниципального патриотизма. Внутриполитические и междоусобные распри итальянских городов-государств всегда воспринимались им с позиций стоящего вне городских партий интеллигента-индивидуалиста и именно поэтому рассматривались как общеитальянское бедствие. Надежду на возрождение Италии Петрарка связывал в это время главным образом с доблестным прошлым ее народа. Национальное возрождение Италии мыслилось Петраркой как возрождение республиканской доблести античного Рима:

Античная стена, кого боится
И чтит поныне мир, припоминая
Протекшие века и глядя вспять;
Гробницы, где починут, отдыхая,
Останки тех, чья слава будет длиться,
Пока не кончит мир существовать;
Все, что могло от тленья убежать,—
Все от тебя целенья ранам ждет!
О верность Брута, доблесть Сципионов,
Как сладок будет вам расцвет законов,
Когда до вас молва о них дойдет!
И, первый мужества оплот,
Фабриций наш как радоваться станет!
Он скажет: «Рим в величье вновь воспрянет».

(LIII, перевод А.Эфроса)

В то же самое время Петрарка рассчитывал, что возрождение республиканского Рима превратит Италию «в самую благород-

ную монархию». Как истинный индивидуалист Возрождения, Петрарка считал творцом истории сильную личность. Все свои политические надежды он возлагал на «высокий дух» нового государя. Но именно — нового. По мысли Петрарки, «высокий дух» должен был стать таким же историческим отрицанием современных итальянских государей, как создаваемая им «самая благородная монархия» являлась бы отрицанием современных монархий. Это была, конечно, утопия. Но корни ее довольно прочно уходили в действительность Италии XIV столетия. Не случайно идеал «высокого духа» предвосхитил главные политические идеи победоносного восстания, поднятого в 1347 году в Риме почитателем и в известной мере учеником Петрарки Кола ди Риенци. Петрарка это восстание приветствовал. Он заявил, что станет его поэтом и сразу же отправил римскому народу «Поощрительное послание», в котором заклинал народ стойко защищать завоеванную свободу.

4

Литературно-эстетическая теория Петрарки сложилась отчасти на основе тщательного изучения поэтики античных писателей, отчасти же как дальнейшее развитие эстетических концепций позднего Средневековья.

В соответствии с господствующими в его время теориями Петрарка — так же как Данте и Альбертино Муссато — продолжал считать аллереорию сущностью и главным признаком всякой поэзии. Но в то время как в понимании большинства средневековых писателей (в том числе и Данте) аллегория должна была скрывать неизреченные тайны и богооткровенные истины, Петрарка набрасывал покровы аллегоризма на истины вполне человеческие, на события исторические, а также житейски-реальные. Аллегория перестала у него быть атрибутом трансцендентного. Пример тому — эклоги из его «Буколической песни», произведения, написанного латинскими гексаметрами. В эклогах «Буколической песни» Петрарка рассказывал о себе — о своих внутренних конфликтах, о любви к Лауре и латинским поэтам, о своем желании следовать по пути не псалмопевца Давида, а автора «Энеиды», а также о важнейших событиях своего времени. Однако именно расширение жизненного содержания привело в петрарковских эклогах к тому, что вся их пастушеская буколика оказывалась сама по себе малоинтересной, а ее аллегория без специального комментария не доступной даже подготовленному читателю.

Одновременно с эклогами «Буколической песни» создавались «Стихотворные послания». Это произведение объемное: в него вошло 64 эпистолы, разбитые на три книги. Образцом для Пет-

рарки здесь был Гораций. Адресатами «Посланий» были в большинстве случаев близкие друзья поэта. Петрарка делился с ними своими впечатлениями, мыслями, чувствами. В «Посланиях» точка зрения частного человека сделалась эстетически существенной. Она придавала внутреннее единство тематически разнообразным «Посланием».

В «Стихотворных посланиях» Петрарка рассказывал о своей любви к Италии, прекрасной стране, богатой всеми благами, но лишенной мира (II, 12; III, 24, 25); восхищался былым величием Рима и скорбел об его современном упадке (II, 13); обращался от имени Рима к папам Бенедикту XII и Клименту VI, призывая их вернуться в Италию и содействовать ее нравственному и политическому возрождению (I, 2, 5; II, 4); защищал поэзию (III, 26) и торжественно эпически описывал свое венчание на Капитолии, придавая ему колорит новой, гуманистической легенды (II, I); подробно изображал свою уединенную жизнь в Воклюзе (это тема большинства «Посланий»), свои занятия и беседы с великими мужами древности, красочную, безмятежную воклюзскую природу и свой сад. Пейзажи «Стихотворных посланий» были настоящим художественным открытием. Его, несомненно, облегчила и подготовила длительная учеба у классиков, но «открытие природы» было обусловлено также и всем мироощущением нового поэта, искавшего в гармонии с «вечной», прекрасной природой успокоения от тех мучительных тревог, сомнений и страхов, которые вызывались в нем ощущением его исторического одиночества, сознанием скоротечности земной человеческой жизни, абсурдной неизвестности смерти. Тема смерти возникала в «Стихотворных посланиях» постоянно. Так же как в «Сокровенном», она порождалась здесь стремлением к самоочищению через анализ противоречий собственного «я».

Пессимизм, прозвучавший в посланиях, обрамляющих первую книгу, нейтрализовался мотивом непреодолимой любви к Лауре (I, 7), картинами идиллической природы, и, главное, преднамеренно идеализированным образом авторского «я», поставленного в центре мира и именно поэтому стилистически приподнятого над тленностью обыденной жизни. «Низкого стиля» у Петрарки не получилось. В «Стихотворных посланиях» отчетливо обозначились черты ренессансного классицизма, пришедшего в XIV веке на смену аллегорическому символизму готики: Петрарка изображал историческую и современную действительность, быт, природу, свой внутренний мир не прямо, не непосредственно, а сквозь призму поэтического языка, разработанного древнеримскими классиками, прежде всего Вергилием, Цицероном, Горацием и Титом Ливием.



Миниатюра Симоне Мартини к сочинениям Вергилия
из библиотеки Петрарки.

Полнее всего петрарковский классицизм проявился в героической поэме «Африка», написанной латинскими гексаметрами. Для итальянского гуманизма XIV века «Африка» была произведением программным. Работая над «Африкой», Петрарка пытался создать не просто героическую поэму — его задачей было создание национальной эпопеи. Этим определяется выбор темы: победоносное завершение второй пунической войны — разгром Карфагена и триумф Сципиона. Образцом служила «Энеида». Но, по сравнению с поэмой Вергилия, в «Африке» был значительно усилен исторический и политический элемент. Сципион Африканский у Петрарки не просто образец всех республиканских доблестей и добродетелей, он и национальный герой, освободивший Италию от варваров и иноземцев. В этом — связь поэмы с современностью и с гуманистической программой Петрарки второго периода. История республиканского Рима рассматривалась в это время Петраркой не только как великое прошлое итальянского народа, но и как некий прообраз его не менее великого национального будущего.

«Африка» была любимым детищем Петрарки. На нее он возлагал большие надежды. Однако этим надеждам не суждено было оправдаться. В возрождении итальянской поэзии и культуры «Африка» сыграла роль меньшую, чем какое-либо из других поэтических произведений Петрарки. Она положила начало тому жанру в литературе европейского Возрождения, барокко и классицизма, который был не очень правильно назван «искусственным эпосом», но эпосом при этом не стала. Эпическое действие в «Африке» выявлено слабо, а ее главный герой — холоден, ходулен и неубедителен. Лучше всего в «Африке» получились лирические куски. Однако выразительность отдельных лирических эпизодов «Африки» только еще больше подчеркивала отсутствие эпического целого. Объектом национального эпоса у Петраки оказалась не актуальная историческая действительность, а тексты Тита Ливия, Цицерона и Вергилия, из которых он благоговейно черпал не только фабульный материал, но также язык «Африки», ее стиль и даже отдельные словосочетания.

Параллельно с «Африкой» создавалось историческое сочинение «О знаменитых людях». Так же как и «Африка», оно было одним из характернейших проявлений петрарковского классицизма. «О знаменитых людях» — серия биографий. Почти все ее герои принадлежат истории республиканского Рима. Это Юний Брут, Фабриций, Фабий Максим, Катон Старший и др. Главный герой здесь, как и в «Африке», — Сципион Африканский. Его биография самая подробная. Пересказывая и компилируя почерпнутые у античных историков факты, Петрарка стремился не столько воспроизвести общественные и политические события древности,

сколько нарисовать определенные человеческие характеры великих республиканцев. Сочинение «О знаменитых людях» положило начало гуманистической биографии на историческом материале.

5

В 1353 году Петрарка окончательно покинул Воклюз. Об этом он мечтал давно. Еще в «Сокровенном» Августин советовал Франциску навсегда перебраться в Италию. «Но я не хотел бы,— замечал он при этом,— запереть тебя в одном ее уголке. Иди свободно, куда повлечет тебя душа, иди без страха и поспешно, не оборачиваясь назад, забудь прошлое и стремись все вперед и вперед. Уже слишком долго ты живешь вне отечества и себя самого: пора тебе вернуться домой, ибо уже вечерет ...»

В мае 1353 года Петрарка переехал через Альпы. С высоты перевала перед ним открылась родина. Он приветствовал ее восторженно и взволнованно:

Здравствуй, священный край, любимый Господом,
здравствуй,
Край — для добрых оплот и гроза для злых и надменных,
Край, благородством своим благородные страны
затмивший,
Край, где земля плодоноснее всех и отрадней для взора,
Морем омытый двойным, знаменитыми славных горами,
Дом, почтенный от всех, где и меч, и закон, и святые
Музы живут сообща, изобильный мужами и златом,
Край, где являли всегда природа вкупе с искусством
Высшую милость, тебя соделав наставником мира.
Жадно я ныне стремлюсь к тебе после долгой разлуки,
Житель твой навсегда, ибо ты даруешь отрадный
Жизни усталой приют, ты дашь и землю, которой
Тело засыпят мое. На тебя, о Италия, снова
Радости полный, смотрю с высоты лесистой Гибенны.
Мгла облаков позади, лица коснулось дыханье
Ясного неба, и вновь потоком ласковым воздух
Принял меня. Узнаю и приветствую землю родную:
Здравствуй, вселенной краса, отчизна славная, здравствуй!

(Стихотворные послания, III, 24,
перевод С.Ошерова)

В жизни и творчестве Франческо Петрарки начинался третий, последний период. Его, видимо, можно назвать итальянским.

В 1351 году флорентийская коммуна отправила к Петрарке Джованни Боккаччо с официальным посланием. Петрарку при-



Джованни даль Понте. Данте и Петрарка
(Кембридж, Массачусетс, музей Фогг).

глашали вернуться в город, из которого были изгнаны его родители, и возглавить университетскую кафедру, специально для него созданную. В послании, который привез Боккаччо, сообщалось также, что правительство Флоренции готово вернуть поэту имущество, некогда конфискованное у его отца. Это был беспрецедентный акт. С того времени, как Данте умер в изгнании, прошло всего тридцать лет, но за эти тридцать лет началась новая эпоха. Правительству Флоренции хотелось быть на уровне времени. Называя Петрарку писателем, «вызвавшим к жизни давно заснувшую поэзию», гонфалоньер и приоры писали: «Мы не цезари и не меценаты, однако мы тоже дорожим славой человека, единственного не в нашем только городе, но во всем мире, подобно которому ни прежние века не видели, не узрят и будущие; ибо мы знаем, сколь редко, достойно поклонения и славы имя поэта».

Петрарка сделал вид, что польщен. Отвечая флорентийскому правительству, он писал: «Я поражен тем, что в наш век, который мы считали столь обездоленным всяким благом, нашлось так много людей, одушевленных любовью к народной или, лучше сказать, общественной свободе». Тем не менее, вернувшись в 1353 году в Италию, Петрарка к вящему негодованию своих друзей и больше всего Боккаччо поселился не в демократической Флоренции, а в Милане, которым в то время деспотически правил архиепископ Джованни Висконти. Это был самый могущественный из тогдашних итальянских государей и самый страшный враг флорентийцев. Оказалось, что Петрарка понимал свободу совсем не так, как ее понимало большинство его современников.

Пребывание Петрарки в Милане казалось настолько противоречащим его прославлениям республиканских добродетелей древних римлян, что поэту пришлось защищаться от обвинения в измене собственным принципам и в приспособленчестве. Он сделал это в «Письмах» и в специальном сочинении «*Invectiva contra quendam magni status hominem seu nullius scientiae aut virtutis*» («Инвектива против некоего лица, значительного по своему общественному положению, но ничтожному по знаниям и добродетели», 1355).

Петрарка, как всегда, уверял, будто истинная свобода — это свобода творчества, что никогда не было человека внутренне независимее его и что он принял приглашение Джованни Висконти «только на том условии, что его свобода и покой останутся неприкосновенными». Он уверял, что поселиться в Милане его заставила прежде всего «человечность» архиепископа и, оправдываясь перед Боккаччо, горько упрекавшего его за дружбу с Висконти, напоминал тому какой-то их давний разговор, во время которого оба они порешили, что «при нынешнем положении дел в Италии

и в Европе Милан самое подходящее и самое спокойное место» для Петрарки и для его литературных занятий.

Так Петрарка объяснялся с друзьями. В «Инвективе» же, адресатом которой был авиньонский кардинал Жан де Карамен, он не столько защищался, сколько нападал, противопоставляя внутреннюю свободу поэта и гуманиста, позволявшую Платону сотрудничать с Дионисием, а Сократу уживаться с тридцатью тиранами, мерзостному сервилizmu высшего духовенства, продажности и беззастенчивому карьеризму, царящему в папской курии. Говоря о своих взаимоотношениях с Висконти, самодержавно правившими Миланом, Петрарка утверждал: «Я живу с ними, но не под ними, на их территории, но не в их доме. Из общения с ними я извлекаю лишь удобства и пользуюсь почестями, которыми они меня постоянно осыпают, насколько я это допускаю. Давать советы, вести дела, распоряжаться финансами — все это они предоставляют другим, для сего рожденным, мне же не оставлено ничего иного, кроме покоя, тишины, безопасности и свободы; об этом я должен думать, в этом мои обязанности. И в то время, как другие с раннего утра бегут во дворец, я отправляюсь в лес и пребываю в обычном для меня одиночестве».

Впрочем то, что Джованни Висконти — тиран и что в Милане отсутствовали политические свободы Петрарка не отрицал. Но где они есть, не без горечи спрашивал он: «Повсюду — рабство, тюрьма, цепи». «На земле нет места, где не существовало бы тирании, — уверял он Боккаччо, — и когда тебе представляется, будто ты избежал тирании одного человека, ты попадаешь по иго тирании многих».

Относительно свободы, существовавшей там, где правил «жирный народ», Петрарка не строил ни малейших иллюзий. Тут его убеждения отличались завидным постоянством и прочностью. Когда в 1365 году до него дошли сведения, что Джованни Боккаччо в письмах к их общим друзьям опять выражает опасения, как бы связи с Висконти и Каррара не ограничили его свободы поэта, Петрарка ответил своему флорентийскому другу специальным посланием. «Твои страхи, — писал он, — для меня не новость, и я за них тебе весьма признателен. Но тут ты можешь за меня совсем не бояться; уверяю, что до сих пор, даже тогда, когда другим могло показаться, будто я нахожусь под тягчайшим ярмом, на свете не было человека свободнее меня, и я могу поручиться, что так будет и впредь, если только вообще можно ручаться за будущее. Я сделаю все, дабы под старость не научиться рабству и надеюсь, что мне это удастся: повсюду и всегда я останусь абсолютно свободным. Я имею в виду свободу духа, ибо во всем, что касается тела и всего остального, поневоле приходится подчиняться тому, кто сильнее нас. Однако я не знаю, какое иго тяжелее и стеснитель-

нее — иго одного, которое несу я, или многих, как это приходится делать тебе. Полагаю все же, что тирания одного человека менее сурова, чем тирания народа».

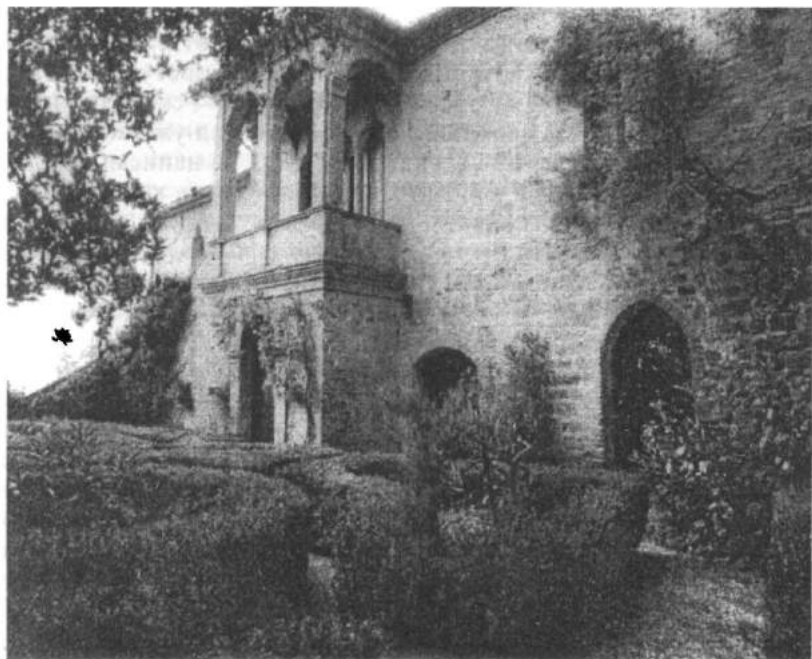
Тем не менее тирания оставалась тиранией. Выбрав, как ему казалось, из двух зол меньшее, Петрарка не начал считать это зло добром. В письмах к друзьям он бодрился и пытался прикрыть риторикой мучившие его сомнения. Однако иногда они все-таки выплескивались на бумагу и тогда оказывалось, что поэт-гуманист не хуже его демократически настроенных друзей понимает всю трагическую двусмысленность своего положения при дворе миланских владык. Но выхода для себя он не видел. Иллюзий становилось все меньше, а от принципов Петрарка не отрекался. Он поселился в Милане не только потому, что там ему были созданы условия, действительно очень благоприятные для ученых занятий. Неудача переворота Кола ди Риенци заставила его полностью разувериться в гражданской доблести как «жирного», так и «тощего» народа. Однако даже она не смогла пошатнуть веры Петрарки в ценность, силу и историческую активность человеческой личности. Вот почему, когда ему пришлось выбирать между купеческой Флоренцией и Висконти, он выбрал Джованни Висконти. Петрарке, по-видимому, действительно импонировала яркая фигура этого воина-архиепископа, сумевшего собрать подле себя кружок известных по тем временам литераторов. Он, конечно, понимал, что Джованни Висконти — не Кола и не повернет Италию на «древний путь», но видя в коммунах одну из главных причин гражданских смут и междоусобных распри, раздиравших «его Италию», Петрарка, подобно многим своим современникам, какое-то время связывал с самодержавной и антифлорентийской политикой правителей Милана свои надежды на создание в Италии сильного, единого государства. Потом он убедился, что это — иллюзия. После этого его пессимизм усилился. В написанном в Милане латинском трактате «О средствах против счастья и несчастья» прозвучали ноты, резко диссонирующие с историческими пророчествами «Африки». Разум говорит здесь, адресуясь к поэту: «Стоя на пороге смерти, ты жаждешь узнать, что случится с тою страной, которую ты именуешь родиной. С нею произойдет то же, что с нею происходило всегда и что происходит повсюду: ее будут потрясать мятежи и борьба партий, она будет менять законы, правителей — и всегда к худшему. Она кончит тем же, чем кончили многие великие города — от нее останется пыль, прах, камни и одно лишь имя ... Так почему ж тебя гложет тоска? Когда ты взойдешь на небо, ты посмеешься над этим, как над всем смертным».

Исторический пессимизм, прозвучавший в трактате «О средствах», для петрарковских произведений третьего периода до-

вольно характерен. «Что бы ни доводило до нашего сведения труды историков и вопли трагедий,— писал он,— все это ниже того, что мы видим своими глазами. Преступления, которые у древних считались достойными сцены, у нас стали повседневными пороками». «Власть погребена, свобода подавлена, и никогда не кончатся войны».

Не правильно было бы видеть в этом только иеремиады банальной риторики или ворчливое недовольство стареющего писателя временем, которое обогнало его молодость. Петрарка до конца жизни продолжал энергично бороться за то, что считал благом своей родины и своего народа. Об этом лучше всего свидетельствует публицистика «Писем». Слава Петрарки все время росла, и он использовал свой авторитет ученого и поэта для того, чтобы деятельно влиять на современную ему политику. Страстные призывы к миру, раздавшиеся в канцоне «Италия моя», реализовались в деятельности Петрарки-дипломата. Стараясь положить конец войнам между Генуей и Венецией, он, не ограничившись увещательными посланиями к обоим дожам, отправился в 1353 году со специальной миссией в республику св. Марка и там от имени правительства Милана вел переговоры с Андреа Дандоло. В следующем 1354 году, когда император Карл IV перешел Альпы, Петрарка приветствовал его как миротворца и пытался побудить императора последовать примеру Колы ди Риенци, т.е. не только замирить Италию, но и объединить ее вокруг возрожденного Рима. Даже когда Петрарка гневно обрушивался на муниципального «демократа» Якопо Буссолари, который в 1359 году восстановил в Павии коммунальные «вольности», он защищал не тиранию Висконти, а «свою Италию», миру и единству которой, как ему казалось, угрожал этот священник, религиозно-политические идеи которого отдаленно предвосхищали программу Савонаролы. Больше всего народ Италии хотел мира. Именно в третий период, когда его «Письма» стали расходиться по всей Италии, Петрарка сделался как бы воплощением нового общественного сознания, независимого от местных, партийных и узкословных интересов.

В Милане Петрарка прожил до 1361 года. Потом он поселился в Венеции, городе, который, по его словам, был в то время «единственной обителью свободы, мира и справедливости, единственным прибежищем добродетели, единственной надежной гаванью, куда, убегая от свирепствующих повсюду бурь тирании и войн, стремил свои корабли всякий жаждущий доброй жизни». В Венеции Петрарка провел шесть лет и покинул ее, оскорбленный какими-то юными философами-аверроистами, которых он потом высмеял в философско-полемическом трактате «О невежестве собственном и многих других людей».



Дом Петрарки в Арква.

Последние годы жизни Петрарки прошли в Падуе, где он был гостем Франческо да Каррара, и в Арква, на Евганейских холмах. Там «на небольшой красивой вилле, окруженной оливковой рощей и виноградником», он жил «вдали от шума, смут и забот, постоянно читая, пища, славя Бога и сохраняя, вопреки болезням, полнейшее спокойствие духа».

Петрарка сознавал значение им сделанного и потому понимал исключительность своего места в истории. «Я стою на рубеже двух эпох,— сказал он как-то,— и сразу смотрю и в прошлое и в будущее».

Будущее его не пугало. Он не знал сомнений стареющего Боккаччо, а когда тот посоветовал ему отказаться от литературной деятельности, отдохнуть, уйти на покой и дать дорогу молодежи, искренне изумился. «О! — восклицал Петрарка, — сколь разнятся тут наши мнения. Ты считаешь, будто я написал уже все или во всяком случае многое; мне же кажется, что я не написал ничего. Однако, будь даже правдой, что я написал немало, какой способ побудит идущих следом за мной делать то же, что я, чем продолжать писать? Пример воздействует сильнее, нежели слово ... Здесь уместно вспомнить слова Сенски из письма к Луцилию: «всегда,— говорит он,— остается достаточно, что надо сделать, и даже у того, кто родится через тысячу лет после нас будет случай добавить кое-что к сделанному нами».

Первый европейский гуманист Петрарка никогда не устал будить умы и возрождать в Италии новую культуру и новую жизнь — даже тогда, когда окончательно убедился в том, что его призывы к человечности встречают отклик лишь у очень незначительной части современного ему общества. Итальянцы, казалось, делали все, дабы «выглядеть варварами». Это его огорчало, но не приводило в отчаяние и не лишало сил. «Нет вещи,— писал он Боккаччо,— которая была бы легче пера и приносила бы больше радости: другие наслаждения проходят и, доставляя удовольствие, приносят вред, перо же, когда его держишь в руке, радуется, когда откладываешь — приносит удовлетворение, ведь оно оказывается полезным не только тем, к кому непосредственно обращено, но и многим другим людям, находящимся далеко, а порой также и тем, кто родится спустя многие столетия».

Он все время думал о том мире новой культуры, во имя которого жил, работал, любил, писал стихи, и не поступился своей свободой.

Незадолго до смерти Петрарка сказал: «Я хочу, чтобы смерть пришла ко мне в то время, когда я буду читать или писать». Говорят, что желание поэта-филолога осуществилось. Он тихо заснул, склонившись над рукописью.

Это случилось в ночь с 18 на 19 июля 1374 года.

Последний период в жизни Петрарки был периодом подведения итогов. Это был также период великих свершений. В Милане и Венеции Петрарка закончил и придал окончательную редакцию диалогам «Сокровенное», «Буколической песни», «Стихотворным посланиям» и некоторым другим сочинениям, написанным им в пору страстного увлечения античностью. Там же была начата дантовская терцинами аллегорическая поэма на народном языке «Триумфы» (1356) и написаны два больших философских трактата «De remediis utriusque fortunae» («О средствах против счастья и несчастья», 1354–60) и «De sui ipsius et multorum ignorantia» («О невежестве своем собственном и многих других людей», 1366). Разрыва между вторым и третьим периодом в творчестве Петрарки не было. Главными произведениями третьего периода стали латинские «Письма» и написанная на народном языке «Книга песен» («Канцоньере»), озаглавленная в авторской рукописи «Regum vulgarium fragmenta» («Отрывки, написанные народным языком»).

В основу «Писем» в большинстве случаев легли реальные послания, отправленные Петраркой в разные годы его близким друзьям, а также общественным и политическим деятелям тогдашней Европы. Петрарковские письма с самого начала создавались как литературные произведения и предполагали, помимо непосредственного адресата, довольно широкий круг читателей. В последний период своей жизни Петрарка решил собрать их, дополнить и создать что-то вроде «дневника писателя». Ранее написанные письма претерпели при этом существенную переработку. В 50–70-е годы Петраркой было подготовлено три больших эпистолярных свода, каждый из которых обладал определенным единством: «Familiarum rerum libri XXIV» («О делах личных в 24 книгах», 1353–1366), «Sine nomine» («Без адреса», 1360), «Seniles» («Старческие письма», 1361–1374). Кроме того, Петрарка написал в это время незаконченное «Письмо к потомкам» — «Posteritati», являющееся его воспоминаниями. Это были первые мемуары в истории новой европейской литературы. Считается, что за работой над ними Петрарку застала смерть.

Так же как письма, некоторые стихотворения «Книги песен» восходят к стихотворениям 40-х и даже 30-х годов, но так же, как «Письма», «Книга песен» наделена определенным композиционным и идейно-эстетическим единством и в таком виде принадлежит третьему периоду в творчестве Петрарки, когда поэтом был произведен не только определенный отбор, но принципиальная переработка ранее им созданных секстин, канцон и сонетов. «Книга песен» была сразу же задумана Петраркой как органически цельное сочинение и, вопреки авторскому заглавию, действи-

тельно, получилось произведением внутренне уравновешенным и законченным.

Первое издание «Книги песен» было подготовлено Петраркой в 1356–58 годах. Оно содержало 215 стихотворений. Второе издание, содержащее 366 произведений (317 сонетов, 29 канцон, 9 секстин, 7 баллат, 4 мадригала), относится к 1373 году. Петрарка по-прежнему продолжал именовать свои стихотворения на народном языке «безделками» и утверждать, что языком подлинной литературы является классическая латынь. Тем не менее и «Книга песен», и «Триумфы» доказывают, что после возвращения Петрарки в Италию его отношение к народному языку и связанным с ним поэтическим традициям претерпело серьезные изменения. В одном из своих поздних сонетов он писал:

Коль скоро я предвидеть был бы в силе
Успех стихов, где я вздыхал о ней,
Они росли бы и числом скорей,
И большим блеском отличались в стиле.

(ССХСIII, перевод Е. Солоновича)

«Африку» Петрарка забросил. Она так и осталась незавершенной. Но «Книгу песен» он упорно совершенствовал до самого последнего дня. Отход от классицизма и известное преодоление его нормативности в индивидуализированном языке и стиле латинских «Писем», обращение к народному языку в «Книге песен» и к дантовской традиции в «Триумфах», полемика Петрарки с авероистами и его попытки примирить этические теории античных философов с нравственными принципами христианства («О невежестве») — все это свидетельствовало не столько о кризисе петрарковского гуманизма, сколько о его дальнейшем развитии: о стремлении первого великого поэта Возрождения по возможности теснее связать свое новое индивидуалистическое мировоззрение с современными культурными традициями. Это стремление не было самым Петраркой программно осознано. Оно явилось в значительной мере результатом его разочарования в программе национального возрождения Италии с помощью пробуждения у ее интеллектуальной элиты исторических воспоминаний о доблестях республиканского Рима. Тем не менее стремление это отчетливо проступает как в общей эстетической концепции «Книги песен», так и в нравственно-философских идеях трактатов Петрарки и во всем содержании его «Писем».

В 50–60-е годы окончательно формулируется тот комплекс идей, который можно назвать гуманистической философией Петрарки.

Среди профессиональных философов долгое время существовало твердое убеждение в том, будто эпоха Возрождения не создала собственной философии и является в истории философской мысли чем-то вроде огромной лакуны, отделяющей поздних схоластов от Френсиса Бэкона и Декарта. Бернард Рассел высказал его с присущей ему категоричностью, но оно разделялось так же и многими другими авторитетными мыслителями Запада. Так, по словам Сартона, гуманизм Возрождения «был несомненным шагом вспять как в философии, так и в науке. По сравнению с тупой, но честной средневековой схоластикой, характернейшая философия эпохи Возрождения, то есть флорентийский неоплатонизм, представляла собой поверхностную мешанину идей слишком расплывчатых, чтобы обладать реальной ценностью». «Если мы хотим,— говорит Бруно Нарди,— обратиться к подлинным истокам современной философии, нам надо обеими ногами перепрыгнуть через период гуманизма». Даже Билланович заявил, что во времена Петрарки вместе с гуманизмом наступает «интеллектуальная неразбериха», что философская мысль в это время деградирует, превращаясь в демонстрацию риторики и острословия.

Историки философии, отрицающие философскую ценность гуманистической мысли Возрождения, указывали прежде всего на то, что гуманисты не построили сколько-нибудь законченной системы идей, которую можно было бы сопоставить с системами Фомы Аквинского или Аристотеля и не разработали новой теории познания. Это действительно так. Возразить против этого нечего. Тем не менее, встречающиеся и по сей день в некоторых работах суждения о философской беспомощности гуманизма, выглядит ныне по меньшей мере анахронизмом. Они убедительно опровергнуты трудами Джузеппе Саитты и, особенно, Эудженио Гарена, открывшего новую страницу в интерпретации культуры итальянского Возрождения и прежде всего ее идейно-философских основ.

Впрочем еще задолго до Саитты и Гарена русский историк М.С.Корелин в прямой и достаточно острой полемике с западноевропейскими философами упорно и небезуспешно доказывал, что «интерес к философским вопросам составляет один из характернейших признаков гуманистического движения», ибо он порожден самой сущностью Возрождения. «Философская мысль в эпоху Возрождения,— писал Корелин,— не была результатом какого-либо внешнего влияния, какого-либо увлечения той или другой философской доктриной античного мира. Она возникла под влиянием самой жизни, была создана особенными духовными потребностями своей эпохи. Эти новые духовные потребности культурно развившейся личности, окончательно подорвавшие старые, освещенные временем и религией идеалы, стремились найти для

себя сначала этическую санкцию, а потом и более широкое философское обоснование».

Именно потому, что философская мысль Возрождения возникла как выражение новых духовных потребностей европейского общества и его новых, подлинно жизненных идеалов, она никак не укладывалась — и не желала укладываться — в жесткие рамки стройных и строгих систем. Как остроумно отметил Э.Гарен, современные философы, противопоставляющие гуманизму Возрождения «тупую, но честную схоластику», обнаруживают старомодное пристрастие к тем самым представлениям о философии, которые сознательно отвергались итальянскими гуманистами XIV—XV века. «То, о потере чего, скорбят сейчас многие,— писал Гарен,— было как раз тем самым, что хотели разрушить гуманисты, то есть великие «соборы идей», великие логико-теологические системы, философию, сводящую всякую проблему и всякое исследование к проблеме теологической, организующую и укладывающую все возможности в жесткую схему предопределенного логического порядка. На смену такого рода философии, игнорируемой в эпоху гуманизма как бессодержательная и бесполезная, с Возрождением приходят конкретные исследования, определенные и четкие, которые развиваются в направлении нравственных дисциплин (этика, политика, экономика, эстетика, логика, риторика) и в направлении естественных наук».

У начала этих исследований стоял Франческо Петрарка. Он не был философом в средневековом значении этого слова. В одном из «Старческих писем» Петрарка даже приписал себе скептицизм с его принципиальным «воздержанием от суждения». «Я ничего не отрицаю,— говорил он,— ничего не утверждаю и сомневаюсь в отдельных вещах, кроме тех, сомнение в которых считаю святотатством». Скептиком Петрарку считал Джентиле. Он даже утверждал, будто именно в скептицизме «состоит значение Петрарки и его великая роль в истории мысли».

Однако это верно лишь в какой-то, при том весьма незначительной мере. Типологически философская позиция Петрарки напоминала не столько скептицизм Пиррона или Монтеня, сколько критицизм Декарта или Канта. Основоположник европейского гуманизма отверг всю современную ему науку и философию во имя утверждения новой науки и новой философии, соответствующих, как ему казалось, реальным потребностям человека в счастье, духовном равновесии и гармонии с окружающим его миром. «Я люблю философию,— писал он своему брату,— но не ту болтливую, схоластическую, пустую, которой смешно гордятся наши ученые, но истинную, обитающую не только в книгах, но и в умах, заключающуюся в делах, а не в словах».

Петрарка жестоко высмеял метафизику, натурфилософию, причем как античную, так и аверроистскую, а также то, что в его времена называлось диалектикой, то есть замкнутые в себе структуры логических построений. Его еще не интересовали естественно-научные проблемы — интерес к ним пробудится лишь на исходе Возрождения и ознаменует собой начало другой, технократической эпохи — но его уже не занимали и вопросы богословия. Теологи, говорил Петрарка, «лгут столь же беззастенчиво, как и языческие натурфилософы: одни желают навязать законы собственного наглого невежества Богу, который смеется над ними, другие же рассуждают о тайнах природы так, словно бы они только что сошли с небес, где присутствовали на совете всемогущего Господа».

Предметом науки и философии, с точки зрения гуманизма, не мог быть Бог, ибо он находится за пределами, доступными человеческому разуму, но их объектом, по мнению Петрарки, не должны становиться ни звезды, ни минералы, ни животный мир, то есть ни космос, ни природа как таковая, вне ее непосредственных связей с внутренним, духовным миром человека и проблемой его счастья. В философии Петрарки оказался своего рода утилитаристом. Высмеивая не только алхимиков и астрологов, но и естественно-научные увлечения падуанских аверроистов, поэт-гуманист иронически спрашивал у последних: какую пользу человеку могут принести сведения о том «сколько волос имеется на голове у льва, сколько перьев в хвосте у ястреба, каким образом совокупляются слоны и как феникс, спаливши себя на костре из ароматических веток, вновь воскресает?!». «Для чего,— продолжает он,— познавать зверей, птиц, рыб, змей, если не знаешь природы людей, не знаешь для чего мы существуем, откуда пришли и куда идем или пренебрегаешь всеми этими вопросами».

Объектом философии, считал Петрарка, должен быть только человек, а ее орудием — опыт: прежде всего внутренний опыт личности, т. е. самопознание и самоанализ. Неприкасаемых авторитетов в области философии для Петрарки уже не существовало. Петрарка очень решительно отверг авторитет Аристотеля. И сделал он это вовсе не потому, что склонен был в чем-то недооценивать заслуги крупнейшего древнегреческого мыслителя: просто Аристотель рассматривался Петраркой уже не как орудие божественного откровения в сфере логики и естествознания, а как реально-исторический философ, знания которого были по необходимости ограничены и временем, в которое он жил, и его субъективными возможностями как человека. Петрарка писал: «Я считаю Аристотеля великим и ученым человеком, но все-таки человеком и поэтому полагаю, что он мог не знать кое-чего и даже весьма много». Аристотель — и в этом проявился зарождающийся исто-

ризм европейского гуманистического мышления — был поставлен Петраркой в реально-исторический ряд развития античной философии. «Я знаю, что его произведения могут научить многому,— писал Петрарка,— но считаю, что кое-чему можно научиться и у прочих; я нисколько не сомневаюсь в том, что еще до того как Аристотель начал писать, учить и вообще появился на свет, существовали уже другие писатели: Гомер, Гесиод, Пифагор, Анаксагор, Демокрит, Диоген, Солон, Сократ и князь Философии Платон».

Петрарка был первым, кто в новое время поставил Платона, тогда в Западной Европе известного больше понаслышке, выше Аристотеля. И в этом тоже проявился формирующийся европейский гуманизм, с его антидогматизмом, культом свободы, любовью к слову и гармонии. Как говорит Э.Гарен, «в определенный момент предпочтение Платона означало прежде всего освобождение от давления аристотелевского мира, замкнутого, иерархического, ограниченного, и обретение, вопреки всем системам, нового духа поисков, не знающего предрассудков и подлинно свободного».

Но еще больше, чем автора «Тимея» и «Федра», Петрарка противопоставлял канонизированному Средневековьем метаисторическому Аристотелю, во-первых, «человеческую мудрость» Цицерона, воплощавшего для него неразрывное единство нравственного идеала и практической деятельности, направленной на его превращение в жизнь и воплощение в определенный человеческий характер, а, во-вторых,— непосредственное религиозное чувство простого, необразованного человека, представляющееся ему образцом естественного здравого смысла.

Петрарка был глубоко благочестивым писателем и искренне считал себя добрым католиком. «Наука, которая противоречит католической вере,— писал он,— должна возбуждать к себе ненависть и не заслуживает имени науки». Тем не менее, как уже говорилось, попытки ряда новейших исследователей приписать Петрарке августинианский аскетизм не имеют под собой реальной основы. Петрарка-аскет не меньший нонсенс, нежели Петрарка-язычник. В его «Письмах», в его этико-философских трактатах последних лет, в его стихах проявилось не столько резко отрицательное отношение первого гуманиста к средневековому аверроизму, рассматривавшему человека как одно из случайных звеньев в цепи трансцендентно-естественной необходимости, сколько желание писателя европейского Возрождения как-то увязать свое новое понимание человеческой личности с нравственными идеалами современного ему народа.

Близость гуманизма Петрарки к народно-религиозным движениям XIII—XIV веков — к францисканцам-спиритуалам и иоахи-

митам — особенно наглядно обнаружилась в резко антиклерикальных «Письмах без адреса» и в тесно связанных с ними трех антипапских сонетах из «Книги песен» (СХХХVI—СХХХVII). Петрарка гневно обрушивался в них на папскую курию:

Источник скорби, бешенства обитель,
храм ереси, в недавнем прошлом — Рим,
ты Вавилоном сделался вторым,
где обречен слезам несчастный житель.

(СХХХVIII, перевод А.Эфроса)

Он обвинял Авиньон в распутстве и богоотступничестве: («В твоих покоях дьявол, обнаглев, гуляет зеркалами повторенный, в объятья стариков бросая дев») и совсем в духе народных проповедников называл церковь «площадной девкой», восставшей против Христа и апостолов, ибо она отвергла принцип «чистой, смиренной бедности».

Петрарка тоже проклял императора Константина за его «дар» и в выражениях еще более резких, чем у Данте, обрек его за этот тягчайший грех перед человечеством на вечные муки в аду. Он предвидел полное крушение той папской власти, которой был свидетелем и современником. Будущее ему представлялось так:

Я верю в правый суд — свершится он:
другой султан придет и примет меры
к тому, чтобы единым центром веры
был навсегда Багдад провозглашен.

Конец настанет идолослуженью,
кумиры будут наземь сметены
и преданы дворы владык сожженью.

Бразды правленья будут вручены
достойным, и столицы украшенью.
послужат памятники старины.

(СХХХVII, перевод Е.Солоновича)

В подлиннике последний терцет звучит так:

Anime belle, e di virtute amiche
terrano il mondo: e poi vedrem lui farsi
aureo tutto, e pien de l'opre antiche.

Двусмысленность или, вернее, двуплановость этих образов для поэзии и всего миропонимания зрелого Петрарки весьма показательна. Петрарка говорит здесь не только о возвращении церкви к заветам раннего христианства. «Золотой век» был для него

всегда веком расцвета античной культуры и человечности. Вот почему, сказав, что «мир делается совсем золотым», он тут же добавляет — «и наполнится древними творениями» (*e pien de l'opre antiche*). «*Anime belle, e di virtute amiche*», которые, по мнению Петрарки, «овладеют землей» в ближайшее время, это по-видимому вовсе не монахи, не праведники и не святые, как полагают многие комментаторы «Канцоньере», а такие же «новые люди», как и он сам — гуманисты, ученые и поэты. Понятие «*virtù*» начинало уже трактоваться Петраркой совсем по-ренессансному: христианская добродетель превращалась у него в доблесть. Указав на известную связь гуманизма Петрарки с «революционным движением ересей», Уго Дотти справедливо отметил: «но то, что в них лишь едва ощущалось или оборачивалось хилиастическими утопиями, сумело сделаться в культуре Петрарки осознанной исторической миссией, то есть нравственным принципом».

Разделяя некоторые антицерковные идеи народно-религиозных движений Треченто, Петрарка коренным образом расходился с современными ему еретиками в оценках культуры и человека. Он обращался к истокам христианства не во имя утверждения идеала материальной и духовной бедности, а потому что искал в сочинениях отцов церкви тот ключ к тайнам внутреннего мира современного человека, который ему не удавалось отыскать у Цицерона, Сенеки и Вергилия. Августин не только был посредником между Петраркой и Платоном, но и помогал Петрарке познавать самого себя и таким образом становился его невольным союзником в борьбе со схоластикой. В третий период своей жизни и творчества Петрарка не просто продолжал открывать в себе «нового человека» — он последовательно и очень планомерно отвоевывал собственное «я» у средневекового Бога, все более и более обособляя сферу познания человека и человечности (поззия и нравственная философия) от традиционной теологии, которая продолжала считаться наукою наук и госпожою всех видов знания.

В произведениях Петрарки третьего периода на смену теоцентрическим системам Средневековья полностью пришел антропоцентризм ренессансного гуманизма. Само религиозное сознание у Петрарки гуманизировалось, не переставая от этого быть сознанием религиозным, христианским, хотя и очень не догматическим. Еще большее значение, чем для философии, это имело для литературы и искусства европейского Возрождения. Петрарковское «открытие человека» не просто обособило «*studia humanitatis*» от «*studia divina*», открыв тем самым возможность для более глубокого познания человека в науке, литературе и искусстве, — оно предопределило некоторые исторические особенности ренессансного стиля, в котором жизнеподобие гармонически сочета-

лось с «мифологизацией» — с идеализацией, одухотворением и обожествлением земного смертного человека.

В отличие от некоторых средневековых мыслителей, Петрарка вовсе не считал, что грехопадение Адама безвозвратно испортило благородную, божественную природу человека. В доказательство он ссылаясь на вочеловечивание Христа и смело утверждал, что если уж сам сын Божий облекся в человеческую плоть, то земной человек вправе считать себя не только венцом творения, но и «отблеском Бога на земле». Вера в Бога помогала Петрарке по-новому верить в человека и вопреки его собственному христианско-стоическому пессимизму принимать красоту земного мира. В XIV веке гуманизм Петрарки отдавал если не ересью, то, во всяком случае, большим философским свободомыслием. Поэтому в «Сокровенном», укоряя поэта-Петрарку за чрезмерную привязанность к конечному, телесному и земному, Августин скажет: «Должно любить все сотворенное из любви к Творцу, ты же, напротив, прельщенный чарами творения, не любил Творца, как подобает его любить, а удивлялся художнику в нем, как если бы он не создал ничего более прекрасного». Тот идеал гармонической и всесторонне развитой личности, который будет характеризовать собой итальянский гуманизм XV века и найдет свое наиболее полное художественное воплощение в поэзии Полициано и Ариосто, в прозе Кастильоне и Макьявелли, в живописи и скульптуре высокого Возрождения, Петрарке еще не свойственен. Но новая концепция человека как основа этого ренессансного идеала впервые была выдвинута им. Именно это сделало его в глазах Боккаччо, Леонардо Бруни, П.П.Верджерио и других писателей Возрождения основоположником новой эпохи.

Новые философские концепции возникали в трактатах Петрарки — «О невежестве своем собственном и многих других людей», «О средствах против несчастья и счастья» и др. — главным образом в форме критики и отрицания концепций старых, традиционных. Ни сам Петрарка, ни его непосредственные продолжатели, гуманисты Кваттроценти, как уже отмечалось, не создали сколько-нибудь стройной философской доктрины, которую можно было бы противопоставить законченным и хорошо отработанным системам средневекового богословия и схоластики. Однако, не создав ни собственной гносеологии, ни оригинальной онтологии, Петрарка все-таки оказал колоссальное воздействие на все последующее европейское мышление, в том числе научное и чисто философское. У К.Маркса были основания назвать его крупнейшим философом и ученым своего времени. И дело тут не только в том, что произведения Петрарки разрушали старые догмы. Вклад Петрарки, поэта и гуманиста, в новую идеологию был вполне позитивным. Литература и искусства получили в

эпоху Возрождения невиданное до того развитие в частности и потому, что художественное познание прокладывало в это время путь познанию философскому и научному. Философским системам схоластики и их абстрактным логическим идеям он противопоставил новую эстетическую апперцепцию действительности и новый жизненный идеал, воплощенный в конкретно-чувственный образ «нового человека».

Образ этот Петрарка писал с себя. Произведениями, в которых полнее всего выразились позитивные стороны его нового, гуманистического миропонимания, тех *studia humanitatis*, которые с этого времени надолго предопределяют особенности европейской культуры, стали не нравственно-философские трактаты Петрарки, а «Письма», самое интересное и самое значительное из произведений Петрарки, написанных им на латинском языке, и «Книга песен».

7

Заглавие «Письма о делах личных» может быть распространено на все три свода петрарковских посланий. Оно точно соответствует их содержанию. Кроме того, в нем фиксировано положение главного героя «Писем» в окружающем мире, а также его отношение к этому миру. Все «Письма» Петрарки — программно личные. В них Петрарка гораздо полнее и еще детальнее, чем в «Стихотворных посланиях», рассказывал читателям о себе, о своей жизни, о своих вкусах и взглядах. Никто до Петрарки так и не занимался собой, и редко кто из писателей так много рассказывал о своей частной жизни. Даже классический латинский язык приобрел в «Письмах» гибкость, разнообразие и индивидуальность, выводящую его за пределы литературной практики классицизма. Это уже не язык Цицерона или Сенеки, письма которых служили для Петрарки образцом, — это язык самого Петрарки, язык, отражающий своеобразие его личности и характера. «Позднее другие писатели станут писать на стилистически более правильной латыни, — скажет Н. Сапеньо, — но никто никогда не будет писать столь же непосредственно и живо».

Тем не менее «Письма» Петрарки — отнюдь не чисто человеческий документ исповедального характера. Подробно рассказывая о «ходе своей жизни», Петрарка не исповедовался, а создавал типизированный и определенным образом идеализированный литературный образ личности «нового человека» — писателя-гуманиста, обретшего внутреннюю свободу в непрестанном общении с древними и природой. Пример тому — автопортрет в «Письме к потомкам»:

«Мое тело было в юности не очень сильно, но чрезвычайно ловко, наружность не выдавалась красотой, но могла нравиться в цветущие годы; цвет лица был свеж, между белым и смуглым, глаза живые и зрение в течение долгого времени необыкновенно острое, но после моего шестидесятого года оно, против ожидания, настолько ослабело, что я был вынужден, хоть и с отвращением, прибегнуть к помощи очков».

Упоминание о такой бытовой частности, как очки, не снижая общей идеальности образа придает ему жизненную конкретность, вводит гармонию в пределы земной действительности. Для ренессансного стиля это типично.

В «Письмах» еще большее место, чем в «Стихотворных посланиях», занимали описания мелких и даже как будто незначительных деталей частной жизни. Они имели здесь ту же идейно-эстетическую функцию. У Петрарки частная жизнь реального человека поднялась над сферой низменно комического быта и оказалась в центре художественно-философского анализа. Но именно потому, что личность в петрарковских «Письмах» противопоставляла себя *всему современному ей обществу*, она не поглощалась в них бытом и ее жизнь не сводилась только к одной лишь частной жизни. Частный человек «Писем» — это вместе с тем и человек общественный. Его внутренний мир оказывается способным противостоять всему остальному миру, только потому что он велик ему в своем историческом содержании. Он не исключает политики. В «Письма о делах личных» вошли письма Петрарки к Кола ди Риенци, к Андреа Дандоло (XI, 8), к папским кардиналам, которым он излагал свой проект демократической реформы гражданского строя Рима (XI, 16), к Карлу IV (X, 1) и т. д. От аналогичных писем Данте они отличались не только тоном изложения, но и своим общефилософским содержанием. Вопросы общественные и политические тоже становились в «Письмах» Петрарки «делами личными», ибо они рассматриваются в них с точки зрения свободной человеческой личности.

Из чисто политических писем Петрарки особенно интересно обширное послание к правителю Падуи Франческо да Каррара («Старческие письма», XIV, 1), иногда публиковавшееся как самостоятельное произведение под заглавием «De republica optime administranda» («О наилучших методах управления государством»). Оно было своего рода политическим завещанием Петрарки. Основной проблемой послания стала проблема взаимоотношений между государем и народом. Она решалась с учетом реальных условий эпохи. «Петрарка, — как верно отметил М.С.Корелин, — был первым предшественником практической политики, ему принадлежит первая попытка создать искусство управления путем ра-

ционального пользования наличными силами данного времени. Макьявелли был только его продолжателем».

Разуверившись в способности народа изменять ход истории, Петрарка продолжал защищать его жизненные интересы. Всякое государство должно, по его мнению, основываться на прочном союзе между правителем и народом. Условиями такого союза он считал заботу государя о жизненном благосостоянии народа и полное устранение от власти феодального дворянства. Антисловность гуманистического мышления позволила Петрарке разглядеть в материальном интересе одну из главных движущих сил всякой политики. «Довольство народа,— писал он,— зависит не столько от положения людей, сколько от удовлетворения их телесных потребностей: именно оно обеспечивает общественное спокойствие и безопасность правителей». Поэтому Петрарка настойчиво рекомендовал Франческо да Каррара быть очень осторожным с введением новых налогов и, завоевывая любовь народных низов, не слишком стесняться с имуществом дворян: «Благодетельствуй только наиболее бедным и не только из своего кармана — обнаруживай свою щедрость по отношению к народу, расходуя те средства, которые ты без большой несправедливости можешь изъять у богатых».

Однако в возможность какого-либо воспитания народа в духе идеалов «Африки» и трактата «О знаменитых людях» Петрарка уже не верил. Его послание к Франческо да Каррара заканчивалось словами: «У меня было намеренье здесь, в конце письма, посоветовать тебе исправить нравы народа, но полагая теперь это делом невозможным, видя, что для осуществления его всегда тщетно расходовались силы царей и законов, я от такого намеренья отказываюсь...»

Другое дело — воспитание отдельной личности. Мир, который он противопоставил в «Письмах» современной ему действительности, был прежде всего миром новой светской, гуманитарной культуры — это был внутренний мир человека, глубоко интересующегося поэзией, филологией, древней историей, способного как равный с равными беседовать не только с папами и императорами, но также с Гомером, Вергилием, Цицероном, Титом Ливием, Сенекой и другими писателями античности. Жизнь рассматривалась автором «Писем» как творчество, а творчество отождествлялось им главным образом с творчеством литературным. Петрарка видел в литературе не только путь к познанию *«humanitas»*, но также и возможность для человека максимально свободно выявлять и утверждать свою человечность. Вот почему главный герой «Писем» — не просто «новый человек», а человек светский и всесторонне образованный, человек-литератор. В первом же из «Писем о делах личных» Петрарка заявил: *«scribendi michi*

vivendique unus, ut auguror finis erit», а в одном из последних «Старческих писем» он, воздав хвалу перу писателя, поставил в главную заслугу себе то, что его литературные труды «побудили многие умы в Италии и даже далеко за ее пределами посвятить себя тем нашим занятиям, которые находились в пренебрежении многие сотни лет».

Герой «Писем» — это уже герой литературы Возрождения и вместе с тем новый жизненный, а также общественный и в известном смысле даже философский идеал, на который будут ориентироваться многие поколения европейских интеллигентов. В нем не было еще ни сухой кабинетности, ни абстрактной книжности. И дело тут не только в том, что герой петрарковских «Писем» проявлял живейший интерес к актуальным общественным и политическим вопросам современности — не менее существенным было также его отношение к природе, описание которой занимали в «Письмах» довольно много места. В «Письмах» гуманистическое «открытие человека» все время сопровождалось и углублялось гуманистическим «открытием природы», обуславливающим, несмотря на пессимистические тирады их героя о тщете счастья и суетности земного бытия, возможность радостного и гармонического восприятия окружающего мира. Пессимистичность некоторых «Писем» и отдельных сонетов из «Книги песен» объясняется все более выявляющимся антиаскетизмом их гуманистической идеологии. По тонкому наблюдению М.С.Корелина, «отрицательное отношение Петрарки к жизни обуславливалось не боязнью греховного соблазна от мирских радостей и не отвращением ко всем земным благам, а противоречием между большим запросом на эти блага и скудным способом их удовлетворения».

Природа для Петрарки стала частью внутреннего мира человека, а человек — частью природы. Поэтому природа тоже прекрасна. В произведениях третьего периода Петрарка не только восхищался красотой человеческого тела, но и отвергал аскетический взгляд на природу как на источник соблазна и скверны. По его словам, природа «дала человеку глаза и лицо, отражающее тайны души, дала разум, дала речь, дала слезы,— и все это для того, чтобы человек мог жить радостной жизнью». Природа начинает становиться для Петрарки тем, чем она будет для всех мыслителей Ренессанса — «естественной» нормой, регулирующей поведение «естественного человека». Петрарка и здесь не сходит с почвы религиозного сознания, но он обосновывает свою новую, типично гуманистическую концепцию взаимоотношений между человеком и природой ссылками не только на Бога, но и на принципы человеческого общежития. «Не следует,— говорил он,— бояться ничего, что дано естественной необходимостью (nature necessitas). Кто ненавидит естественное или боится его, тот ненави-

дит саму природу и должен бояться ее, если только не принимать и не одобрять одной ее стороны, отвергая и осуждая в то же время другую, а это величайшая наглость не только в отношениях человека к Богу, но и людей между собой».

Для первой половины XIV века это была по-революционному смелая мысль.

8

В поэзии Петрарка тоже стремился к единству. Он искал его на разных путях. Одним из них был дантовский. Если во второй период творчества Петрарка пытался противопоставить «Божественной Комедии» свою латинскую «Африку», то в третий, последний период он старался соперничать с Данте на почве народного языка и некоторых литературных форм, типичных для позднего Средневековья. Непосредственное всего это проявилось в аллегорической поэме «Триумфы», которая интересна не только тем, что в ней Петрарка определенным образом подражал Данте, но также и тем, что он подражал ему неудачно.

В историях литературы анализ творчества Петрарки чаще всего заканчивается указанием на неудачу незаконченных «Триумфов». Почему-то считается, что так удобнее. Но это мало соответствует хронологии и существенно искажает как творческую эволюцию самого Петрарки, так и весь исторический процесс формирования литературы итальянского Возрождения. Петрарка действительно работал в год своей смерти над «Триумфами», но в 1374 году он также продолжал совершенствовать «Письма» и «Книгу песен». «Триумфы» — отнюдь не плод старческой фантазии. Начало работы над отдельными эпизодами этой поэмы относится к 1340–42 годам. Замысел «Триумфов» (идея объединения нескольких «триумфов» в единое целое возникла у Петрарки, по-видимому, в 1351–52 гг.) предвосхитил замысел «Книги песен». Петрарка развивался от единства «Триумфов» к единству «Книги песен», а не наоборот.

В «Триумфах» Петрарка хотел обобщить свой жизненный и творческий опыт и представить его как опыт всего человечества. В этом он оказался определенным образом близок к Данте, и, видимо, поэтому решил воспользоваться в своей поэме как дантовской терциной, так и плодотворно использованной в «Комедии» формой средневекового «видения». Схема «Триумфов» в кратких чертах такова. Петрарка засыпает на лужайке в Воклюзе и в сневидении перед его взорами проходит ряд торжественных триумфальных процессий. Друг Петрарки (личность его не удалось достаточно точно идентифицировать), подобно дантовскому Верги-



Симоне Мартини. Благовещение
(Флоренция, Уффици, 1333)

лию, объясняет смысл каждого триумфа и называет имена участников. В смене триумфов имеется определенная последовательность. Аллегория поэмы должна показывать, как человек (и человечество) идет от взрывов примитивной чувственности к успокоению мыслей и страстей в Боге. Первый триумф — «Триумф любви» («Triumphus Cupidinis»). За колесницей Амура влечутся толпы побежденных им людей, главным образом древности. В толпе знаменитых любовников Петрарка замечает Массинису и Софонисбу и беседует с ними точно так же, как Данте беседовал с Франческой. Потом появляется юная девушка, «чистая, как голубка». Это — Лаура. Поэт познает муки любви и включается в толпу жертв Амура. «Триумф любви» сменяется «Триумфом Целомудрия» («Triumphus Pudicitiae»): Лаура одерживает победу над Любовью, и снова изображается торжественное шествие, на этот раз возглавляемое Лукрецией и Пенелопой. Но и Лауру побеждает Смерть («Triumphus Mortis»). Умершая Лаура является Петрарке: она учит его не бояться смерти и говорит, что при жизни она любила его, и если была к нему сурова, то лишь ради их общего спасения. В «Триумфе Смерти» замечателен образ умершей Лауры, оказавший огромное влияние на всю последующую итальянскую поэзию вплоть до XX века:

Pallida no, ma più che neve bianca
che senza venti in un bel colle fiocchi
parea posar come persona stanca.
quasi un dolce dormir ne' sue' belli occhi
sendo lo spirito già da lei diviso,
era quel che morir chiaman gli sciocchi:
morte bella parea nel suo bel viso.

(«Она была не бледна, но бела как снег, спокойно покрывший прекрасный холм; казалось, она прилегла отдохнуть, и то, что глупцы называют смертью, было подобно сну, смежившему ее прекрасные глаза; смерть казалась прекрасной в ее прекрасном лице»).

Это — типично ренессансный образ. Средние века пугали смертью и чаще всего подчеркивали в ней безобразие разложения. Петрарка показывал даже умершую женщину спокойной, прекрасной и гармоничной. Красота для него — нетленна. Так же, как подвиг героя и поэта. В «Триумфах» Смерть уступает место Славе («Triumphus Fame»). Во главе триумфа Славы идут Цезарь и Сципион, за ними следует вереница знаменитых политических деятелей, полководцев, литераторов и ученых. Писатели здесь приравнены к императорам. Но даже славу знаменитых людей, «оберегаемую историком и поэтом», в конце концов поглощает Время («Triumphus Temporis»). «Исчезнет ваше величие и великолепие, исчезнут сеньории и царства, все смертное разрушает

Время». Над Временем торжествует Вечность («Triumphus Eternitatis»).

Несмотря на отдельные, частные удачи, «дантовский замысел» не получил в «Триумфах» сколько-нибудь убедительного решения. «Дантовская» форма не порождалась в «Триумфах» их содержанием, а накладывалась на него извне. Содержание «Триумфам» давал тот же мир истории, культуры и человеческих эмоций, который питал «Африку», «Стихотворные послания», трактат «О знаменитых людях», диалоги «Сокровенное», «Письма». Стремление Петрарки возродить на народном языке современной ему итальянской поэмы образы и ситуации, вычитанные у античных историков и поэтов, придать им с помощью поэтических средств «*volgare illustre*» новый блеск и новое совершенство, встретилось с абстрактным отрицанием ценности всего человеческого, в том числе культуры и истории, и разбилось о него. Объясняется это, конечно, не тем, что христианское сознание с его признанием относительной ценности посюстороннего мира никогда не могло служить почвой для истинной поэзии, а тем, что оценка реально-исторического содержания «Триумфов» с позиций внеисторического Времени и Вечности не получила идейно-эстетической опоры в структуре самой поэмы. «Триумфы» не только поэма без героя, но и поэма без центра. В отличие от теоцентрической «Божественной Комедии» с ее четко проведенным единством трансцендентного мира, в «Триумфах» было два мира — мир исторический и мир внеисторический; миры эти не сосуществовали, а взаимно уничтожались, аннигилировались, ибо в гуманистическом сознании их автора они оказывались антимирами. Эстетическая неудача «Триумфов» была обусловлена прежде всего тем, что Петрарка попытался обобщить в этой поэме опыт развития новой личности в формах внеличной, трансцендентной идеологии, с которой — в отличие от Данте — не мог уже внутренне отождествиться как мыслитель и как поэт.

В середине XIV века идти по пути Данте значило идти своею, отличной от Данте дорогой.

То, что не вышло у Петрарки в «Триумфах», получилось в «Книге песен». В ней он еще теснее примкнул к литературной традиции народного языка (Данте, поэзия нового сладостного стиля, Фольгоре да Сан Джаминаньо, провансальцы), но теперь он не повторял старые формы, а видоизменял их. В «Книге песен» обобщен весь опыт предшествующего творчества Петрарки — не только прирожденного лирика, еще в пору ранней юности освоившего

основные жанры тогдашней поэзии на народном языке от изощренно-сложной провансальской секстины и интеллектуалистической канцоны Кавальканти до светски галантного мадригала и простонародной песенки-баллады, но и непревзойденного знатока древности, латинского поэта, мыслителя-моралиста, провозгласившего самопознание основой литературы и философии. И так же, как в «Письмах», весь этот опыт сконцентрирован вокруг «я» поэта, типизированного как личность «нового человека». В отличие от «Триумфов» лирическая структура «Книги песен» полностью и последовательно антропоцентрична. Именно поэтому идейно-эстетическое единство «*Rerum vulgarium fragmenta*» можно сопоставлять с теоцентрическим, трансцендентным единством «Новой жизни» и «Божественной Комедии» и видеть в нем определенный шаг вперед в поэтическом освоении мира, осуществленный литературой Италии при переходе от Средних веков к эпохе Возрождения. «Данте,— писал Фр. Де Санктис,— возвысил Беатриче до Вселенной, стал ее совестью и глашатаем; Петрарка же сосредоточил всю Вселенную в Лауре, создал из нее и из себя свой мир. На первый взгляд — это шаг назад, в действительности же — это движение вперед. Мир этот гораздо меньше, он — лишь небольшой фрагмент огромного обобщения Данте, но фрагмент, превратившийся в нечто законченное: мир полноценный, конкретный, данный в развитии, подвергнутый анализу, исследованный до сокровенных тайников».

Тема и структура внутренней организации «Книги песен» дана в первом, вступительном сонете.

«Книга песен» — «поэтическая исповедь» (А.Н.Веселовский): это рассказ зрелого, много пережившего человека о том смятении чувств, которое он претерпел когда-то давно, в пору своей бурной молодости. Тема «Книги песен» — юношеская любовь, высокая, чистая, порывистая, но робкая и неразделенная. Диапазон любви определен так: «От пустых надежд до пустой скорби». В конце сонета говорится, что результатом любви явился «стыд, раскаянье, да ясное понимание того, что все то, что любезно миру — лишь краткий сон».

Тем не менее от своей любви автор вступительного сонета не отрекается. Напротив, он не только выставляет на всеобщее обозрение суетность своих чувств — «*le vane speranze e'l van dolore* — но и, адресуясь прежде всего к «тем, кто на собственном опыте познали любовь», выражает надежду, что его «разностильный» рассказ встретит у читателей сочувствие и сострадание. Он надеется вызвать в них те самые чувства, которых сам он стыдится и которые вызывают у него боль раскаянья.

Тут существует явное противоречие, но именно оно и является тем формообразующим, структурным противоречием, которое

дает основное содержание «Книге песен», организуя его изнутри. Формально противоречие это реализовано в разделении лирического «я» книги на автора и героя. Чувство в «Книге песен» — предмет рефлексии и созерцания. Поэт все время смотрит на себя со стороны. Он делает себя самого своим объектом и оказывается способен тщательно анализировать и определенным образом оценивать содержание своего внутреннего мира, прежде всего потому, что теперь он «отчасти уже не тот, кем был прежде».

Автор и герой объединены в «Книге песен» единством лирического «я» и вместе с тем между ними существует определенная дистанция. Для восприятия «Книги песен» дистанция эта важна. Именно она объясняет классическую объективность, гармоничность языка, стиля и общего тона петрарковского «Канцоньере». В «Книге песен» рассказывается о муках отвергнутой любви, о несбывшихся надеждах, но страсть никогда не выплескивается на поверхность. В этом существенное отличие Петрарки от романтиков XIX века, с которыми его нередко сближали. В «Книге песен» Петрарка не изливается в переполняющих его чувствах, а вспоминает и грустно размышляет о своей прошлой любви.

Что делаешь? Что ищешь? Что назад
Глядишь на дни, которым нет возврата,
О скорбный дух? Что хворостом богато
Питаешь пламя, коим ты объят?

(CCLXXIII, перевод А.Эфроса)

«Книга песен» — книга воспоминаний. Петрарка в ней все время датирует свою любовь. Ему хотелось впустить в книгу реальное, историческое время: «Осталось позади шестнадцать лет моих томлений ...» (CXVIII), «Семнадцать лет кружится небосвод с тех пор как я горю ...» (CXXII), «В тысяча трехсот двадцать седьмой, в апреле, в первый час шестого дня, вошел я в лабиринт, где нет исхода» (CCXI), «Так двадцать лет я (долгое томленье!) ни скорбь, ни боль не в силах превозмочь ...» (CCXII), «Меня Любовь томила двадцать лет, но я был бодр в огне и весел в боли; когда ж ушла мадонна из юдоли — десятый год душе покоя нет» (CCCLXIV). Объединяя свои стихотворения в «Книгу песен», Петрарка чаще всего придерживался хронологии. Иногда он даже называл себя историком Лауры и сравнивал себя с Гомером, Вергилием и Эннием (CLXXXVI, CLXXXVII). В отличие от «Триумфов» в «Книге песен» нет всепоглощающей Вечности, и Время в ней не побеждает Любовь.

Тем не менее ни Лаура, ни любовь у Петрарки не знают развития. Время движется помимо них, и любовь в «Книге песен» оказывается без истории. Нет ни событий, ни фабулы, даже в той

форме, в какой фабула существовала во вневременной дантовской «Новой жизни». Попытки реконструировать жизненный «роман» Петрарки по «Книге песен» (у нас это пробовал делать А.Н.Веселовский) всегда оканчивались неизбежной неудачей, ибо «романа» не было.

Петрарка подчеркивал реальность своей любви, потому что Лаура действительно существовала и потому что он описывал совсем не такую любовь, какую описали до него Данте и Кавальканти, но воспоминания в «Книге песен» построены совсем не так, как строятся мемуары. В «Книге песен» нет последовательности воспоминаний. Ситуация вводного сонета — поэт размышляет и вспоминает о своей безответной любви — воспроизводится во всех сколько-нибудь значительных стихотворениях «Книги песен». Она — константна. «Книга песен» состоит из множества отдельных воспоминаний о любви к Лауре, равновеликих и равнозначных в своем жизненном содержании, почти тождественных по своему характеру даже тогда, когда они явно конструируются воображением и когда за ними трудно предположить подлинную реальность факта. Известно, например, что в письмах к друзьям и потомкам Петрарка не только недвусмысленно отвергал возможность посмертной любви, но даже объявил смерть Лауры бесполезной для своего внутреннего развития. «В юности,— писал он,— страдал я жгучей, но единой и пристойной любовью, и еще дольше страдал бы ею, если бы жестокая, но полезная смерть не погасила бы гаснущее пламя». Между тем, в «Книге песен» изображение посмертной любви составляет едва ли не самые яркие и взволнованные страницы. Умершая Лаура не менее прекрасна и не менее жива в «Книге песен», чем Лаура живая и любима она не менее искренно.

Я мыслию лелею непрестанной
Ее, чью тень отнять бессильна Лета,
И вижу вновь ее в красе рассвета,
Родной звезды восходом осиянной.

Как в первый день, душою обаянной
Ловлю в чертах застенчивость привета.
«Она жива,— кричу,— как в оны лета!»
И дара слов молю из уст желанной.

(СССХХХVI, перевод Вяч. Иванова)

Воспоминания возрождали в «Книге песен» угасшую любовь и стирали границы между реальным и идеальным. В то же время, неизменно проецируясь на единое сознание вспоминающего

поэта, они создавали истинное содержание «Книги песен» и обуславливали своеобразие ее ренессансного стиля.

В отличие от Беатриче и мадонн стильновистов, Лаура в «Книге песен» изображена как живая реальная женщина. Однако реальность ее образу придают отнюдь не отдельные жизненные, житейские детали в ее внешнем облике: золотые волосы, эбеновые брови, красивая рука, зеленый цвет ее платьев и т. д., и вовсе не указания на ее взаимоотношения с поэтом: приветствие, которым она его одаряет или в котором она ему отказывает, ее болезнь и связанные с нею тревоги, похищение перчатки и т. п. Такого рода «реалии» в «Книге песен» скудны и вполне традиционны: они связывают «Книгу песен» с предшествовавшей ей средневековой литературой — с трубадурами, стильновистами, Данте, не говоря уж о комической поэзии Тосканы, в которой реальные предметы повседневного быта играли огромную роль. Новым в «Книге песен» была не проза быта, а внутренний мир поэта, восприятие поэтом окружающей его действительности. Лаура получает жизнь от того потока реальных человеческих воспоминаний, в котором она все время возникает как прекрасное видение и вне которого в «Книге песен» она никогда не существует. Вот почему между умершей и живой Лаурой не существует там принципиальных различий и вот почему самые традиционные внешние черты оказываются пригодными для создания очень жизненного и принципиально новаторского образа. Читатель видит Лауру такой, какой ее созерцает и какой ее воспринимает влюбленный поэт, для которого она не аллегория Истины или Веры, а земная, вполне реальная женщина.

Для «Книги песен» очень типичен образ Лауры, возникающий в канцоне «Прозрачность вод, прохлада...» (СХХVI), которая, в свою очередь, может рассматриваться как одно из самых характерных проявлений стиля раннего Ренессанса.

Ветвей краса спадала
(Мне сладко словно въяве)
Дождем цветов на грудь ее, живая;
Она же восседала,
Скромна в великой славе,
Сиянием любви вся залитая.
Цветок то в платье с края,
То в блеск волос вплетался,
То жемчугом, то златом
Играл в том дне богатом,
Тот падал наземь, тот с волною мчался:

Тот в воздухе носился
И словно пел: Амур здесь воцарился.

(Перевод Ю. Верховского)

Сладостное воспоминание воскрешает в сознании поэта не только красочную, но и живописную картину, причем движение воспоминаний вносит в нее оживляющую ее динамику: оно как бы воспроизводит поток цветов, падающих на прекрасную женщину, сидящую под весенним деревом.

Это просто прекрасная женщина в окружении прекрасной природы.

Воспоминания влюбленного поэта придают чертам Лауры некоторую идеальность и создают вокруг нее атмосферу легкой грусти, но не ставят под сомнение самую реальность ее существования. Малейшая попытка истолкования видения поэта как аллегории немедленно уничтожила бы его — лишило всю эту картину ее живописного и поэтического смысла. «Содержание красоты, некогда столь абстрактное и ученое, вернее, даже схоластическое, — писал Фр. Де Санктис, — здесь впервые выступает в своем чистом виде, как художественная реальность».

У Данте красота была атрибутом Бога, Петрарка делает ее принадлежностью человека. Поэзия «Книги песен» открывала и утверждала красоту земного мира.

От того, что мир этот существовал в «Книге песен» только в восприятии влюбленного «я» поэта, только в потоке его воспоминаний, он не становился чистой субъективностью. Воспринимающее «я» объективировано Петраркой в художественный образ. Несмотря на то, что образ поэта обладает в «Книге песен» еще меньшим, чем Лаура, количеством черт, по которым можно было бы представить его внешний облик, он индивидуализирован достаточно четко. Этому служат прежде всего не связанные непосредственно с Лаурой стихотворения. Включение в «Книгу песен» чисто политических канцон (LIII, CXXXVIII), антиклерикальных сонетов (CXXXVI—CXXXVIII), стихотворений, где явственно проявлялись новые эстетические идеалы (LXXVII) и обнаруживалось поразительное для XIV столетия знание античной истории и литературы (XLIV, LCII), позволяет отождествить лирическое «я» «Книги песен» с тем образом «нового человека»-гуманиста, который проходит через почти все произведения Петрарки и полнее всего раскрывается в «Письмах». Однако если в «Письмах» образ «нового человека» был экстенсивен, если там он служил прежде всего выявлению содержания новой гуманистической культуры, то в «Книге песен» образ этот предельно интенсивен: он построен так, чтобы показать не только отношение «нового человека» к отдельным сторонам общественной и политической и

культурной действительности тречентистской Италии, сколько самого этого человека, реальное содержание и богатство его очень противоречивого внутреннего мира. Вот почему политические, религиозные, литературные идеалы «героя» в «Книге песен» только намечены — они как бы пунктиром очерчивают сферу его земных интересов,— но основное внимание в ней уделено анализу любви. «Новое понимание любви,— писал А.Н.Веселовский,— было целым открытием, которое манило к новому общественному идеалу».

Лаура почти никогда не вспоминается лирическим героем Петрарки в ее городской, авиньонской обстановке и сам этот герой, как правило, рассматривается вне связей с окружающим его социальным миром. В «Книге песен» постоянно подчеркивается одиночество героя. Вот одна из самых типичных для «Книги песен» ситуаций:

От мысли к мысли, от горы к другой
нехоженными я иду путями:
душа когда-то отдохнуть должна
над тихую пустынную рекой
или в долине меж двумя горами,
где, безутешна и любви полна,
то весела она,
то в слезы, то бесстрашна, то страшится
и лик меняет мой, отобразив
на нем любой порыв,
так, что не скрыть того, что в ней творится,
...Для глаз моих угла жилого вид —
смертельный враг. Ищу отдохновенья
в горах высоких и в лесах глухих.
Иду — и мысль на месте не стоит,
о милой думаю и наслажденье
порой в страданиях нахожу своих.

(СХХІХ, перевод Е.Солоновича)

Образы внешнего мира строят образ души, отражаясь в ней и отождествляясь с нею. Движение героя в пространстве («от горы к другой») совпадает с движением его раздумий («от мысли к мысли») — и это придает своего рода зрительную наглядность колеблющемуся потоку воспоминаний, в котором время от времени возникает образ любимой женщины:

Остановясь порой в тени холма
иль под сосной и выбрав наудачу
скалы обломок, я пишу на нем
прекрасный лик. Когда же от письма

вернусь к себе, замечу вдруг, что плачу;
и удивлюсь: «О чем же ты? О чем?»
Пусть о себе самом
забыв, когда не отрываю взгляда
от милой, заблуждаюсь глубоко!
Мадонна далеко,
но собственной ошибке сердце радо.
Повсюду вижу я мою любовь
готовой заблуждаться вновь и вновь.

Она не раз являлась предо мной
в траве зеленой и в воде прозрачной,
и в облаке не раз ее найду.
И Леда перед этой красотой
сочла бы дочь-красавицу невзрачной —
так затмевает солнца свет звезду.
Чем дальше забреду,
чем глуше место, тем мою отраду
прекрасней нахожу.

Лаура здесь не только воспоминание, — она также часть природы. В «Книге песен» Лаура — женщина, которую любит поэт и которая волнует не только его дух, но и его плоть, и вместе с тем ее красота, которая, подобно красоте Беатриче, больше, чем только красота любимой женщины: это уже красота всего реального мира. Радостное чувство любви, которое испытывает к Лауре поэт, перерастает у него в захлебывающуюся радость, приятие того самого земного мира, к которому с таким недоверием относилась средневековая культура. Знаменитый шестьдесят первый сонет становится в «Книге песен» своего рода лирическим манифестом новой эпохи и именно так воспринимается не только потомками, но уже и современниками Петрарки, в частности Джованни Боккаччо:

Благословен день, месяц, лето, час,
И миг, когда мой взор те очи встретил!
Благословен тот край и дол тот светел,
Где пленником я стал прекрасных глаз!

Благословенна боль, что в первый раз
Я ощутил, когда и не приметил,
Как глубоко пронзен стрелой, что метил
Мне в сердце бог, тайком разящий нас!

Благословенны жалобы и стоны,
Какими оглашал я сон дубрав,
Будя отзвучья именем мадонны!

Благословенны вы, что столько слав
Стяжали ей, певучие канцоны,—
Дум золотых о ней, единой, сплав!

(Перевод Вяч. Иванова)

Тем же настроением проникнуты сонеты ХС и СXXXI. Последний заканчивается словами надежды на взаимность. Поэт верит в силу своего чувства и своей новой поэзии:

Я так могуче стану петь любовь,
Что в гордой груди тысячу желаний
Расшевелю и тысячью мечтаний
Воспламеню бездейственную кровь.

(Перевод А.Эфроса)

Однако любовь в «Книге песен» далеко не всегда прозрачная, ясная, ничем не омраченная радость светлых воспоминаний. Чаще всего это грустное, а порой и мучительно тревожное чувство, граничащее с отчаяньем. В ней много от ацедии из «Сокровенного». Любовь изображается в «Книге песен» не только как радость, но также как боль и страдание именно потому, что любовь эта — реальна. Она печальна прежде всего потому, что это любовь отвергнутая. Счастливых минут поэт может вспомнить не так уже много.

Мгновенья счастья на подъем ленивы,
Когда зовет их алчный зов тоски;
Но, чтоб уйти мелькнув,— как тигр легки.
Я сны ловить устал. Надежды лживы.

(LVII, перевод Вяч. Иванова)

Изображая свою печаль, Петрарка тоже часто проецировал ее на природу, и тогда его внутренний мир, так же, как и Лауры, оказывался частью природы и приобретал поразительную пластичность:

Уж хмурый воздух с въедливым туманом,
Клубящийся под набежавшим ветром,
Вот-вот готов заморосить дождем,
Уже кругом кристаллом стали реки,
И вместо злаков, покрывавших доли,
Куда ни глянь — лишь изморозь да лед.

(LVI, перевод А.Эфроса)

Это картина зимы в Воклюзе, свидетельствующая о совершенно новом, по сравнению со Средними веками, отношении поэта к природе, но в секстине картина эта существует не сама по себе, а только как образ внутреннего мира лирического героя — как образ его печальных раздумий:

И у меня на сердце стынет лед,
И тяжко думы стелются туманом,
Таким, как тот, которым полны доли,
Куда нет доступа любовным ветрам
И где вокруг лежат недвижно реки,
А небо каплет медленным дождем.

Секстина зафиксировала своеобразную классическую гармонию между человеком и природой. Однако для «Книги песен» в целом такая гармония чаще всего идеал, чем данность. Печаль Петрарки так же, как и его радость, перерастает пределы просто любви к реальной, земной женщине. Поэт всматривается в свое чувство и сам дивится его противоречивости:

Коль не любовь сей жар, какой недуг
Меня знобит? Коль он — любовь, то что же
Любовь? Добро ль? .. Но эти муки, Боже! ..
Так злой огонь? .. А сладость этих мук! ..

На что ропщу, коль сам вступил в сей круг?
Коль им пленен, напрасны стоны. То же,
Что в жизни смерть, — любовь. На боль похоже
Блаженство. «Страсть», «страданье» — тот же звук.

Призвал ли я иль принял поневоле
Чужую власть? .. Блуждает разум мой.
Я — утлый челн в стихийном произволе,

И кормщика над праздной нет кормой.
Чего хочу, — с самим собой в расколе, —
Не знаю. В зной — дрожу; горю — зимой.

(СХХХII, перевод Вяч.Иванова)

Та же подчеркнутость внутренних противоречий в сонете СХХХIV: «Мне мира нет, — и брани не поднимаю...». Именно потому, что Лаура земная женщина и вместе с тем больше, чем просто женщина, неразделенная любовь к ней становится в «Книге песен» образом сложного, противоречивого, радостного и вместе с тем беспокойного отношения ее лирического героя ко всему окружающему миру. Герой «Книги песен» еще помнит о том, что

любовь к земному миру почитается грехом, и это воспоминание переплетается в его сознании с воспоминаниями о Лауре.

Безответность любви в «Книге песен» мотивирована добродетелью. Чувственность в «Книге песен» осуждается и подавляется, но противоречие и смятение чувств выставляется в ней напоказ как реальная человеческая ценность с еще большей смелостью и главное еще большей поэтической силой, чем в «Сокровенном». В этом смысле особенно показательна канцона «I' vo pensando...» (CCLXIV). Внутренний конфликт чувств никогда не перерастает у Петрарки в конфликт с действительностью и не порождает разорванности сознания. Средневековый аскетизм в «Книге песен» полностью отсутствует. Петрарка кается в греховности своей любви перед Богородицей (CCCLXVI), жалуется на быстротечность жизни (CCCLXVIII), объявляет «соблазны мира» — кратким сном (I), устремляется мыслью к небу (CCCLXII), но никогда не отрекается от своей любви и не проповедует аскетического презрения к миру. Он оценивает все только с точки зрения земного человека, осознающего ценность природы, красоты, любви и вообще человеческих чувств, пробуждаемых земной действительностью. Выйти за пределы этой действительности его гуманистическое сознание уже не может. Поэтому в «Книге песен» не Петрарка поднимается к умершей возлюбленной, как это делал Данте, а Лаура спускается к нему (CCCLIX). Мир трансцендентного — не мир Петрарки. Лаура и после ее смерти остается воплощением красоты *этого* мира, и вся печаль «Книги песен» порождена пониманием того, что красоту человек удержать не в состоянии: что она хрупка и преходяща.

За пределами смерти для Петрарки нет ничего. Лирический герой «Книги песен» боится смерти и мучится мыслями о своей посмертной судьбе, потому что он человек религиозный, но еще больше потому, что он научился ценить природу, человека и земную любовь — он совсем по-новому осознал себя в своих взаимоотношениях с окружающим его миром. Но именно поэтому главное в «Книге песен» — не страх смерти, а утверждение того нового мира реальной поэзии, который открылся «герою» в его любви к Лауре. «Книга песен» заканчивается страстной апологией этой любви в канцоне CCCLX, непосредственно предшествующей обращению к Богородице. Свою посмертную судьбу Петрарка отождествляет здесь с бессмертием своего чувства, а также с бессмертием пробужденных этим чувством стихов. «Книга песен» была устремлена в будущее итальянской поэзии. В ней уже были сформулированы основные мировоззренческие и формообразующие принципы индивидуалистической литературы Возрождения.

По сравнению с «Новой жизнью» «*Rerum vulgarium fragmenta*» было произведением несомненно фрагментарным. Но

сама эта фрагментарность была в нем в известном смысле программна; она была связана с гуманистическим индивидуализмом и не исключала художественного единства, роднящего «Книгу песен» с произведениями уже не средневековой, а новой литературы.

Содержание сонетов и канцон Данте отражало реальную жизнь, но оно могло и даже должно было, с точки зрения автора, истолковываться также как символическое изображение различных этапов в тайной и мистической истории души, идущей к познанию Бога. Поэтому в «Новой жизни» сонеты и канцоны, с одной стороны, обособляются от реального жизненного факта, давшего первоначальный толчок для их художественной реализации, а с другой,— включаются в трансцендентную по отношению к нему связь, составляющую основу движения этого мистического «романа». Прозаический комментарий, введенный Данте в «Новую жизнь», как раз и служит установлению этой связи, вне которой сонет рассматриваться не может, ибо в таком случае он теряет какую-то (и притом весьма существенную) часть своего идеологического, а следовательно, и поэтического содержания.

В «Книге песен» Петрарки сонет автономен. Он может восприниматься сам по себе. Автономность его порождена связью с реальностью породившего его человеческого чувства. Аллегорического или символического истолкования он не предполагает и не требует.

В то же время петрарковский «Канцоньере» очень отличается и от средневековых сборников среднелатинской, провансальской, французской и ранней итальянской поэзии. Сборники эти тоже были фрагментарны, а каждое включенное в них стихотворение было тоже автономно. Однако они всегда включали в себя произведения не только разных, но и различных поэтов. Это было как бы обратной стороной того аллегорического и в основе своей теологического универсализма, к которому стремился Данте. И в том и в другом случае человеческая индивидуальность поэта сознательно подавлялась и оттеснялась куда-то на второй план.

Не то у Петрарки. Его «Книга песен» — первый в истории европейской поэзии сборник, в который сам поэт включает только свои стихотворения. Индивидуальность поэта в ней не только не подавлена, но, напротив, подчеркнута и выдвинута на первый план. Личность нового поэта-гуманиста дает основное содержание петрарковскому сборнику и обуславливает внутреннее единство его автономных по отношению друг к другу лирических «фрагментов». Каждый отдельный сонет Петрарки отражает какое-то реальное состояние внутренней жизни поэта-гуманиста — историю его высокой и человеческой любви к Лауре, его впечатления от природы, его раздумья над судьбами Италии. Поэто-

му каждый сонет «Книги песен» имеет свое собственное содержание и может быть эстетически воспринят сам по себе. В то же время он включается в художественное целое сборника, определяемого иным, по сравнению со Средними веками, пониманием любви, природы и общества, характерным для нового человека Возрождения. Как фрагментальность, так и единство петрарковской «Книги песен» в равной мере обусловлены своеобразием его «главного героя».

«Главным героем петрарковского «Канцоньере», — писал Луиджи Руссо, — так же, как и всех его латинских произведений, является не определенная женщина и даже не женщина-богиня, вроде Лауры, а скорее новое видение жизни, человек, который колеблется между небом и землей, который ощущает суетность своего земного существования и в то же время сознает тщетность своих попыток бежать от земного и устремляться к небесной родине».

Новое художественное единство «Книги песен» создавалось единством нового мировоззрения. Оно реализовалось в единстве образной системы, поэтического языка и поэтики. Петрарка создал в «Книге песен» индивидуальный стиль, который стал стилем эпохи, оказав колоссальное влияние на поэзию всего европейского Возрождения. В XVI веке через школу петраркизма пройдут все великие лирики Франции, Англии, Испании, Португалии, а также стран славянского мира.

Особенно сильное влияние Петрарка оказал, естественно, на поэзию «своей Италии». Тут Петрарку сравнивать не с кем. Фр. Де Санктис писал об этом: «Он достиг такой тонкости выразительных средств, при которой язык, стиль, стих, до него находившиеся в стадии непрерывного совершенствования и формирования, обрели устойчивую, окончательную форму, служившую образцом для последующих столетий. Язык итальянской поэзии поныне остается таким, каким его оставил нам Петрарка; никому не удалось превзойти его в искусстве стихосложения и стиля».

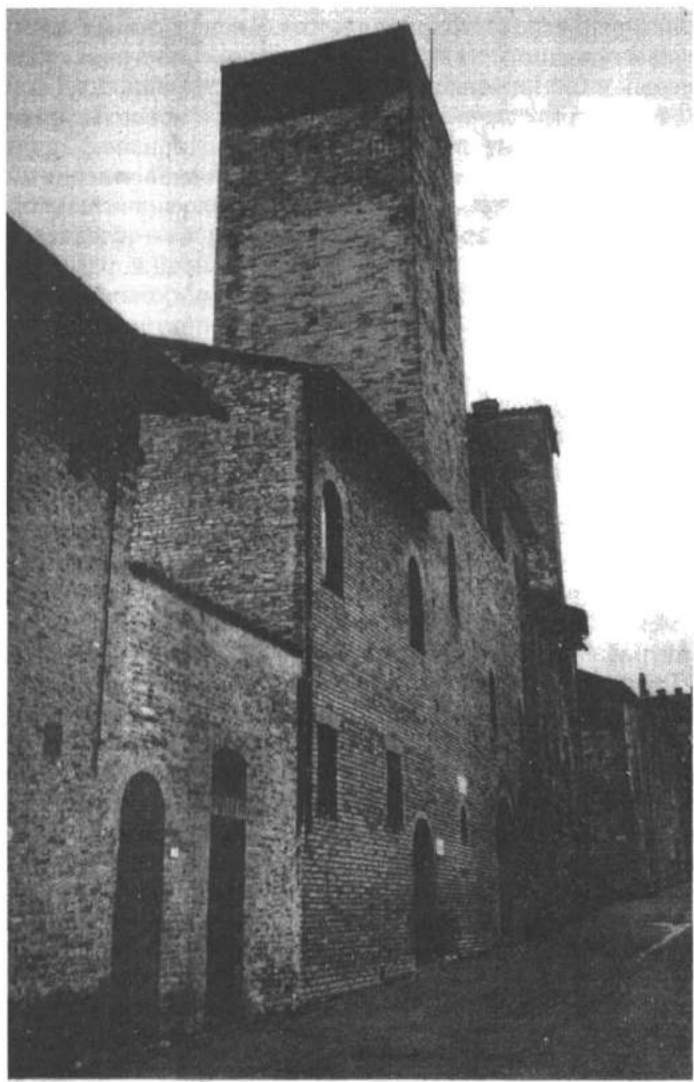
Это было написано сто лет назад. С тех пор мало что изменилось. В XX веке итальянская поэзия прошла через «сумеречничество», футуризм, герметизм, авангардизм. Однако обаяния Петрарки модернизму развеять не удалось. И для Гвидо Годзано и для Джузеппе Унгаретти классический стиль петрарковского «Канцоньере» продолжал оставаться нормой и образцом, недостижимым, но по-прежнему побуждающим к подражанию, зовущим к свободе, гармонии и человечности.

Глава двенадцатая

ДЖОВАННИ БОККАЧЧО

I

Джованни Боккаччо был младшим современником Петрарки и вторым основоположником гуманистической литературы европейского Возрождения. Они были друзьями, но равенства в их дружбе не было. Боккаччо всю жизнь преклонялся перед Петраркой и искренне считал себя всего лишь его учеником. По складу характера, образу жизни, темпераменту и жанровыми особенностями творчества он резко отличался от своего повсеместно прославляемого друга. Спокойный, уверенный в себе, всецело сосредоточившийся на своих мыслях и чувствах воклюзский отшельник, ставший тем не менее духовным вождем всей новой зарождающейся в ту пору европейской интеллигенции был, казалось бы, полной противоположностью веселому, общительному, порывистому, неуравновешенному и нередко суеверному Боккаччо, живо интересовавшемуся не столько движениями своей души, сколько богатством и многообразием окружающего его материального мира и запечатлевшему на лучших страницах своих произведений бурную, красочную и нередко жестокую жизнь феодально-купеческой Италии XIV столетия. Если автора «Канцоньере» и «Сокровенного» сформировала среда средневековых нотариусов, легистов и утонченных куртуазных поэтов, то автор «Декамерона» был порожден средневековым флорентийским купечеством, энергичным, жизнелюбивым, покорившим почти всю Европу с помощью добротных сукон, флорина и виртуозной способности выколачивать проценты даже из коронованных должников. Но оба они — и Франческо Петрарка и Джованни Боккаччо — выросли на почве предвозрожденческой культуры Флоренции, оба перешагнули ее историческую границу, оставив позади себя трансцендентность средневековой идеологии и бюргерские идеалы городской литературы Треченто. Оба они по-новому смотрели на мир, их роднил гуманистический индивидуализм, т.е. исторически новая, подлинно революционная концепция действительности, рассматривавшая реального, земного и внутренне свободного че-



Дом Боккаччо в Чертаьдо.

ловека как центр посюстороннего Космоса и поэтому реабилитировавшая весь земной, материальный мир, видя в нем царство и одновременно создание этого нового смертного «бога».

Если Франческо Петрарка заложил философско-филологические основы гуманистической «науки о человечности» и создал ренессансный канон итальянской лирической поэзии, то Джованни Боккаччо сделал то же самое для итальянской новеллы эпохи Возрождения и, в значительной мере, для ренессансной эпической поэмы, романа и пасторали. Распространенное мнение о том, будто его гуманистическое самосознание было значительно менее глубоким, чем у Петрарки, верно лишь отчасти и нуждается в серьезных уточнениях. Именно Боккаччо (а не Джорджо Вазари, как до сих пор утверждали почти все историки) был первым, кто не только раскрыл идейную сущность гуманистической революции Возрождения, но и теоретически связал ее с новым пониманием литературы и изобразительного искусства.

К гуманизму Возрождения Боккаччо пришел иным путем, чем Петрарка. Его творчество гораздо непосредственнее связано с народно-городской культурой позднего Средневековья. Именно это дает теперь основания некоторый западным ученым (В. Бранка и его многочисленные последователи) говорить о средневековости не только ранних произведений Боккаччо, но даже «Декамерона». Такая точка зрения имеет под собой конкретные наблюдения и опирается на некоторые, казалось бы, достаточно убедительные литературные факты, однако, она лишена исторической диалектики. Творчество Боккаччо было не шагом назад от всеми признанного гуманизма Петрарки, а подведением под этот гуманизм широкой, народно-национальной почвы. Если в мировоззрении и поэзии Петрарки был отчетливо выявлен «разрыв постепенности» при переходе от литературы Средних веков к поэзии Возрождения, то эволюция творчества Боккаччо показывает, что «разрыв» этот был подготовлен всем ходом исторического развития европейской культуры XIII–XIV столетий и прежде всего теми ее явлениями, которые получили наименование итальянского проторенессанса.

2

Джованни Боккаччо родился во второй половине 1313 года либо, как полагают ныне многие авторитетные историки литературы, во Флоренции, либо, что более вероятно, в Чертальдо, небольшом тосканском городе, весело описанном в одной из лучших новелл «Декамерона» (VI, 10). Предки Боккаччо крестьянствовали. «Семья «родителя» европейской прозы,— пишет Витторе

Бранка, — принадлежала к мелкой аграрной буржуазии». Но его отец занялся ростовщичеством и торговлей и перебрался из Чертальдо во Флоренцию. Автор «Декамерона» был сыном богатого флорентийского купца Боккаччо ди Келино, тесно связанного со знаменитыми банками Барди и Перуцци. История о рождении Джованни Боккаччо в Париже такая же легенда, как и королевское происхождение его Фьямметты. Подобно Петрарке Боккаччо сознательно романизировал собственную биографию. По-видимому, в этом была какая-то закономерность. На заре индивидуалистической культуры Возрождения, когда даже такие гиганты, как Данте, с трудом решались вписать свое имя в свои же гениальные строфы, первые гуманисты в прямой полемике с угасающей традицией всячески выпячивали свое «Я», мифологизируя собственную личность и делая ее идеологической моделью нового человека. Но Боккаччо чаще, чем Петрарка, прибегал к сложным, зачастую противоречившим друг другу автобиографическим аллегориям.

Попытки демифологизировать романизованную автобиографию Боккаччо были предприняты сравнительно недавно, и теперь мы можем говорить о его жизни с несравненно меньшей уверенностью, чем это делали современники А.Н.Веселовского. Около 1330 года (а может быть, несколько раньше) Джованни Боккаччо поселился в Неаполе, где по настоянию отца изучил сперва коммерцию, а затем каноническое право. Но ни купца, ни юриста из него не получилось. Его увлекала только поэзия. Деньги и положение отца открыли перед ним двери научно-литературного кружка, собиравшегося подле короля Роберта Анжуйского. В начале XIV века этот кружок был одним из важнейших культурных центров Западной Европы. Именно в Неаполе Боккаччо стал поэтом и гуманистом. Образование, которое он получил, не было ни таким блестящим, ни таким целенаправленным, как у Петрарки. Впоследствии Боккаччо не без гордости будет называть себя самоучкой. В юности он жадно читал Вергилия, Овидия, Стация, Апулея, Тита Ливия, меньше, чем Петрарка, увлекался философами, но зато превосходно чувствовал поэзию Данте, провансальцев, французских рыцарских романов и тосканских народных кантари. Недостатки филологического образования восполнила интуиция гениального художника. К гуманистическому «открытию мира и человека» Боккаччо пришел не столько в результате нового прочтения древних классиков, сколько под влиянием непосредственного восприятия самой действительности анжуйского Неаполя, с его аристократическим обществом, в котором царила куртуазность и устраивались «суды любви», и с его вонючими, воровскими закоулками, в которых чуть было не заблудился простоватый провинциал Андреуччо. Кроме того, для юного флорентин-

ца Боккаччо Неаполь стал как бы окном в яркий авантюрный мир Средиземноморья, откуда проникали в Западную Европу слухи о Гомере, осколки древнегреческих романов, арабские сказки и вести о дерзких купцах-мореплавателях, всегда готовых, в случае неудачи, «либо умереть, либо грабежом возместить свои убытки, чтобы только не возвращаться нищими туда, откуда они выехали богатыми» (Декамерон, II, 4).

Именно Неаполь помог молодому поэту по-новому задуматься над ролью, которую играют в жизни человека ум, великодушие, мужество, судьба, случай, а также привил ему, сыну расчетливого флорентийского купца, ту любовь к поэтическим вымыслам, которые составляют одну из самых привлекательных черт его лучших произведений и прежде всего, конечно, «Декамерона». Неаполь сыграл в жизни Боккаччо ту же роль, что изгнание в жизни Данте и Авиньон в жизни Петрарки: он выбил его из проторенной колеи и сбросил с его глаз те шоры бюргерской ограниченности, которые суживали кругозор братьев Виллани, Франко Саккетти, Антонио Пуччи и других типично городских писателей тречентистской Флоренции. На формирование Боккаччо оказала несомненное влияние и вся атмосфера блестящего двора короля Роберта. Она не только привила будущему автору «Декамерона» хороший вкус и тот литературный аристократизм, который также, как и Петрарку, резко выделяет его на фоне грубоватой попопанской литературы Флоренции, но и, что гораздо существеннее, помогла ему осознать гуманистическую ценность целиком светской, мирской культуры.

При дворе Роберта Боккаччо встретил знатную даму Марию (теперь уже доказано, что она не имела никакого отношения к феодалному роду д'Аквино), которую полюбил и под именем Фьямметты прославил во многих произведениях. Во введении к «Декамерону» Боккаччо писал: «С моей ранней молодости и на сию пору я был воспламенен через меру высокой, благородной любовью, более чем, казалось бы, приличествовало моему низменному положению...»

О «низменном положении» здесь сказано отнюдь не случайно и вовсе не из ложного самоуничижения. Это указание на позицию писателя. Боккаччо смог по-новому увидеть действительность анжуйского Неаполя именно потому, что он смотрел на нее глазами флорентийского плебей и парвеню в понимании того дворянско-аристократического общества, в котором он в то время вращался. Ранние произведения Боккаччо и его новые, гуманистические концепции мира и человека складывались в результате соприкосновения куртуазной литературы, все еще процветавшей в Неаполитанском королевстве, с литературными традициями значительно более демократической Флоренции, — не только с высокой

традицией Данте, но также с низкой традицией народной поэзии Тосканы, которая была близка молодому Боккаччо как человеку «низменного положения». Именно «низменное положение» уроженца флорентийской коммуны помогало будущему автору «Декамерона» превращать «кортезию» и «либеральность» в духовное богатство и щедрость «нового», внутренне свободного человека Возрождения, видеть в земной, но высокой любви не условно-возвышенные излияния трубадуров и не объект преднамеренно похабных шуток средневекового фаблио, а подлинно человеческое чувство, «более сильное, чем судьба», чем время и сословные предрассудки, т.е. ту самую неоднократно им описываемую силу, которая, «будучи возбудительницей дремотствующих умов», поднимала до тех пор «объятые безжалостным мраком» доблести «ветхого» средневекового человека к «ясному свету» гуманистических идеалов новой культуры и нового общества.

3

Первый, неаполитанский период творчества Джованни Боккаччо отличался большой интенсивностью. Помимо многочисленных стихотворений, воспевающих Фьямметту на фоне идеализированной природы окрестностей Неаполя в окружении неаполитанского великосветского общества, а также юношеской, чисто подражательной поэмы «Охота Дианы», примечательной главным образом своей зависимостью от дантовской «Новой жизни», Боккаччо в промежутке между 1336 и 1340 годом написал пухлый роман в прозе «Филоколо» и две довольно большие поэмы — «Филострато» и «Тезеида». Все эти произведения, даже самое удачное из них — «Филострато» — затемнены для нас блеском «Декамерона», но в XIV веке они жадно читались и сыграли важную роль в создании новой итальянской литературы. Одной из самых характерных особенностей первого периода творчества Боккаччо был литературный эксперимент. Он выражал теоретически осознанную, индивидуалистическую позицию автора по отношению к существующим традиционным литературным формам, сюжетам и жанрам. Эксперименталистское новаторство «Филоколо», «Филострато» и «Тезейды» было подчеркнуто их антикизированными заглавиями. Молодой Боккаччо экспериментировал в них с народными формами средневековой литературы, стремясь с помощью античной риторики и некоторых внешних поэтических приемов, заимствованных у Вергилия, Овидия и Стация, поднять их до уровня большой, серьезной литературы и, возродив некоторые жанры античной поэзии, положить начало их новой жизни не на латыни, как пробовал делать в своей «Африке» Франческо Петрарка, а на итальянском народном языке (вольга-

ре). В основу сюжета «Филоколо» была положена фабула одного из популярнейших в Италии кантари о Флорио и Бьянкофьоре; в «Филострате» и «Тезеиде» Боккаччо впервые использовал изобретенную или, во всяком случае, сильно усовершенствованную им октаву, ставшую с этого времени основной строфой итальянской ренессансной поэмы. Сюжетно «Филострато» и «Тезеида» также примыкали к итальянским народным обработкам средневековых французских рыцарских романов.

Однако литературный эксперимент молодого Боккаччо шел значительно дальше одной лишь риторизации и мифологизации популярных фабул: он включил в себя попытку индивидуалистического претворения эстетического содержания, даваемого не только литературной традицией, но и самой реальной действительностью Италии, в художественную гармонию новой повествовательной формы. Уже в первых произведениях Боккаччо отчетливо ощущалось «я» его творческой и человеческой индивидуальности, не столько скрываемое, сколько подчеркиваемое традиционными для средневековой литературы аллегориями. С другой стороны, в них вводился новый материал, почерпнутый из непосредственных наблюдений над современной жизнью и современным человеком. Именно он придавал жизненность лучшим страницам «Филоколо» и «Филострато». Правда, разрешить противоречие между субъективным и объективным, между авторским «я» и безличной средневековой традицией, т.е. создать новую, внутренне уравновешенную художественную форму в произведениях неаполитанского периода Боккаччо еще не удалось, однако уже это противоречие было эстетически существенным и исторически весьма знаменательным: оно было одной из тех пружин, которые двигали в XIV веке литературным процессом в Италии. Первые произведения Джованни Боккаччо не были в полной мере ни гуманистическими, ни ренессансными, но в них, пожалуй, явственнее, чем где-либо проявились закономерности перехода от итальянского проторенессанса к новой литературе итальянского Возрождения. «Филоколо», свободная и хаотическая композиция которого представляла не столько художественный недостаток, сколько определенное новаторство формы, открытой по отношению к самым различным сторонам земной действительности, стал первым приключенческим романом в итальянской литературе и даже первым «предвосхищением итальянской национальной прозы» (Р.Баталья). Еще большую историческую роль сыграли поэмы молодого Боккаччо. В «Филострато» и «Тезеиде» была не только предвосхищена, но и в значительной мере предопределена дальнейшая эволюция ренессансной рыцарской поэмы как в ее серьезном (Боярдо), так и в ее народно-комическом варианте (Луиджи Пульчи).



Андреа Буонайути. Группа граждан из «Триумфа покаяния»
(Флоренция, Испанская капелла в церкви Санта Мария Новелла,
1365–1367).

В 1340 году отказ английского короля Эдуарда III платить долги, положивший начало катастрофическому банкротству Барди и Перуцци, разорил отца Боккаччо, и молодому поэту пришлось вернуться во Флоренцию. С этого времени он уже никогда не вылезал из нужды. Никаких поползновений продолжить дело отца Джованни Боккаччо не обнаружил. Он продолжал увлекаться поэзией. Его попытки найти щедрого мецената в лице Франческо дельи Орделаффи, тирана Форли, окончились неудачей (1347–48), и в конце концов он стал одним из авторитетных дипломатов флорентийской коммуны. Боккаччо служил ей не за страх, а за совесть. Он был первым гуманистом на службе у флорентийской республики.

Вернувшись из Неаполя, Боккаччо записался в один из семи старших цехов. Народ, с которым он сблизился, был «жирным». Но все-таки это был народ — «пополо». Именно флорентийский «пополо» с его жизненными, общественными, политическими, а также и эстетическими идеалами помог Боккаччо перешагнуть от предренессансности его первых книг к гуманизму, характеризующему почти все произведения, созданные им уже во Флоренции: «Амето, или Комедия о флорентийских нимфах» (1341–42), «Любовное видение» (1342), «Элегия Мадонны Фьямметты» (1343–44), «Фьезоланские нимфы» (1344–46). Примечательно, что уже в первом флорентийском произведении Боккаччо, в «Амето», прозвучала гордость демократическим строем родного города, который, «подчиняясь плебейскому закону» («sotto legge plebea»), сломил кичливость грандов и достиг экономического процветания.

Формально и тематически произведения «флорентийского периода» довольно тесно примыкали к произведениям, созданным Боккаччо в Неаполе. Они тоже возникли на основе тосканского народного творчества, и в них по-прежнему большую роль играли приемы античной и средневековой риторики. Даже герои в них были зачастую теми же самыми: Фьямметта, Памфило, Дионео. Произведения эти были тоже экспериментальными. Поиски нового художественного единства в творчестве Боккаччо продолжались. Теперь уже было ясно, что станет мировоззренческой основой этого единства. Новая, гуманистическая концепция природы и человека не только формировала изнутри произведения флорентийского периода, но даже превратилась в первом из них в непосредственный объект художественного анализа. «Амето» — это «роман-концепция».

«Амето» или, как он озаглавлен в древнейших списках, «Комедия о флорентийских нимфах» состоит из соединения прозаических и стихотворных кусков, написанных терцинами. Такая пове-

ствительная структура восходит к Боэцию и Данте, однако в «Амето» она уже непосредственно предвосхищала «Аркадию» Саннадзаро. В «Комедии о флорентийских нимфах» Боккаччо открыл идеализированную, идиллическую природу и создал еще один новый, типично ренессансный жанр — жанр пасторального романа. «Идиллия была первой формой, в которой проявилось себя новое поколение» (Фр. Де Санктис). Главным в «Амето» было, однако, не гедонистическое, созерцательное восприятие прекрасной природы, а изображение очеловечивания грубого и чувственно-примитивного фьезоланского пастуха Амето, произошедшего под влиянием любви к семи прекрасным нимфам, символизирующим, как полагают многие современные ученые, семь христианских добродетелей (четыре основных и три теологических).

Структурная организация «Амето» отдаленно напоминает «Декамерон». Нимфы усаживаются вокруг пастуха и «дабы не сидеть целый день без дела, уподобляясь иным лентяйкам», рассказывают ему о себе, а затем славят богинь, которым они служат — Палладу, Диану, Беллону, Венеру и т.д. Одна из нимф — Фьямметта. Амето в них по очереди влюбляется и в конце романа «из грубого животного становится существом им равным», т.е. человеком почти божественным. Ученые, считающие нимф христианскими добродетелями, полагают, что в «Амето» изображен путь души к небу. Такое истолкование хорошо укладывается в контекст идей эпохи Данте, но его опровергает контекст творчества Боккаччо. Если в «Амето» кружок нимф отдаленно предвосхищает общество «Декамерона», то главный герой этого романа оказывается предшественником Чимоне (Декамерон, V. I). Только он еще концептуальнее и вместе с тем аллегоричнее. Нимфы, которые в начале романа «нравились более глазу» героя, «чем его разуму», в конце «нравятся более его разуму, чем глазу». Нимфы остаются теми же, но разума у Амето прибавляется. В соответствующей новелле «Декамерона» также рассказывается о том, как «Чимоне, полюбив, становится мудрым». Мудрость Амето — земная, и направлена она на реальную, земную, действительность. Стиль-новистские теории любви к мадонне претерпели в пасторальном романе Боккаччо радикальное изменение. Поместив монну Биче в непосредственной близости от Бога, Данте ничем не нарушил божественного порядка, но введение мадонны Фьямметты в круг флорентийских нимф полностью исключило возможность их ангелизации. Нимфы в «Амето» — это те очень реальные женщины, которых Боккаччо в «Декамероне» назовет своими истинными музами. Одно их присутствие в романе вдохнуло в него новую жизнь. Нимфы, идиллическая природа и некоторые детали современного флорентийского быта превратили аллегорические иносказания «Амето» в типично ренессансную аллереорию, заключаю-

щую в себе чуть ли не квинтэссенцию гуманизма итальянского Возрождения. Содержание этой аллегии было хорошо раскрыто еще Фр. Де Санктисом: «В рассказах нимф любовь и природа побеждают звериную дикость, а на смену животной инертности приходит искусство Паллады, Дианы, Астреи, Помоны и Беллоны, воцаряется культура и гуманность. Перед нами проходит вся история цивилизации, начиная с Афин и кончая Этрурией, которой автор по праву гордится как колыбелью новой культуры».

В «Амето» изображен не путь души к небу, а рождение новой, гуманистической цивилизации. Итальянское Возрождение реабилитировало не плоть, оно реабилитировало всего человека, при чем прежде всего как существо высоко духовное, способное к бесконечному духовному росту и именно поэтому «почти божественное». Средневековому христианскому идеалу духовной нищеты в «Амето» был четко — до схематизма — противопоставлен новый, гуманистический идеал внутреннего, духовного богатства.

Художественному анализу этого идеала был посвящен следующий роман Джованни Боккаччо — «Элегия Мадонны Фьямметты». Термин «элегия» был взят Боккаччо из средневековой поэтики, в которой он, так же как термины «трагедия» и «комедия», связывался с определенным стилем — *stilus miserorum*. Возможно, что на Боккаччо повлияли некоторые из «элегических комедий», создававшихся в XII веке в Орлеане и Шартре, в частности анонимный «Памфил». Однако самое большое воздействие на стилистику и содержание «Фьямметты» оказали «Героиды» Овидия. В новом романе Боккаччо Фьямметта была уже не нимфой, а обычной богатой неаполитанкой. У новой Фьямметты имелись муж и любовник. Повествование в романе ведется от первого лица. Содержание его составляет лирическая исповедь Фьямметты, рассказывающей о том, как она встретила молодого флорентийца Памфило, как страстно они любили друг друга, и как потом Памфило, по настоянию отца, вернулся на родину, женился и забыл о своей неаполитанской возлюбленной. Несмотря на то, что в исповеди Фьямметты явственно ощущаются отголоски посланий овидиевских героинь, роман Боккаччо, как по форме, так и по содержанию, был произведением подлинно новаторским и в чем-то даже революционным, оказавшим огромное влияние на последующую литературу итальянского Возрождения. Недаром его сравнивали с «Новой Элоизой» и «Страданиями молодого Вертера».

В «Элегии Фьямметты», по-видимому, отразились какие-то автобиографические детали и ситуации. Историки позитивистской школы любили говорить о том, что во «Фьямметте» Боккаччо рассказал о своей любви, но перевернул истинное положение вещей, заставив героиню мучиться собственными страданиями и

таким образом «отомстил» забывшей его Марии д'Аквино. Но это неверно. Боккаччо был в такой же мере мадонной Фьямметтой, как Флобер — мадам Бовари. Во «Фьямметте» самое важное не автобиография, а эстетическая объективация авторской индивидуальности в независимый от автора художественный образ. Если Боккаччо сделал героем первого в истории европейской литературы психологического романа женщину, что само по себе было смелым, беспрецедентным новаторством, то сделал он это отчасти именно для подчеркнутого обособления от себя исповедующейся героини, отчасти же, и это, по-видимому, было самым главным, потому что в XIV веке именно женщина, живущая почти вне сферы социальных, экономических и политических интересов средневекового города, представлялась ему наиболее удобным объектом для гуманистического анализа, целью которого было выявление в человеке сугубо человеческого богатства мыслей, чувств и переживаний.

Психологический анализ осуществляется во «Фьямметте» с помощью все той же риторики и изобилует экскурсами в область античной мифологии. Риторика оформляет внутренний поток воспоминаний, в течении которого по фрагментам восстанавливалось и воскрешалось в сознании героини время потерянного счастья. Изображение этого потока — первого потока сознания в истории европейского романа — и превращение его в основную структурную форму как композиционной организации романа, так и эстетического выявления человеческого характера его главного героя, было огромным художественным открытием. Оно стало непосредственным следствием гуманистического открытия мира и человека.

Последнее из додекамероновских произведений — поэма «Фьезоланские нимфы», — с одной стороны, продолжало основные темы «Амето», а с другой, предвосхищая в этом «Декамерон», подводило некоторые итоги художественным экспериментам молодого Боккаччо. Во «Фьезоланских нимфах» Боккаччо уже не искал, а находил. Во «Фьезоланских нимфах», так же как в «Амето» и «Фьямметте», большую роль играет мифология. Но из чисто риторического «украшения» она становится в новой поэме Боккаччо одним из органических и формообразующих компонентов внутреннего — жизненного и художественного содержания. Поэтому сам характер мифологии здесь принципиально меняется. Мифология «Фьезоланских нимф» уже не античная, а ренессансная: она порождается не столько чтением Овидия и Вергилия, сколько характерной для итальянского Возрождения эстетической потребностью определенным образом идеализировать, поэтизировать, мифологизировать только что «открытую» реальную, земную природу и земного, «естественного» человека.

Нимфы в поэме Боккаччо отнюдь не богини, хотя они и подчиняются Диане. Фьезоланский юноша Африко и нимфа Менсола — это «естественные» люди, живущие в некую «доисторическую» эпоху на лоне идиллической, прекрасной природы. Боккаччо изобразил их реальную, чувственную любовь как самое прекрасное и естественное проявление человечности, вступающей в борьбу с аскетизмом Дианы. Никогда до этого Боккаччо не изображал любовь так глубоко, всесторонне, так правдиво и вместе с тем так поэтично. «Это не идиллия Амето, искусственно поставленная в лунном освещении аллегории, а обыкновенная история деревенской любви, не идеальной, но юношески здоровой, внезапно овладевшей всем существом в майское утро, когда цветут луга и поют соловьи, и так же быстро прерванной разлукой и смертью» (А.Н.Веселовский). Африко и Менсола гибнут. Но даже их трагическая гибель оборачивается в поэме Боккаччо победой любви и человечности. Во «Фьезоланских нимфах» подлинное, «историческое» поражение терпит Диана. Для гуманиста Боккаччо аскетизм враждебен не только земной природе «естественного» человека, но так же культуре и естественной для человека общественной жизни. Та цивилизаторская роль, которую в «Амето» играла любовь, во «Фьезоланских нимфах» отведена Атланту; он уничтожает монастырские порядки Дианы и кладет начало историческому существованию потомков Африко и Менсолы, т.е. Флоренции. В этом глубокий смысл широкого «исторического» финала пасторальной поэмы Боккаччо: «Это первый шаг протеста против Средневековья, первая фанфара новой культуры, культуры Возрождения, прелюдия к той широкой и могучей симфонии во славу свободного чувства, которая зазвучит в «Декамероне» (А.К.Дживелегов).

Новизне общих эстетических концепций природы и человека во «Фьезоланских нимфах» соответствует новизна формы, в которую эти концепции облачаются. В поэтическом языке поэмы то и дело встречаются выражения и обороты, взятые непосредственно из речи «простого» народа; ее образы и метафоры питаются простонародными *strambotti* и *rispetti*; ее гибкие, ставшие народными октавы текут быстро, легко, непринужденно. Весь стиль повествования во «Фьезоланских нимфах» напоминает стиль тосканских кантари. Вместе с тем это уже вполне индивидуальный литературный стиль гуманиста Боккаччо, стиль, в котором явственно ощущается личность автора, подчеркивающего дистанцию между собой и своими народными сюжетами, сознательно пользующегося приемами и формами «старинного любовного преданья» для утверждения новых эстетических идеалов. Предельно полное эстетическое раскрытие эти идеалы получили в «Декамероне», главной книге Боккаччо.



Болонская школа. Развлекающиеся кавалеры и дамы.
(Деталь фрески «Триумф смерти» в пизанском Кампосанто, ок. 1360)

«Декамерон» — книга новелл. В книге их сто. Новеллы рассказываются в течение десяти дней в обществе десяти молодых людей и юных дам. Отсюда «греческое» заглавие книги: его можно было бы перевести как «Десятиднев».

Толчок к созданию «Декамерона» дала чума. Она пришла с Востока. В 1348 году чума ворвалась во Флоренцию, а затем прокатилась по всей Европе, захлестнув даже островную Англию. В Средние века «черная смерть» была явлением обычным, однако эпидемия 1348 года поразила даже ко всему привыкших итальянских и французских летописцев. Это было колоссальное общественное бедствие, более страшное, чем Столетняя война и более разорительное, нежели банкротство Барди и Перуцци. Во Флоренции «черная смерть» унесла две трети населения. У Боккаччо умерли отец и дочь, у Петрарки — Лаура. В чуме видели проявление божьего гнева и снова, как на рубеже X и XI века обезумевшие от страха люди ждали конца света. Всех охватила паника. Даже Петрарка призывал в это время к религиозному покаянию. Только простонародный поэт и типичный флорентинец XIV века Антонио Пуччи писал в посвященном чуме 1348 года стихотворении о необходимости сохранять бодрость духа, напоминая терроризированным чумой согражданам, что «от смерти все равно не уйдешь». Но его стоицизм отдавал Средневековьем.

«Декамерон» начинается с великолепного описания чумы. В 1348 году Боккаччо, вопреки мнению, широко распространенному среди историков литературы во времена А.Н.Веселовского, находился во Флоренции и видел «черную смерть» собственными глазами. Об этом прямо сказано в «Декамероне», и это очень ясно чувствуется в боккачевском описании зачумленного города.

До Боккаччо чуму описывали Фукидид, Лукреций, Тит Ливий, Овидий, Сенека-трагик, Лукан, Макробий и Павел Диакон в своей «Истории лангобардов». Со многими из этих описаний Боккаччо был знаком. Они оказали на него определенное влияние. Прочитанное не просто отложилось в литературной риторичности первых страниц «Декамерона», но и позволило Боккаччо по-новому увидеть современную ему действительность. Риторика в «Декамероне» довольно много, и роль у нее самая разная. В данном случае риторика помогла Боккаччо преодолеть внутреннее смятение перед лицом огромного и еще не отошедшего в прошлое общенародного бедствия и дала ему ту емкую поэтическую форму, которая позволила произвести художественный анализ общественного состояния зачумленной Флоренции во время чумы 1348 года вне господствующих в XIV веке идеологических, телеологических, теологических, религиозно-моралистических и

т.п. схем — спокойно, беспристрастно, с почти научной строгостью и объективностью. Но объективность автора «Декамерона» отнюдь не бесстрастие ученого. Боккаччо изобразил флорентийскую чуму 1348 года не как историк, а как первый великий прозаик Нового времени. В «Декамероне» чума не исторический факт, а масштабный образ кризисного состояния мира.

Задуманный, а может быть, и начатый в 1348 году «Декамерон» создавался быстро — со стремительностью несокрушимой атаки. В 1351 году он был завершен, и книга, по-видимому, приняла известную нам форму. В полемическом введении к Четвертому Дню Боккаччо еще уверен, что она пишется им «не только народным флорентийским языком, в прозе и без заглавия, но и, насколько возможно, скромным и простым стилем». В 1351 году — или же, как полагают отдельные историки литературы, в 1353 году — книга имела не только торжественно-парадное имя — «Декамерон», но и фамильярно-простонародное прозвище — «Князь Галеотто». Атмосфера напряженной идейной борьбы, в которой создавалась его главная книга, чувствуется даже в разноголосии ее титульного листа. Прозвище спорило с именем и пыталось подменить его. Заглавие «Декамерон» связывало новую книгу Боккаччо не только с его ранними экспериментами — с «Филоколо», с «Филострато», с «Тезеидой», но и с высокой, официальной традицией литературы европейского Средневековья, в частности с «Гексамеронами» Василия Великого и Амвросия Медиоланского, где рассказывалось о сотворении мира; подзаголовок — «Князь Галеотто» — пытался втиснуть ее в «низменную» традицию сальных анекдотов, рассказываемых теми самыми флорентийскими гражданами, для которых имя рыцаря Галеотто давно уже стало синонимом вульгарного сводника. Прозвище было дано книге Боккаччо ее противниками, апеллировавшими к общественной и церковной цензуре и изо всех сил старавшимися доказать, что «Декамерон» произведение социально вредное, ибо оно-де подрывает устои религии и морали.

Возражая своим лицемерно-пуристским критикам, — а их у него всегда было более, чем достаточно, — Боккаччо указывал, что при желании непристойности нетрудно обнаружить даже в Библии. Вместе с тем он специально оговаривал, что его новеллы меньше всего предназначены для погрязших в ханжестве горожанок — для тех, «кому надо читать «Отче наш», либо испечь пирог или торт своему духовнику». Тем не менее от подзаголовка «Князь Галеотто» он не отказался. Народная, «низменная», вульгарная традиция городской литературы итальянского Средневековья не просто составляла один из компонентов стилистики и сюжетики «Декамерона», но была их подлинной, органичной основой — питающей их «почвой». Боккаччо этого никогда не

скрывал. Включение в «Декамерон» плебейских выражений и метафор более «свободных», «чем прилично женщинам святошам, взвешивающим скорее слова, чем дела», он прямо оправдывал ссылкой на современную ему обиходную народную речь. В отличие от своих продолжателей, гуманистов конца XIV — первой половины XV века, Боккаччо не отгораживался от бушевавшей вокруг него народной стихии языка и фольклора. В этом смысле «Декамерон» был закономерным завершением тех тенденций в его творчестве, которые полнее всего проявились во «Фьезоланских нимфах», но обозначились уже в «Тезеиде». «Неприличные» простонародные слова и речения не просто оживляли торжественное течение изысканно-литературных периодов «Декамерона», но и формировали в нем целые фабулы (III, 10; VIII, 2). Полнее всего переход народной эротики в гуманистическую эротику «Декамерона» выявлен в эпизоде забавного спора между слугами Тиндаро и Личиской (VI, Вступление). Спор между этими «низкими» персонажами обрамления позволяет Дионео сформулировать тему рассказов Седьмого Дня и еще раз выступить в защиту народных «вольностей» (VI, Заключение). Боккаччо сохранил подзаголовок «Князь Галеотто», потому что, в отличие от своих идейных противников, он считал, что при всей своей вульгарности такой подзаголовок не опровергает, а дополняет основное заглавие и даже подчеркивает подлинное новаторство «Декамерона». Новым в «Декамероне» было очень вольное и вместе с тем эстетически очень органическое соединение «низкой» традиции средневекового фольклора и городской литературы с высокой традицией литературы рыцарской, придворно-светской и даже феодально-церковной. В качестве фабульного материала для своей книги Боккаччо в равной мере и на равных правах использовал «неприличные» анекдоты, во все времена составлявшие значительную часть городского фольклора, и религиозно-нравоучительные «приме-ры», которыми в его время уснащали свои проповеди самые прославленные служители церкви; французские фавлю и сценки из итальянского «Новеллино»; «Учительную книгу клирика» Петра Альфонси и устные рассказы почтенных флорентинцев вроде Коппо ди Боргезе Доминики об их знаменитых современниках; «Метаморфозы» Апулея и «сказки, не знающие родства», которые «бродили промеж народа и проникали в кружок Фьямметты» (А.Н.Веселовский); именно «народная повесть, до сих пор существующая в разнообразных европейских отражениях, могла, — по мнению А.Н.Веселовского, — дать Боккаччо сюжет для его новеллы о Гризельде».

С точки зрения фабул, «Декамерон» был как бы своего рода компендиумом средневековой повествовательной литературы. Поэтому не только Витторе Бранка, но и многие другие современ-

ные западные ученые видят теперь в «Декамероне» такую же грандиозную идейно-эстетическую «сумму» Средневековья, какой для XIV века стала «Божественная Комедия» Данте. Некоторые из них даже обнаруживают в композиции книги Боккаччо ту же самую готическую архитектуру. Между тем, именно в построении «Декамерона» более наглядно, чем где-либо проявилась смена готики — ренессансом, трансцендентного — имманентным, Бога — человеком, теологии — гуманизмом и гармонии метафизической необходимости — гармонией индивидуальной свободы. Не случайно первое слово в «Декамероне» — человечность: «*Umana cosa è...*». Органическое соединение «высокой» и «низкой» традиции оказалось возможным в «Декамероне» только потому, что обе эти традиции были приведены его автором к общему знаменателю нового языка, нового стиля и нового мировоззрения. Средневековые фабулы в «Декамероне» не просто рассказывались, а пересказывались, теряя при этом сценарный схематизм религиозного «примера», средневекового «новеллино», городского анекдота и приобретая качественно новую повествовательную протяженность. «Дело не в повторении готовых повествовательных схем, а в их комбинациях, если они отвечают эстетическим целям, в новом освещении, в материалах анализа, в том почине, который заставляет нас говорить о Боккаччо, как об одном из родоначальников художественного реализма» (А. Н. Веселовский).

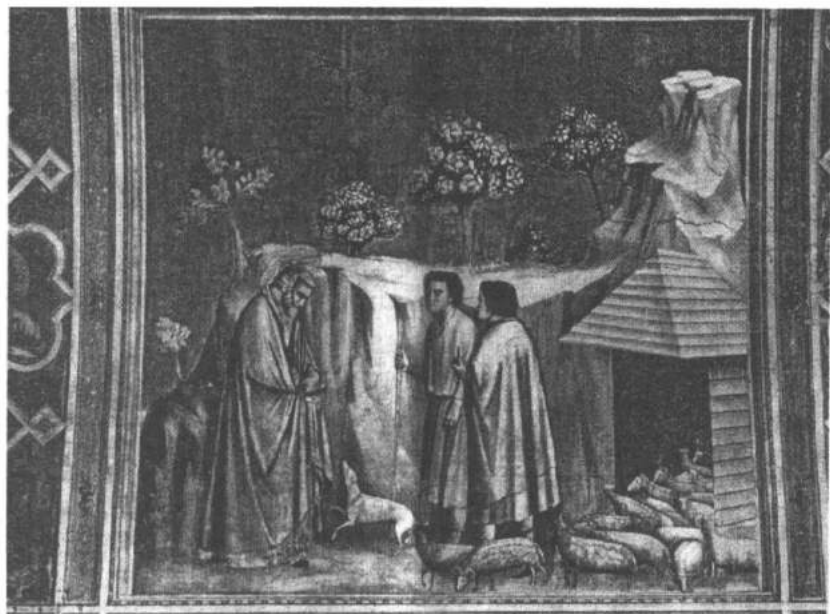
Причем и простонародный анекдот, и рыцарская история, и эпизод современной скандальной хроники пересказывались в «Декамероне» одним и тем же тщательно выверенным, сладкозвучным, гармоничным, но несколько искусственным языком и стилем (современные западные литературоведы чаще всего определяют их эпитетом «аулический»), которые, приподнимая книгу Боккаччо (в отличие от «Трехсот новелл» Франко Саккетти и других произведений городской литературы Треченто) над стихией обыденной флорентийской речи, превращали ее, подобно «Комедии» Данте и «Канцоньере» Петрарки, в произведение новой, национальной литературы Италии.

Главным в «Декамероне» были новые идеи. То, что книга Боккаччо обладала почти таким же строгим единством внешней «структуры», как и «Божественная Комедия», само по себе никак еще не свидетельствует о готичности ее поэтики. В книге Боккаччо было строго и художественно последовательно проведено новое единство произведения, основанное на качественно новой — по сравнению с «Комедией» — системе нравственно-эстетических оценок. Система эта сближала Боккаччо не с Данте, а с Петраркой. Она получила наименование ренессансного гуманизма и была художественно реализована не только в отдельных новеллах «Декамерона», но также и в его обрамлении. В отличие

от средневековых восточных сборников типа «Тысяча и одна ночь», где «рамы» имели только служебный, а порой даже чисто орнаментальный характер и поэтому могли вкладываться друг в друга как матрешки, «рама» «Декамерона» обладала эстетической необходимостью. «Декамерон» — не сборник разрозненных новелл, а целостное, внутренне законченное произведение, в равной мере предвосхищающее и «Гептамерон» Маргариты Наваррской и «Дон-Кихота» Сервантеса. Обрамление скрепляет новеллы «Декамерона» не извне, а изнутри. Оно — органическая часть общей художественной структуры. «Рама» позволила Боккаччо не просто собрать по-новому переосмысленные им средневековые рассказы, но и показать процесс их переосмысления. Она — диалектична. Именно в пределах «рамы» «Декамерона» происходит перерастание индивидуализма в исторически новое общественное, а тем самым и народное (национальное) сознание итальянского Возрождения. «Декамерон» сделан интересно и очень по-новому.

6

«Рама» в «Декамероне» сложная, двухступенчатая. Ее первую ступень образует авторское «я» Боккаччо. Оно выявлено в «Декамероне» не с меньшей силой, чем дантовское «я» в «Комедии», но имеет иную идейно-эстетическую направленность. Как уже говорилось, «Декамерон» начинается со слов *«Umana cosa è...»* В XIV веке такие слова звучали революционно и в то же время очень индивидуалистически. За ними угадывалась гуманистическая личность автора. В тречентистской Италии начать книгу с апелляции к человеку и человечности — если исключить Франческо Петрарку — мог только один Боккаччо. Даже рассказчики «Декамерона», следуя в данном случае многовековой традиции, начинают свои истории с упоминания о Боге. Боккаччо уже не прятал свое «я» и не считал нужным стыдиться этого. «Декамерон» начинается с лирического «Введения», в котором Боккаччо рассказывает о муках своей юношеской любви и о том, как он обрел внутреннюю свободу, благодаря которой любовь «оставила в его душе лишь то удовольствие, которое она обыкновенно приносит людям, не пускающимся слишком далеко в ее мрачные волны». «Декамерон» начинается точно так же, как начинается петрарковский «Канцоньере». Личный тон пронизывает всю книгу Боккаччо и выдержан в ней до конца. Он акцентирован. Начатая лирическим «Введением», книга заканчивается «Заключением Автора». Кроме того, в начале Четвертого Дня, ломая литературную условность самим же им созданной формы, Боккаччо смело вторгается в повество-



Джотто. Встреча Иоахима с пастухами
(Падуя, Капелла дель Арена, ок. 1305)

вание и, отодвигая в сторону веселую компанию «Декамерона», рассказывает уже прямо от собственного имени сто первую «новеллу о гусынях» и, споря со своими критиками, развивает теорию новой прозы.

Литературная теория, которая разрабатывается в «Декамероне» — это теория ренессансного, гуманистического реализма. В начале Четвертого Дня Боккаччо прямо утверждал, что единственным источником и единственным объектом его рассказов была земная природа человека. В этом — серьезный смысл его шуточных рассуждений о музах, о женщинах, о превосходстве женщин над музами, а также о том, что реальная, земная любовь никогда не была противопоставлена даже самой высокой поэзии. Отношение «музы — женщины» символизировало в рассуждениях Боккаччо отношение «искусство — жизнь». Идеалом нового художника в «Декамероне» объявляется Джотто: он был первым, кто правдиво изобразил «природу» — «мать и устроительницу всего сущего». В мире посюсторонней действительности, говорит Памфило, один из рассказчиков «Декамерона», не было ничего, чего бы Джотто «карандашом либо пером и кистью не написал так сходно с нею, что, казалось, это не сходство, а скорее сам предмет, почему нередко случалось, что вещи, им сделанные, вводили в заблуждение чувство зрения людей, принимавших за действительность, что было написано» (VI, 5). Живопись Джотто такого рода иллюзионистским эффектом все-таки не обладала, но Памфило имеет в виду здесь не реальный факт, а эстетический идеал. Примечательно, что реализм (изображение природы в соответствии с требованиями и законами природы) рассматривается им как результат не только непосредственного, «естественного», эстетического восприятия земного человека, но и исторически нового, «правильного» понимания окружающей человека действительности. В течение Средних веков художники, по словам Памфило, изображали мир искаженно потому, что они находились во власти ложных идей и представлений: они писали, «желая угодить скорее глазам невежд, чем пониманию разумных». Рассуждения Памфило о реализме Джотто перекликаются с апологией реалистичности в «Заключении Автора». В нем Боккаччо снова ссылается на опыт современного ему изобразительного искусства и настаивает на том, что перу новеллиста «следует предоставить не менее права, чем кисти живописца», изображать тело во всей его телесности, а человека — во всей его человечности.

Литературно-эстетическая теория «Декамерона» оперировала опытом Джотто и других живописцев, потому что в пору предвозрождения — в «эпоху Данте и Джотто» — итальянское изобразительное искусство еще несколько опережало поэзию в реалистическом освоении действительности. После Петрарки и особенно

после «Декамерона» литература взяла реванш и резко вырвалась вперед. «И хотя в живописи мы можем отметить общую тенденцию к нарастанию жанровости, тем не менее ни одна фреска или картина Треченто не дает такого живого и реалистического изображения действительности, какое мы находим в новеллах Боккаччо» (В.Н.Лазарев).

Это изменение соотношений между живописью и литературой в высшей степени показательно для исторической природы культуры итальянского Возрождения. Оно в частности доказывает, что культура эта не была плодом только стихийного творчества средневековой городской буржуазии или даже народных масс. В XIV веке новый художественный метод теоретически осмысливается и реализуется в пределах литературы и филологии, потому что именно литература и филология разрабатывают в это время новые, гуманистические концепции природы и человека. Дело не в том, что Боккаччо правдиво изобразил в «Декамероне» материальную сторону действительности во всех ее физически осязаемых, бытовых деталях — в XIV веке это не менее полно, чем он, сделали Франко Саккетти и Антонио Пуччи. Главное, что он дал в нем монистическую художественную интерпретацию опыта человеческой жизни. Новый художественный метод «Декамерона» был гарантирован целостным видением мира и социальной структуры, свойственным в XIV веке не флорентийскому купечеству, а новой, гуманистической интеллигенции, сыгравшей определяющую роль в идеологической революции Возрождения.

7

Гуманистическая целостность видения мира эстетически воплощена во второй ступени «рамы». Ее художественным образом является образ общества «Декамерона».

Между рассказчиками «Декамерона» и авторским «я» Боккаччо существует определенная и притом весьма тесная связь. При переходе от первой ступени «рамы» ко второй — к описанию чумы, которым открывается Первый День «Декамерона», авторское «я» не отпадает, а сохраняется. Боккаччо сперва извиняется перед читателями за то, что должен начать с печального рассказа о моровой язве 1348 года, «как бы побужденный к тому необходимостью», а затем все еще от собственного лица подробно описывает чуму, выделяя особенно поразившие его проявления эпидемии. Только после этого образуется общество рассказчиков: «во вторник утром в храме досточтимой Санта Мария Новелла».

Рассказчики до крайности похожи друг на друга. В «Декамероне» нет ни сказа, ни его иллюзии. Просторечия, идиомы и диа-



Церковь Санта Мария Новелла. Внутренний вид (Флоренция).

лектизмы, часто встречающиеся в новеллах «Декамерона», обусловлены характером персонажей новелл, а не их «авторов». Никак не обособляет рассказчиков друг от друга и то, о чем они рассказывают. Но единообразие кружка рассказчиков «Декамерона» (ему нередко противопоставляют колоритность средневековой компании «Кентерберийских рассказов» Чосера) не художественный просчет Боккаччо, а сознательно и очень последовательно проведенный им конструктивный прием. Боккаччо не придал кружку «Декамерона» того разнообразия социальных типов, которое так поражает современного читателя Чосера потому, что ставил принципиально иные задачи. В противоположность целиком еще средневековому автору «Кентерберийских рассказов» Боккаччо стремился показать не кастовую, цеховую, феодально-сословную разобщенность рассказчиков, а объединяющую их интеллигентность и человечность.

О рассказчиках «Декамерона» сказано, что все они были люди «разумные и родовитые, красивые, добрых нравов и сдержанно приветливые» (I, Вступление). Все они — богаты. Некоторые современные исследователи считают их представителями флорентийской «буржуазной аристократии» (Дж.Петронио), но такая социологическая характеристика рассказчиков «Декамерона» существенно не точна и плохо объясняет внесословный характер их мышления. Наделив рассказчиков «Декамерона» знатностью и богатством, Боккаччо создал, так сказать, социально-экономические предпосылки для той их внутренней, духовной свободы, которая была главным завоеванием итальянской интеллигенции эпохи Возрождения и сделала возможным идеологическую и эстетическую трансформацию средневековых фабул в новое содержание и новую форму целиком уже ренессансного «Декамерона». Но именно поэтому гуманная интеллигентность рассказчиков оказалась, с точки зрения Боккаччо, качеством, общественно более важным, чем их принадлежность к «жирному народу». В «Декамероне» с первых же страниц подчеркивается не столько родовитость рассказчиков, сколько то, что «все они были веселые и образованные люди» (I, Вступление) и что объединяли их не имущественный ценз или сословные предрассудки, а естественные, сугубо человеческие связи и отношения: «все они были связаны друг с другом дружбой или соседством или родством» (там же). Единообразие рассказчиков «Декамерона» — это единомыслие и единомыслие новых людей Возрождения в их по-гуманистически новом отношении к тому старому средневековому миру, в котором живут почти все герои рассказываемых ими новелл. Рассказчики похожи друг на друга, потому что все они похожи на гуманиста Боккаччо. Их условные имена почти что его псевдонимы. Молодых людей зовут Памфило, Филострато, Дионео. Это имена

самых автобиографических персонажей из додекамероновских произведений Боккаччо. В числе дам названа Фьямметта. Остальные дамы — ее родственницы.

Но это, впрочем, не значит, что общество «Декамерона» может быть полностью отождествлено с авторским «я» Боккаччо и должно рассматриваться как чисто риторическая условность, как до крайности разросшееся звфемистическое, цицероновское «мы». Связи Боккаччо с рассказчиками «Декамерона» интереснее, сложнее и исторически гораздо значительнее. Гуманистический индивидуализм писателей европейского Возрождения был лишен субъективизма и релятивистичности. Кроме того, он был оптимистическим. Несмотря на то, что, начиная «Декамерон» словами «*Utana cosa è...*», Боккаччо достаточно сознавал лирически-личный характер такого рода формулы в исторических условиях Италии первой половины XIV века, он твердо верил в то, что гуманистические идеи обладают объективной и в какой-то мере даже абсолютной исторической ценностью; что гуманистическое мировоззрение его и Петрарки — это и есть мировоззрение «нормального» общества, «нормального» человека и «нормального» человечества. Вот почему в созданной им «раме» оказалось две ступени. Двухступенчатость обрамления позволила Боккаччо эстетически преодолеть внутреннюю противоречивость всякого индивидуалистического миропонимания и обособить гуманистический индивидуализм Возрождения от релятивизма. Как один из пионеров европейского Возрождения Боккаччо, естественно, превыше всего ценил человеческую личность, но именно поэтому он хотел сделать мерой мира нового человека, а не только собственное «я». Рассказчики «Декамерона» — не ипостаси автора, но и не просто веселая компания молодых флорентинцев: это именно общество. Новое гуманистическое общество — нормальное и естественное в своей человечности. В «Декамероне» оно противопоставлено чуме.

«Декамерон» — не пир во время чумы, как его нередко называли. Описывая в начале «Декамерона» охваченную «черной смертью» Флоренцию, Боккаччо упомянул также и о пирах, но только для того, чтобы тут же указать, что беспутными и запуганными смертью гуляками двигали одни лишь «скотские стремления». Пир во время чумы связывается им с «удрученным и бедственным состоянием города», в котором «почтенный авторитет как божеских, так и человеческих законов почти упал и исчез». Это важная деталь. Чума становится в «Декамероне» символом распада и общественного разложения старого мира. При описании эпидемии 1348 года Боккаччо особенно подчеркивает, что чума вовлекла Флоренцию в хаос анархии, разорвав все сугубо человеческие и, как ему представлялось, естественно-социальные

связи между людьми и поправ тем самым коренные законы «природы».

Общество рассказчиков «Декамерона» рождается из стремления преодолеть хаос и анархию, противопоставив ей гармонию и свободу нового, «естественного человека». Рассказчики не просто покидают зачумленную Флоренцию и отправляются в загородные поместья — они сразу же восстанавливают погрязшие террором смерти социальные связи и даже вырабатывают что-то вроде конституции, потому что для них всякая дисгармоничность и неупорядоченность является признаком нежизненности. «Так как все неупорядоченное длится недолго, — говорит Пампинейя, — я, начавшая беседы, приведшие к образованию столь милого общества, желаю, чтобы наше веселие было продолжительным, и потому полагаю необходимым нам всем согласиться, чтобы между нами был кто-нибудь главным, которого мы почитали бы и слушались как наибольшего и все мысли которого были бы направлены к тому, чтобы нам жилось весело» (I, Вступление).

Основа конституции «Декамерона» — свобода, ее цель — радостное наслаждение жизнью. В подлиннике гедонистическая демократичность конституции «Декамерона» подчеркнута лексикой (*piacere della maggioranza, nell' elizion*). Рассказчики большинством голосов избирают королеву, которую, вероятно, правильнее было бы назвать президентом, потому что короли и королевые в обществе «Декамерона» сменяются каждый день. Их венчают на царство лаврами — также как в эпоху Возрождения венчали великих писателей. Общество «Декамерона» не конституционная монархия и даже не просто республика — это республика гуманистов, интеллигентов и поэтов. Она предвосхищает Телем Рабле: в ней «каждый может себе доставить удовольствие, какое ему более всего по нраву».

Удовольствия эти естественны, но чинноблагопристойны и вполне интеллигентны. В обществе «Декамерона», например, со вкусом завтракают, обедают и ужинают. Но при описаниях пиршеств рассказчиков акцент делается не на том, что и сколько они едят, а на том, как весело и изящно они это делают. Кроме того, рассказчики всячески развлекаются: они совершают прогулки, играют в шахматы и исполняют кантари, сюжеты которых заимствованы из «Филострато» и «Тезеиды». Родственность общества «Декамерона» интеллигенту и гуманисту Боккаччо отмечается при каждом удобном случае. Всякий «день» «Декамерона» завершается канцонной одного из рассказчиков. Все они действительно поэты и канцоны их тоже напоминают боккаччевские стихи. Это лучшие лирические произведения, написанные автором «Декамерона».

Развлекаясь и наслаждаясь пиршествами, беседами и поэзией, рассказчики «Декамерона» продолжают жить слаженной общественной жизнью. В декамероновской «республике», например, строго соблюдаются пятница и суббота. По пятницам и субботам новеллы в «Декамероне» не рассказываются. Для гуманиста Боккаччо — так же, как для Томаса Мора и Макьявелли — религия была одним из необходимых компонентов нормально действующего человеческого общества. Отмечая, что рассказчики строго соблюдают традиционные религиозные обряды, он хотел подчеркнуть не столько прочность их веры, сколько то, что веселый смех, радостное жизнелюбие и свобода, царящие в созданном ими новом обществе возникли не потому, что во Флоренции пал авторитет как божеских, так и человеческих законов, а, напротив, потому, что вопреки чуме «республика поэтов» сохраняет верность естественным законам общежития и нормам естественной, общечеловеческой морали. Она живет в гармоническом согласии с красочной, жизнерадостной природой, описания которой занимают много места и играют важную роль во второй ступени «рам». Природа в «Декамероне» не просто прекрасна, но и по-ренессансному идиллична. Она увиденна глазами нового интеллигента эпохи Возрождения, который, любясь красивым пейзажем, тут же находит в нем сходство с античным амфитеатром. Мерой ее красоты является гармония классического искусства.

Декамероновские пейзажи еще не реалистичны, но они достаточно точны. Эрудиты давно установили, в каких именно окрестностях Флоренции якобы побывали рассказчики «Декамерона». Декамероновские описания природы всегда функциональны, но их роль в «рам» состоит не в прикреплении нового общества к тому или иному реально существовавшему загородному замку или поместью, а, наоборот, в придании ему некоторой социальной идеальности. Благоуханный сад, в котором рождаются новеллы «Декамерона», вызывает у рассказчиков весьма характерные ассоциации: «они принялись утверждать, что если бы можно было устроить рай на земле, они не знают, какой бы иной образ ему дать, как не форму этого сада, да, кроме того и не представляют себе, какие еще красоты можно было бы к нему прибавить» (III, Вступление). Декамероновская «республика поэтов» — первая гуманистическая утопия европейского Возрождения. Историки литературы не обратили на это должного внимания, по-видимому, только потому, что, в отличие от большинства утопистов Возрождения, Просвещения и XIX столетия, Боккаччо удалось блистательно осуществить свои нравственные, общественные, религиозные и гуманные идеалы. Правда, он воплотил их не в проект нового государства, а в новую художественную форму; но это не сделало его победу, во всяком случае с точки зрения ее этико-эстети-

ческих результатов, исторически менее значительной. Именно форма «Декамерона» придала его идеалам не только большую жизненность, но и художественное бессмертие. Несмотря на весь свой утопизм общество рассказчиков «Декамерона» было связано не только с вполне реальным Джованни Боккаччо, но и — через него — с современной Флоренцией, в которой, несмотря на чуму и вопреки ей, в течение XIV столетия постепенно формировалась новая, гуманистическая интеллигенция, твердо верившая в возможность превратить землю в «царство свободного человека». Двухступенчатое обрамление «Декамерона», трансформируя субъективность лирического «я» Боккаччо в объективность нового общественного и национального сознания, в то же время заземляла утопию декамероновской республики поэтов, вводя ее в рамки реального времени и пространства новой исторической эпохи в культурном развитии человечества.

Не верно, что в обществе «Декамерона» «ставится только одна цель: приятно провести время» (Фр.Де Санктис). Даже развлечения рассказчиков серьезные и идеологически значительны. Утверждая новое отношение к человеку, природе и искусству, это общество тем самым открывало новые духовные ценности и указывало на возможность серьезной, подлинно человеческой жизни в искусстве. Самым серьезным в жизни общества «Декамерона» был процесс рассказывания и обсуждения новелл.

В противоположность средневековым притчам и «примерам» рассказываемые в обществе «Декамерона» новеллы не были моралистичны: они не преследовали никаких внеэстетических целей (религиозных, политических, нравственно-философских и т.д.), и в этом они были тоже новаторскими. Но мысль об их «бесполезности» с презрением отмечается (IV, Вступление; Заключение Автора). Новеллы «Декамерона» не моралистичны, но они по-своему назидательны. Как правило, они начинаются с указания на реальный факт или на какое-нибудь распространенное мнение, подлежащие общественному рассмотрению и осмыслению. После этого рассказчики «Декамерона» не просто подбирают произвольные аргументы для доказательства того или иного абстрактного тезиса, не вырывают жизненные факты из земного контекста жизни, не превращают их в аллегории, а подвергают окружающую человека действительность объективному и в то же время планомерному эстетическому анализу. В «Декамероне» учит сама жизнь, и учит она искусству жить, а не умирать, как того требовал от литературы петрарковский Августин («Сокровенное»). В процессе анализа действительности в «Декамероне» создается новый мир, новый человек и новая литература. «Декамерон» не только утопия, но и своего рода «воспитательный роман». В возможность воспитания и перевоспитания человека зрелый Боккаччо

верил, пожалуй, тверже, чем в Бога. В его книге перевоспитываются герои и даже само общество рассказчиков.

8

В отличие от средневекового «Гексамерона» новый мир был создан в «Декамероне» не за шесть, а за десять дней; зато создавался он не Богом, а человеческим обществом.

Новый мир «Декамерона» был создан по строгому, хорошо продуманному плану. В смене дней «Декамерона» имеется своя последовательность и даже закономерность, но и она лишена жесткости и готической трансцендентности. Эстетическая необходимость в построении «Декамерона» всегда выступает как проявление имманентной человеческой свободы. Для новелл Первого Дня общей темы, например, не устанавливается. По решению первой королевы «Декамерона», в этот день каждому «вольно было рассуждать о таких предметах, о каких ему заблагорассудится.» Тем не менее внутреннее единство тематики рассказов Первого Дня выявлено с большой определенностью. Новеллы его тщательно пригнаны друг к другу. Все они — рассказы с неожиданным и даже парадоксально неожиданным концом.

В западной исторической науке давно установился взгляд на Боккаччо как на писателя аполитичного, относящегося к окружающей его действительности с безмятежно спокойной доброжелательностью. Даже Фр.Де Санктис, писавший о сатирических тенденциях в «Декамероне» и говоривший об эстетической революционности этой книги, утверждал, что ее автор «не восстает против существующих социальных порядков и отнюдь не выступает реформатором», что «он принимает мир таким, каков он есть». В XX веке Б.Кроче отнял у «Декамерона» сатиру и антиклерикализм. В настоящее время отдельные итальянские литературоведы (В.Бранка, Дж.Падоан и др.) изображают Боккаччо даже своего рода апологетом средневековой флорентийской буржуазии (банкиры, купечество, «жирный народ»), в то время как другие (А.Момильяно) считают его последним поэтом феодальной куртуазности.

Новеллы Первого Дня опровергают такого рода точку зрения на Боккаччо и его главную книгу. Несомненно, неправильно видеть в «Декамероне» произведение по преимуществу сатирическое. Как почти для всех великих писателей Возрождения, для Боккаччо важнее всего эстетическое утверждение новых и, как ему казалось, вечных в своей общечеловечности идеалов любви, великодушия, ума, доблести, красоты и т.д. Пафос сатирического отрицания «Декамерону» чужд. Однако именно потому, что утвержде-

ние новых гуманистических идеалов происходило в эпоху Возрождения в непрестанной и очень напряженной борьбе с религиозно-аскетической идеологией Боккаччо не мог полностью отказаться ни от сатиры, ни от социальной критики в изображении того самого феодально-купеческого общества, образом разложения которого он сделал чуму. В новеллах Первого Дня Боккаччо не только по-гуманистически критиковал сильных мира сего, стоящих на самых верхних ступенях феодально-сословной иерархической лестницы, но и опрокидывал краеугольные камни, на которых держалось все средневековое миропонимание. Именно поэтому развязки у этих новелл парадоксальные.

Главной идеологической проблемой всей средневековой культуры была проблема отношения человека к Богу. Проблема эта ставится и одновременно эстетически снимается в первых двух новеллах «Декамерона». Она заменяется в них проблемой отношения человека к человеку, кладущей начало антропоцентризму Возрождения. Начиная первую новеллу, Памфило специально оговаривает, что в ней «все ясно с точки зрения человеческого понимания, а не божественного промысла». На смену теологической логике Средних веков в первой же новелле «Декамерона» приходит гуманистическая логика Возрождения. Именно об этой новелле сказал Фр. Де Санктис: «Это уже не эволюционное изменение, а катастрофа, революция...»

Первая новелла в «Декамероне» одна из лучших. В ней изображен мир флорентийских купцов и банкиров — «ломбардцев», действующих за пределами Италии — в Париже и в Бургундии. Изображен он предельно объективно и без малейшей симпатии. Центральный конфликт новеллы построен на том, что занимающиеся в Бургундии своими финансовыми махинациями флорентийские ростовщики ждут, как им кажется, неотвратимого погрома; они великолепно сознают, что местное население настроено по отношению к ним крайне враждебно. Обстоятельства, выявляющие характер главного героя первой новеллы «Декамерона» — обстоятельства типические. Конторы «ломбардцев» во Франции громились часто. Особенно сильные погромы зафиксированы в 1277, 1299, 1308, 1309, 1312 и 1329 году.

В новелле действуют реально исторические личности: Мушатто Франчези, Карл Безземельный. Главный герой первой новеллы «Декамерона» — нотариус сер Чеппарелло из Прато, прозванный Чаппеллетто — тоже лицо действительно существовавшее: его звали Чеппарелло Диотайути, и он в самом деле был родом из Прато. В новелле Боккаччо сер Чаппеллетто — мерзавец, пакостник и негодяй, лишенный каких бы то ни было нравственных принципов: «если его приглашали принять участие в убийстве или каком другом дурном деле, он шел на это с радостью»; «украсть и

ограбить он мог бы с столь же спокойной совестью, с какой благочестивый человек подал бы милостыню»; кроме того, он лже-свидетель, клятвопреступник, склочник, обжора, пьяница. содомит, шулер. «Но к чему тратить слова? Худшего человека, чем он, может быть, и не родилось».

Тем не менее, с точки зрения нравственных критериев той социальной среды, к которой принадлежит сер Чаппеллетто, моральной аномалии он не представляет. В новелле это подчеркнуто. Из своей среды Чаппеллетто не выламывается. О нем сказано, что он «был небольшого роста и одевался чистенько». Для того мира, по законам которого живет Чаппеллетто, его мерзопакостность не только типична, но и до жуткости ординарна. Даже способность сера Чаппеллетто на хладнокровное убийство ни в чем не повинного человека не делает его в глазах купцов вроде Мушатто Францези менее респектабельным. Она не выводит его за пределы нравственных стандартов, принятых среди итальянских купцов, менял и банкиров. Этой способностью в «Декамероне» наделены многие «благопристойные негоцианты», и она специально анализируется в новелле об Изабетте и ее братьях (IV, 5). В первой новелле «Декамерона» бесчеловечная эгоистичность свойственна и Мушатто Францези и братьям-ростовщикам, в доме у которых умирает сер Чаппеллетто.

Отношение Боккаччо и созданного им общества «Декамерона» к «жирному народу» было достаточно сложным, и эстетическое значение первой новеллы состоит в том, что в ней эта сложность запечатлена. Боккаччо никогда не ограничивался одним лишь моралистическим, абстрактным отрицанием средневековой итальянской буржуазии. Флорентийское купечество всё еще оставалось для него частью славного флорентийского «пололо», и в «Декамероне» нередко встречаются новеллы, в которых с известной симпатией изображены ум, энергия и целеустремленность новых хозяев жизни. Но Боккаччо уже не отождествлял ни современный ему «жирный народ» с народом, ни «идеалы» флорентийского купечества с идеалами той новой, гуманистической интеллигенции, к которой он сам принадлежал. Показательно, что в новелле об Изабетте и ее братьях бесчеловечно холодному и тщательно рассчитанному злодейству купцов противопоставлена атмосфера меланхолического лиризма народной песни, окружающая главную героиню и музыкально изнутри характеризующая ее гуманность. Даже изображая наиболее романтических рыцарей наживы вроде Ландольфо Руффоло или Мартуччо, Боккаччо постоянно отмечает, что, «будучи по природе охочи до денег и грабежа» (II, 4), они совмещают торговлю с беззастенчивым морским разбоем, «грабя всякого, кто был менее силен» (V, 2).

В первой новелле «Декамерона» сер Чаппеллетто наделен не только всеми нравственными пороками того мира итальянской средневековой буржуазии, к которому он принадлежит, но и некоторыми чертами ренессансной «виртуозности». В своей предсмертной исповеди сер Чаппеллетто обманывает монаха не потому, что ему хочется (как думали позитивисты) высмеять религиозное таинство, но и не потому, что (как полагает В.Бранка) он героически отстаивает «высшие интересы торговли», которым его разоблачение нанесло бы существенный урон: он думает только о себе, но так, как никогда не умели думать эгоистические купцы и менялы. Вся блестяще написанная сцена исповеди построена Боккаччо так, чтобы привлечь внимание не к факту кошунственного обмана исповедника, а к тому, сколь артистично этот обман осуществляется. В отличие от большинства современных ему купцов, менял и банкиров, маленький нотариус Чаппеллетто наделен внутренней свободой: он свободен от страхов Средневековья. Именно эта свобода обуславливает виртуозную артистичность его последней лжи и поднимает его самого над логикой средневековой идеологии.

По логике средневекового мышления (в первой новелле она представлена не только исповедником, «стариком святой, примерной жизни, великим знатоком Святого Писания», но и братьями-ростовщиками) даже такой прожженный обманщик, как Чаппеллетто, не мог бы солгать в предсмертной исповеди, потому что в этом случае ему пришлось бы ради бранных и ничтожных интересов минутного бытия пожертвовать вечным блаженством и обречь себя на вечную смерть, то есть поступить в высшей мере неразумно, нерасчетливо и нелогично. Тем не менее к величайшему изумлению братьев-ростовщиков умирающий Чаппеллетто лжет. «Вот так человек! — говорили они промеж собой, — ни старость, ни болезнь, ни страх близкой смерти, ни страх перед Господом, перед судом которого он должен предстать через какой-нибудь час, ничто не отвлекло его от греховности и желания умереть таким, каким он жил». Братья-ростовщики не могут понять бесстрашия сера Чаппеллетто, потому что логика умирающего нотариуса построена на неизвестной им системе аксиом. Сер Чаппеллетто не атеист, но прямой, непосредственной связи между вечностью Бога и брэнностью человека для него уже не существует. Бог вынесен за пределы человеческого бытия, и в пределах человеческой жизни высшей, величайшей ценностью оказывается сам человек. Поэтому обнаруживаемое сером Чаппеллетто «желание умереть таким, каким он жил», вовсе не столь неразумно, как это, по-видимому, кажется расчетливым ростовщикам. Разыгрывая исповедующего его монаха, сер Чаппеллетто не обманывает Бога, о котором он в эту минуту просто не думает, а в последний раз

выявляет все заложенные в нем возможности, защищает и утверждает неповторимое, индивидуальное своеобразие своей личности и тем самым достигает того единственного вида бессмертия, которое согласно убеждению всех великих гуманистов Возрождения, в том числе и автора «Декамерона» (IX, Заключение), было возможно для земного, смертного человека.

Вся первая новелла «Декамерона» построена так, чтобы не просто подтвердить правильность логики Чаппеллетто, но положить ее в основу нового, художественного сознания. Однако, утверждая этой новеллой самодовлеющую ценность человеческой личности и делая ее главным объектом эстетического анализа, Боккаччо продолжал считать сера Чаппеллетто «героем» в высшей степени отрицательным. В первой новелле «Декамерона» отчетливо обозначалось противоречие между чисто человеческой, индивидуалистической доблестью (*virtù*) и общественной нравственностью — не только христианско-аскетической добродетелью (*virtù*), но и естественной, с точки зрения самих же гуманистов, общечеловеческой моралью. Как чуткий художник, Боккаччо это противоречие отметил, но он стоял еще в самом начале эпохи Возрождения и потому верил в возможность его нравственно-эстетического преодоления. Парадоксальность превращения средневекового нотариуса в «нового человека» Возрождения в первой новелле «Декамерона» комически нейтрализуется парадоксом превращения клятвopеступника, богохульника и содомита в нового святого, необычайно почитаемого среди «деревенского люда», уверенного, «что Господь ради него много чудес проявил и еще ежедневно проявляет».

В несколько иронических рассуждениях, которыми Памфило завершает свою новеллу, центр тяжести опять переносится с личности Чаппеллетто на общий вопрос об отношениях между человеком и Богом. В XIV-XVI веке это был основной идеологический вопрос эпохи, ответ на который предопределял принадлежность того или иного писателя, художника и мыслителя к Средним векам, Возрождению или Реформации. Поэтому в «Декамероне» он не только вынесен в самое начало, но и прояснен в первых двух новеллах до конца — до полной невозможности его двусмысленного истолкования. Парадоксальное превращение сера Чаппеллетто в святого, сделавшегося для «простого люда» «посредником» между ним и Богом, поставило под сомнение необходимость института святых и вообще правомочность всякого «посредничества» между человеком и трансцендентным миром. В новелле этот момент, несомненно, присутствует и роднит ее с некоторыми другими антиклерикальными новеллами «Декамерона», в которых с блеском высмеиваются религиозные предрассудки темного «про-

стого народа»: его вера в чудодейственную силу мощей святых (П, I), в реликвии (VI, 10) и т.д. В первой новелле «Декамерона» Боккаччо явно подсмеивается над чрезмерной доверчивостью прихожан, которые выслушав рассказ монаха о «святой жизни» сера Чаппеллетто, «в страшной давке бросились целовать ноги и руки покойника». Однако осмеяние культа святых для этой новеллы — не главное. В отличие от современных ему еретиков, мистиков, а также последующих реформаторов католической церкви гуманист Боккаччо ратовал не за установление непосредственных внутренних связей между человеком и Богом, а за обособление человека от Бога, стремясь показать абсолютную несоизмеримость между человеческой логикой земного мира и логикой принципиально непознаваемых для человека божественных решений.

Тема двух логик переходит во вторую новеллу «Декамерона», где столкновение двух типов мышления, старого, средневеково-религиозного и нового, светски-гуманистического, формирует сюжет и обуславливает парадоксальность его развязки. Новелла эта не столь реалистична, как первая, зато она интеллектуальнее. Фабула средневековой фавлю трансформирована в ней в типично ренессансную параболу. Действие второй новеллы «Декамерона» происходит в Париже. Герои ее опять купцы. Один из них — итальянец Джаннотто ди Чивиньи, «ведущий обширную торговлю сукнами», другой — еврей Абраам. Они друзья. Католик Джаннотто не хочет, чтобы его приятель еврей угодил в ад и уговаривает его креститься. Абраам — человек интеллигентный и совсем не догматик — привык действовать только на основе личного опыта и подчиняясь доводам собственного разума. Поэтому «по большой дружбе, которую он питал к Джаннотто», Абраам решает поехать в Рим, чтобы собственными глазами увидеть «наместника бога» и «его братьев кардиналов». Вернувшись из погрязшего в пороках Рима, Абраам принимает крещение. Делает он это не потому, что порочность римской курии ускользнула от его внимания. По словам Боккаччо, Абраам был «человеком очень наблюдательным»; все пороки пап и кардиналов — содомия, разврат, пьянство, симония, лицемерие и т.п. — перечислены в новелле подробно, но без пафоса религиозного негодования. «Все это, вместе со многим другим, о чем следует умолчать, сильно не понравилось еврею, как человеку умеренному и скромному», однако заставило его не вознегодовать, а в корне пересмотреть свою точку зрения на христианскую религию. Логiku своего обращения Абраам объясняет своему другу-католику так: развратные папы и продажные прелаты «стараятся обратить в ничто и изгнать из мира христианскую религию», но «так как я вижу, что выходит не то, к чему они стремятся, а что ваша религия непрестанно ширится, являясь все в большем блеске и славе, то мне ста-

новится ясно, что дух святой составляет ее основу и опору, как религии более истинной и святой, чем всякая другая».

В парадоксе обращения Абраама сохранился комический комплимент христианству, унаследованный от фавлю. Главное, однако, заключалось не в нем. Боккаччо важно было не дать обновленный аргумент для обращения иноверцев, а объяснить атеистичность художественного мира «Декамерона». В логике парадоксального обращения Абраама имелась своя серьезная сторона, и именно она была выделена всем развитием сюжета. Во-первых, Абраам меняет религию, руководствуясь не церковными догмами, а личным опытом и разумом. Во-вторых, он меняет ее потому, что для него становится ясным отсутствие связей между Богом и земными атрибутами религии: церковью, духовенством, папами и т.д. Поэтому до церкви и ее порядков ему просто нет дела. Новое отношение к церкви, которое утверждает парадокс обращения Абраама — это равнодушие к церковным догмам. Умный и интеллигентный Абраам, «большой знаток иудейского закона», побывав в Риме, соглашается принять христианство, не ознакомившись с его догмами, на чем в свое время так настаивал Джаннотто. Они ему безразличны. Для гуманизма эпохи Возрождения такая позиция очень характерна. Через «обращение Абраама» прошли почти все ренессансные писатели, хотя для Петрарки, Боккаччо, Салутати процесс этот был еще очень мучителен и не исключал рецидивов. В жизни все было гораздо сложнее, чем в литературе.

В «Декамероне» логика Абраама подкрепляла логику Чаппеллетто. Дополняя друг друга, гуманистические парадоксы двух первых новелл доказывали, что не только возможно отделять истинную религию от порочного папы, но и что следует расценивать человека вне тех связей и отношений, которые устанавливала для него догматика средневекового католицизма. Это основной вывод, который можно сделать из первых двух новелл, и это главный вклад в художественное сознание новой эпохи.

Ни Боккаччо, ни рассказчики «Декамерона», конечно, не атеисты. В существование атеистов они просто не верят. Мнение, согласно которому размышления Гвидо Кавальканти «состояли лишь в искании, возможно ли открыть, что Бога нет» (VI, 9), для них такие же рассказы «простого народа», как и «чудеса», совершаемые «святым Чаппеллетто». Для общества «Декамерона» характерен уже своего рода религиозный индифферентизм. Но именно с ним и было связано в XIV-XV веке развитие эстетической мысли. Гуманистическое безразличие к вопросам церкви и религии, естественно, не давало возможности для такой же страстной антиклерикальной сатиры, которую мы находим у Данте и его современников, для которых все сводилось прежде всего к вопросам церкви и религии — но зато оно открывало совершенно

новые возможности для художественного освоения мира и человека. Показательно, что столь характерное для человека «эпохи Данте» стремление еще при жизни проникнуть в потусторонний мир и приобщиться к его тайнам, в новом обществе «Декамерона» весело, но жестоко высмеивается (III, 4, 8; VII, 10). В одной из таких новелл рассказывается, например, как с помощью ловкой проделки один хитрый аббат убедил простоватого крестьянина Ферондо, будто тот девять месяцев провел на «том свете», после чего Ферондо превратился в своего рода визионера, сообщая своим односельчанам «вести о душах их родных и сам от себя сочиняя великолепнейшие в свете басни об устройстве чистилища и перед всем народом рассказывал об откровении ему, бывшем из уст архангела Гавриила» (III, 8).

Боккаччо имел в виду, конечно, не Данте. Автора «Комедии», которую сам же он назвал «божественной», Боккаччо даже в шутку не стал бы приравнивать к грубому и невежественному Ферондо. Но средневековый жанр «видения» со всем стоящим за ним религиозно-идеологическим комплексом для него уже *«le piu belle favole del mondo de' fatti del purgatorio»*.

«Божественную Комедию» Данте в «Декамероне» сменяет человеческая комедия земного существования. Начиная третью новеллу Первого Дня, Филомена говорит: «Так как о Боге и об истине нашей веры было уже прекрасно говорено, не покажется неприличным, если мы теперь снизойдем к человеческим событиям и действиям».

Третья новелла тоже парадоксальна, но несколько по-иному, чем новеллы о сере Чаппеллетто и еврее Абрааме. Новаторство ее выявляется на фоне аналогичного рассказа из «Новеллино», давшего ей фабулу. Гуманистическая парадоксальность третьей новеллы «Декамерона» состоит именно в том, что знаменитая средневековая религиозная по своему характеру притча о трех перстнях использована Боккаччо не для проповеди веротерпимости, как это до сих пор полагали некоторые исследователи, а для раскрытия человеческой индивидуальности Саладина и еврея-ростовщика Мельхиседека, для анализа их, как говорит Филомена, «человеческих действий», а также для показа того, что «как глупость часто низводит людей из счастливого в страшно бедственное положение, так ум извлекает мудрого из величайших опасностей и доставляет ему большое и безопасное успокоение». В новелле сталкиваются два умных человека — а не две религии — и в результате их столкновения происходит «перевоспитание» героев, изменение их к лучшему. Завязку новеллы составляет желание обычно великодушного Саладина отнять деньги у богатого еврея Мельхиседека. Так как еврей «был скуп, по своей воле он ничего бы не сделал, а прибегнуть к силе Саладин не хотел», «то он за-

мыслил учинить ему насилие, прикрашенное неким видом разумности». После этого следует эпизод с рассказом о трех перстнях. Он убеждает Саладина в уме Мельхиседека и, заставляя его отказаться от коварных замыслов по отношению к еврею, возвращает Саладина на путь прямодушия: «он решился открыть ему свои нужды и посмотреть, не захочет ли он услужить ему». Причем Саладин даже объясняет ростовщику, «что он держал против него в уме». Насилие бессильно против ума, но человечность в «Декамероне» пробуждает человечность. Ростовщик тоже «перевоспитывается»: он перестает быть скупым. «Еврей с готовностью услужил Саладину такой суммой, какая требовалась, а Саладин впоследствии возвратил ее сполна, да кроме того дал ему великие дары и всегда держал с ним дружбу». Такое разрешение конфликта для книги Боккаччо в высшей мере типично. В ней человеческий ум всегда побеждает глупость, косность и предрассудки, но когда, как в третьей новелле, сталкиваются разумные люди, в «Декамероне» торжествует благородство (*cortesia*) и щедрость, широта души (*liberalità*) — две, с точки зрения Боккаччо, высших добродетели, которыми он наделяет своих самых любимых героев, вроде разорившегося рыцаря Федерико дельи Альбериги (V, 9) или разбогатевшего хлебника Чисти (VI, 2).

В остальных новеллах Первого Дня «перевоспитываются» в духе новой гуманистической морали короли (I, 5, 9), итальянские государи-тираны (I, 7), новые аристократы вроде Эрмино де'Гримальди, который после урока, преподанного ему Гвильельмо Борсьере, человеком свободной профессии, «стал самым щедрым и приветливым дворянином» (I, 8), и, конечно, прежде всего духовенство (I, 4, 6).

Несмотря на то, что антиклерикализм «Декамерона» не обладал страстной религиозной непримиримостью Данте, Боккаччо отнюдь не был склонен идеализировать современное ему духовенство. Лицемерие монахов вызывало у него негодование не менее сильное, чем у гуманистов XV века. Вся вторая новелла Четвертого Дня подчинена задаче «доказать, каково и сколь велико ханжество монахов, которые в пространных одеждах, с искусственно бледными лицами, с голосами смиренными и заискивающими при попрошайничестве, громкими и страшными при порицании в других своих собственных пороков, доказывают, что они спасаются побиранием, а остальные отдаванием, заявляют себя не людьми, имеющими, подобно нам, заслужить рай, а точно его собственниками и владельцами, раздающими всякому умирающему, согласно с завещанным им количеством денег, более или менее хорошее место, чем усиливаются обмануть, во-первых, самих себя, если они в это верят, а затем и тех, кто в этом верит им на слово». Еще более яркую и развернутую инвективу против монашеского лице-

мерия Боккаччо вкладывает в уста Тедальдо (III, 7). Это целый антиклерикальный трактат, достойный стать рядом с трактатами Бруни, Поджо и Валлы. Для Боккаччо монах — это прежде всего человек «старого мира». Для общества «Декамерона» «монахи... очень глупые в большинстве случаев,— люди странных нравов и привычек, воображающие себя и выше других и более сведущими во всяком деле, тогда как они много их ниже и, не умея по изменности духа пробиваться, как другие люди, стремятся, подобно свиньям, туда, где могут чем-нибудь прокормиться» (III, 3).

Однако в «Декамероне» встречаются и умные монахи. В этом одно из проявлений гуманизма Боккаччо, его интереса к земному реальному человеку, который и определяет в «Декамероне» все новое, начиная от композиции и кончая методом изображения действительности. В средневековой новеллистике (легенда, фавлю, городской анекдот) монах был всегда либо безупречный святой, либо злая карикатура на монаха за то, что он — не святой. Монах либо идеализировался, либо жестоко осмеивался; это две стороны одной и той же абстрактной схемы: «святость» монаха в ней такое же идеологически заданное качество, как и извечная порочность женщины. В «Декамероне» такая средневековая схема ломается. Впервые в западноевропейской литературе католический монах изображается как человек земной, очень реальный — такой же, как все. В «Декамероне» монах обретает плоть, потому что гуманист Боккаччо плотью его уже не попрекает. Святости от монаха он не требует. Нравственная мера у него одна — и для монаха, и для рыцаря, и для купца. Антиклерикальная сатира в «Декамероне» присутствует, но она почти никогда не направлена на сластолюбие монахов. В XVI веке «Декамерон» был внесен в «Индекс запрещенных книг» не за то, что Боккаччо смеялся над монахами, а за то, что он изобразил их правдиво и гораздо более всесторонне, чем это делали фавлю и городская новелла. Усматривая антиклерикальный смысл в эротических шутках Боккаччо, его исследователи думают не столько о том, каким представлял себе человека этот великий гуманист, сколько о том, каким должен был быть монах с точки зрения аскетического идеала церкви. Между тем, новое в «Декамероне» именно то, что даже на монаха Боккаччо не смотрит уже глазами ветхого средневекового человека. Поэтому в ряде случаев он относится к монаху гораздо терпимее и снисходительнее, чем авторы фавлю или проповедники, связанные с городскими ересями. Представление о грехе против плоти претерпевает в обществе «Декамерона» радикальное изменение. Грехом против плоти оно считает уже не плотский грех, а вынужденное целомудрие. Это, по его мнению, одно из величайших зол, какие только могут выпасть на долю человека. Поэтому, когда монаху или монахине удастся избежать этого зла, общество

«Декамерона» не усматривает в этом ничего зазорного и достойного сатирического осмеяния. В таких случаях оно смеется, но в его веселом смехе звучит скорее сочувствие к человеческой природе, чем гневный укор или ригористическое негодование. Именно таков смех четвертой новеллы Первого Дня, в которой согрешивший монах избегает наказания, на деле доказав своему аббату, что тот тоже безгрешен. Аналогична вторая новелла Девятого Дня. О том же самом говорит Филострато, начиная знаменитую новеллу о Мазетто (III, 1).

Совсем по-другому изображен в шестой новелле Первого Дня «некий минорит, инквизитор нечестивой ереси, который, хотя и старался, как все они делают, казаться святым и рьяным любителем христианской веры, в то же время был не менее хорошим исследователем людей с туго набитым кошельком». Инквизитор высмеивается в новелле потому, что он грешит не против природы, а против человеческого общества, а также за то, что он принадлежит к социально вредной породе паразитов и тунеядцев (*gli altri poltroni*). Именно в этом корни гуманистической нелюбви Боккаччо к монахам. Однако монах не перестает быть в «Декамероне» человеком, значительно более широким в своем человеческом содержании, чем тот тип, который он, казалось бы, должен олицетворять. Как человеку, монаху в «Декамероне» могут быть свойственны и некоторые положительные черты, выводящие его за пределы идей и представлений «старого мира», а потому и обеспечивающие ему победу, или, во всяком случае, удачу в том земном реальном мире, в котором он живет на тех же правах, что и все остальные персонажи человеческой комедии Боккаччо.

9

После того, как в «Декамероне» выяснено отношение к основным проблемам времени (Бог, церковь, монашество, пополанская буржуазия), устанавливается определенная тематика Дней. Однако тут же оговаривается привилегия Дионео рассказывать в конце каждого Дня такую новеллу, какую ему заблагорассудится. Принцип свободы вводится во внутреннюю структуру «Декамерона» как необходимое условие ее композиционной организации.

Определяя сюжет новелл Второго Дня очередная королева говорит: «Так как с начала мира люди бывали увлекаемы разными случайностями судьбы и будут увлекаемы до конца, то пусть каждый расскажет о тех, кто после разных превратностей и сверх всякого ожидания достиг определенной цели» (I, Заключение). Такая тема, непосредственно обусловлена гуманистической «революцией», совершенной в начале «Декамерона». На смену средневе-

ковому трансцендентному Богу и дантовскому Провидению приходит капризный случай, это атеологическое божество, которое Боккаччо именует Фортуною и которое, казалось бы, безраздельно господствует во всех новеллах Второго Дня на всем географическом пространстве средневековой Европы от Александрии (II,7) до Шотландии (II,3) и Уэльса (II,8).

Почти все новеллы Второго Дня являются высокими образцами искусства авантюрного рассказа (новеллы о Ринальдо д'Асти, Ландольфо Руффоло, мадонне Беритоле, графе Анверском), но даже среди них особо выделяется новелла об Андреуччо из Перуджи (II,5), в которой самые невероятные приключения жизненно мотивированы как характером провинциала, впервые оказавшегося в Неаполе, так и законами того преступного мира, с которым ему неожиданно пришлось столкнуться.

Слепая судьба властвует в «Декамероне» однако, отнюдь не безраздельно. «У Боккаччо даже Фортуна приобретает человеческие и разумные размеры» (К.Салинари). Главным героем и господином мира «Декамерона» является умный, мужественный и интеллигентный человек. В ряде случаев он оказывается сильнее Судьбы. В течение Третьего Дня в обществе «Декамерона» рассказывают «о людях, которые, благодаря своей умелости, добыли что-либо ими сильно желаемое, либо возвратили утраченное» (II, Заключение). «Умелость» (*industria*) героев Третьего Дня направлена главным образом на достижение любовной удачи. Почти все новеллы здесь эротические и изображают по преимуществу чувственную любовь. Именно им «Декамерон» больше всего обязан той репутацией «неприличной книги», от которой Боккаччо всячески откращивался в начале Четвертого Дня и в «Заключении Автора».

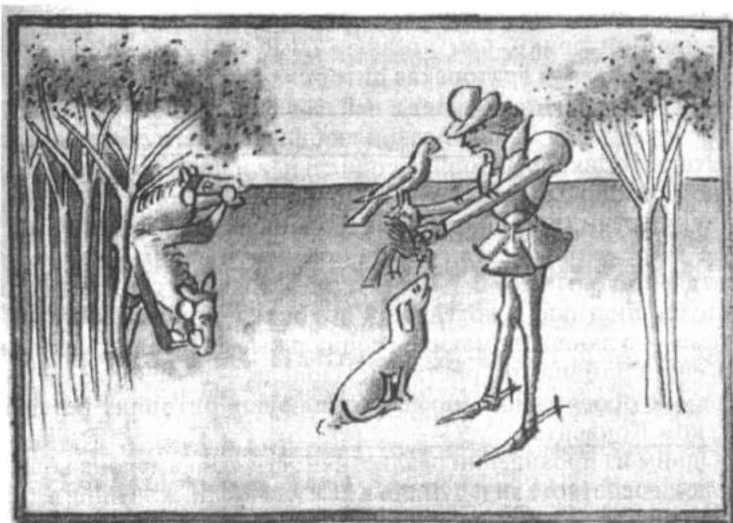
Несомненно, «не Боккаччо принадлежит почин реабилитации плоти»: «не он изобрел скоромную новеллу, она существовала ранее, в грубо-откровенных фавль, и блюстителем конфессиональной нравственности следовало бы обратить свои громы на все средние века» (А.Н.Веселовский). Однако только у Боккаччо плоть обрела пластичность и реальность, и он стал первым европейским писателем, показавшим роль секса в жизни нормального человека. Преуменьшать революционность этого открытия было бы ненужным ханжеством. Эротика в «Декамероне» существует не ради нее самой и не для комического принижения человека, как это было в средневековой литературе. Она становится гуманистической и поэтической. Примеры тому — новелла о Катерине и соловье (V,4), в которой еще сохранена инерция народной песни, и новелла о Джилетте из Нарбонны (III, 9), вдохновившая Шекспира. Эротика в «Декамероне» тоже служит правдивому изображению природы человека и несет порой большую идейную нагрузку. В

восьмой новелле Второго Дня приводится, например, любопытное рассуждение жены французского королевича, пытающейся склонить к адюльтеру графа Анверского и доказывающей ему, что она имеет больше прав на прелюбодеяние, чем плебейка или крестьянка. Королевна из этой новеллы рассуждает как королевна, то есть как человек, для которого мораль сословного неравенства является чем-то само собой разумеющимся, незыблемым и естественным. Она глубоко убеждена, что «перед лицом праведного судьи один и тот же проступок, смотря по разным качествам лица, не получит одного и того же наказания». Однако общество «Декамерона» судит по-другому. Феодальные софизмы жены французского королевича не производят в новелле впечатления даже на графа Анверского и специально опровергаются в начале Третьего Дня. Есть много людей, — говорит Филострато, — «которые вполне уверены, что лопата и заступ, и грубая пища, и труд, и нужда лишают земледельцев всяких похотливых вожделений, делая грубыми их ум и понятливость. Насколько все, так думающие, заблуждаются, это я и желаю разъяснить всем небольшой новеллкой» (III, 1). Затем рассказывается новелла о Мазетто, эротика которой должна показать не столько скотскую сексуальность тосканского крестьянина, сколько то, что пред голосом секса или, как говорит Боккаччо в этой новелле, «природы» простая монахиня и королевна совершенно равны.

Пройдут сутки и в начале Четвертого Дня, когда по желанию меланхолического Филострато в обществе «Декамерона» будут обсуждаться судьбы тех, «чья любовь имела несчастный исход» (III, Заключение), Фьямметта расскажет трагическую новеллу о Гисмонде и Гвискардо, в которой голос чувственной любви приобретет патетические интонации декларации прав нового, ренессансного человека. Обращаясь к своему отцу Танкреду, принцу Салернскому, собирающемуся убить ее худородного любовника, Гисмонда скажет: «Взгляни немного на сущность вещей: ты увидишь, что у всех нас плоть от одного и того же плотского вещества, и все души созданы одним творцом с одинаковыми силами, одинаковыми свойствами, одинаковыми качествами. Лишь добродетель (*virtù*) впервые различила нас, рождавшихся и рождающихся одинаковыми, и те, у которых ее было больше и они в ней были деятельные, были названы благородными, а остальные остались не благородными. И хотя противоположный обычай прикрыл впоследствии этот закон, он еще не уничтожен и не искоренен ни из природы, ни из добрых нравов; потому кто поступает добродетельно (*virtuosamente*), открыто заявляет себя благородным, и если называют его иначе, то виновен в этом не названный, а тот, кто называет» (IV, I).

Почти все писавшие о первой новелле Четвертого Дня, говорили об ее риторичности, неестественности, а иногда даже утверждали, будто огромный успех этой новеллы в литературе Возрождения объясняется главным образом тем, «что чернь лучше понимает риторiku, чем поэзию» (Л.Руссо). Все это не совсем справедливо, хотя ораторская риторика в речи Гисмонды не только присутствует, но и играет в ней важнейшую роль. В первой новелле Четвертого Дня от поэзии любви и страсти обособляется не просто риторика, а риторика социальная и даже политическая. За спиной героини вырастает сам молодой Боккаччо. Поэтому содержание речи Гисмонды отрывается от ее характера, от обстоятельств времени и места сюжета новеллы и начинает жить самостоятельной жизнью. В «Декамероне» появляется гуманистическая публицистика. В новелле о Гисмонде и Гвискардо нова была не тема — о любви, ломающей социальные преграды, рассказывалось еще в романах о Тристане и Изольде, — а именно ораторская логика ее обоснования, предвосхищающая риторiku речей в парижском Конвенте.

Одним из проявлений реалистичности «Декамерона» было то, что люди действовали и думали в нем как люди, живущие в средневековом мире и разделяющие не только его идеалы, но и его сословные предрассудки. Герои «Декамерона» не свободны от общества, и Боккаччо показывает это со всей присущей ему объективностью. В одной из его новелл приводится, например, темпераментная речь старой аристократки, которая, защищая честь дочери от облыжных, как ей кажется, обвинений плебей-зятя, всячески поносит этого «четырехалтынного» купчишку «из ослиных подонков, из тех, что набрались к ним из деревни, из подлого отродия, в грубых плащах по-романьольски, с шароварами, что твоя колокольня, и с пером назади; а как завелись у них три сольда, так и просят за себя дочерей дворян и родовитых женщин и сочиняют себе гербы...» (VII, 8). В другой новелле служанка уверяет молодого человека, которого она ошибочно тоже считает слугой, что «между слугами и господами нечего соблюдать такую верность, как между друзьями и родными, напротив, слуги должны с ними обходиться, где могут, так же, как те обходятся с ними» (VII, 9). Но сам Боккаччо уже не считал естественной ни особую мораль слуг, ни особую мораль хозяев. Он выставил на позор Аригуччо Берлингьери, «который, по глупости, как то и теперь ежедневно делают купцы, захотел облагородиться через жену» (VII, 8), не потому, что он полагал, будто сословные барьеры непреодолимы, а наоборот, потому что он считал нелепым придавать им слишком большое значение. Правдиво изображая мир корпоративно-сословных отношений, в которые вовлечены персонажи его новелл, Боккаччо отнюдь не считал, что мир этот — лучший из миров и что изменить



Сцены из жизни светского общества
(Миниатюры французской школы, XV в.)

его никак не возможно. Именно это и доказывала риторика речи Гисмонды и весь внутренний пафос новелл Четвертого Дня, где трагедия царственного Джербино (IV, 4) эстетически уравнивалась с трагедией Симоны (IV, 7), которой «приходилось собственными руками зарабатывать хлеб на пропитание» и которая, по-видимому, оказалась первым рабочим в западноевропейской литературе. Для Боккаччо социальные различия продолжали играть важную роль, но гораздо большую роль, чем классы, сословия и касты в «Декамероне» играл человек, человек, который благодаря своему образу мыслей и поступков способен был подняться над своим социальным положением, как хлебник Чисти (VI, 2), или же оказаться ниже его, как то случилось с королем Кипра, пристыженным одной гасконской дамой (I, 9).

Все новеллы Шестого Дня посвящены теме находчивости, остроумия и внутреннего достоинства человека, благодаря которым тому или иному персонажу удалось овладеть ситуацией и «избежать урона, опасности или обиды» (V, Заключение). Тема остроумного ответа — одна из распространеннейших в средневековой новеллистике — становится в «Декамероне» предлогом для раскрытия интеллигентности, с одной стороны, любимых персонажей Боккаччо, а с другой, рассказывающего о них декамероновского общества. В числе новелл Шестого Дня имеется новелла о Кикибио, остроумие которого непроизвольно и выявляется искусством рассказа (VI, 4), но главные герои этого Дня новые интеллигенты — Чисти, Джотто (VI, 5) и Гвидо Кавальканти (VI, 9).

В новелле о Гвидо хорошо раскрыто отношение гуманиста к окружающему его миру, в том числе и к светскому обществу. Компания богатых флорентийцев, встретив замкнутого и нелюдимого поэта на кладбище, начинает его поддразнивать: «Гвидо, ты отказываешься быть в нашем обществе; но скажи, когда ты откроешь, что Бога нет, то что же из этого будет?» На это Гвидо, видя себя окруженным, тотчас же сказал: «Господа, вы можете говорить мне у себя дома все, что вам угодно». После этого Гвидо Кавальканти убегает, а смысл его ответа растолковывается мессером Беато: «Сами вы выжили из ума, коли не поняли его: он вежливо и в немногих словах сказал нам величайшую в свете грубость, ибо, если вы хорошенько поразмыслите, эти гробницы — жилища мертвых, так как в них кладутся и покоятся мертвые, а он говорит, что это — наш дом, дабы показать нам, что мы и другие — простецы и неученые сравнительно с ним и другими учеными людьми, хуже мертвых и потому, находясь здесь, обретаемся у себя дома».

В этом ключ к комизму бессмертной новеллы о Чиполле, завершающей Шестой День, к новеллам трех последующих Дней, художественный центр которых составляют новеллы о художниках Бруно и Буффальмако, потешающихся над доверчивостью их

приятеля Каландрино и издевающихся над схоластической премудростью доктора Симоне (VIII, 3, 6, 9; IX, 3, 5), да и вообще всего «Декамерона». «Гуманист считает только себя и людей своего развития живыми среди мертвых. Гуманистов воскресило новое мировоззрение — все окружающее мертво или презренно» (В. Шкловский). Смех, который звучит в новеллах последних Дней «Декамерона», веселый, жизнерадостный и, несмотря на свирепствующую вокруг чуму, очень оптимистичный. Это смех, с которым новое, гуманистическое общество прощалось с медленно умирающей эпохой.

Покидая Флоренцию, рассказчики «Декамерона» еще говорили о чуме с некоторым страхом. В начале Девятого Дня о них общается: «Они увенчали себя дубовыми листьями, руки их были полны пахучих трав и цветов; кто повстречался бы с ними, не сказал бы ничего иного, как только то, что смерть их не победит, либо сразит веселыми» (IX, Вступление). В процессе рассказов «Декамерона» его общество тоже перевоспиталось и стало подлинно новым обществом. Поэтому не ограничиваясь осмеянием прошлого, оно утверждает в конце «Декамерона» те новые идеалы, которые обеспечивают, с его точки зрения, вечную жизнь как отдельному человеку, так и всему человечеству. Намечая тематику последнего, Десятого Дня, Памфило говорит: «Я желаю, чтобы каждая из вас приготовилась говорить завтра о следующем: о тех, которые совершили нечто щедрое или великодушное в делах любви или иных. Беседуя о них и совершая их, вы, несомненно, воспылаете духом, уже к тому благорасположенным, к доблестным поступкам, и наша жизнь, которая в смертном теле может быть лишь кратковременной, продлится в славной молве о нас, а этого должен не только желать, но всеми силами добиваться и оправдывать делом всякий, кто не служит лишь своей утробе, как то делают звери» (IX, Заключение). Это уже та гуманистическая философия *virtù* и славы, которую итальянское Возрождение противопоставило аскетическим доблестям смирения и самоотречения.

В завершающих «Декамерон» новеллах об испанском короле, исправляющем ошибку судьбы (X, 1), о беспримерной щедрости Натана (X, 3), о великодушии мессера Джентиле де Каризенди (X, 4) и Саладина (X, 9), о выдерживающей все испытания дружбе между Титом и Джизиппо (X, 8), о несокрушимой супружеской любви Гризельды (X, 10) и т. д. сооружалось то новое здание целиком светской социальной этики, с идеальным проектом которого общество интеллигентных рассказчиков бесстрашно вернулось во все еще зачумленную Флоренцию.

В «Декамероне» Боккаччо обогнал век. Книга имела колоссальный успех и в многочисленных списках расходилась по всей Европе. Над ней хохотали во Флоренции, Лондоне и Париже. В Италии ее проклинали со всех церковных кафедр. Но традиции она все-таки не создала. Прошло более ста лет, прежде чем идеи, язык и стиль нового общества «Декамерона» стали идеями, языком и стилем новой итальянской прозы. Подражателей у Боккаччо было в XIV веке мало и они были настолько неумелыми, что даже подражателями их назвать трудно.

Однако в «Декамероне» Боккаччо обогнал не только век, но и самого себя. С гениальными поэтами такое случалось. В творчестве Боккаччо это обусловило тот перелом, который нередко связывается с глубоким религиозным кризисом, якобы пережитым автором «Декамерона» в 50-е годы. Как на проявление этого кризиса обычно указывают на антифеминизм «Корбаччо», на отказ Боккаччо от «народного языка» ради латыни и на его письмо к Петрарке, в котором он сообщал, что угрозы Пьетро Петрони вынуждают его сжечь «Декамерон» и прекратить занятия поэзией. Письмо было написано в 1362 году. Петрарка на него тотчас же ответил и без большого труда отговорил друга от такого намерения. По-видимому, решение Боккаччо отречься от литературы не было слишком искренним.

Несомненно, с приближением старости впечатлительный и неуравновешенный Джованни Боккаччо нередко испытывал как страх перед адом, которым его все время запугивали, так и некоторое раздражение против женщин, расположение которых завоевать ему становилось все труднее. Его обуревали также сомнения в гуманистической ценности «Декамерона», как ему казалось, плохо понятого в XIV веке даже Петраркой. Однако вся жизнь и все творчество Боккаччо со дня окончания «Декамерона» и до самой смерти не дают никаких оснований предполагать, что так называемый религиозный кризис, пережитый автором «Декамерона» в 50–60 годы, сколько-нибудь существенно повлиял на его мировоззрение и заставил его отказаться от прежних идеалов. Перелом в творчестве Боккаччо произошел не под влиянием религиозных проповедников, а в результате его дальнейшего сближения с Петраркой, дружба с которым наложила определяющий отпечаток на весь последний период его творчества. Судьба «Декамерона» у современных ему читателей научила Боккаччо тому, что то новое общество, о котором он мечтал, невозможно создать, опираясь только на опыт народно-городской культуры позднего Средневековья. В 50-е годы он вступает на «петрарковский путь» построения новой культуры и вместе с Петраркой, опираясь на

древность, закладывает основы тех *studia humanitatis*, которые станут необходимой идейной предпосылкой будущего расцвета ренессансной литературы на родном языке.

Произведения, написанные Боккаччо на латинском языке, значительно менее оригинальны и интересны, чем «Декамерон», «Фьезоланские нимфы» и «Фьямметта». Боккаччо был прежде всего поэтом, а уже потом мыслителем и филологом. Его латинский язык был более средневеков, чем язык Петрарки, а его отношение к древности несравненно менее критичным. Однако недооценивать историческое значение латинских трактатов Боккаччо в деле формирования новой идеологии европейского Возрождения было бы в принципе неверно. В последний период своей жизни Боккаччо не просто повторял Петрарку, а дополнял его идеи и концепции, расширяя тот идеологический плацдарм, с которого гуманисты Кваттроченто начнут широкое наступление на культуру Средневековья. Трактат «*De casibus virorum illustrium*» («О несчастиях знаменитых людей», 1355–1360, оконч. ред.—1365), в котором наиболее полно сформулированы философские воззрения Боккаччо, его эвдемонистическая этика и концепция «божественности» человека, уточнял политические теории раннего итальянского гуманизма, придавая им не только значительно ярче выраженный, чем у Петрарки, антимонархический оттенок, но и определенную «антибуржуазность», жестоко высмеивая новую аристократию разбогатевших купцов, пришедших к власти в современной Боккаччо Флоренции. Трактат «*De mulieribus claris*» («О знаменитых женщинах», 1360–1362), в который Боккаччо включил «биографии» некоторых мифологических персонажей (Медея, Иокаста, Пенелопа), но куда он не допустил ни одну из средневековых святых, способствовал гуманистической реабилитации женщины, связывая ее прославление не столько с культурной традицией, сколько с новыми, ренессансными идеалами внутренне свободного, духовно благородного человека.

Наибольшее значение из всех латинских сочинений Боккаччо для дальнейшего развития ренессансной литературы, как в Италии, так и во всей Европе, имел его обширный трактат об античной мифологии — об ее происхождении и ее роли в литературе, — озаглавленный «*Genealogia deorum gentilium*» («Происхождение языческих богов»). Трактат писался долго: с 1350 по 1360 год. В 1363 году Боккаччо его переработал и присоединил к нему еще две книги (XIV и XV), содержащие защиту поэзии от нападок со стороны теологов и средневековых схоластов, а также своего рода духовную автобиографию автора «Декамерона» и апологию его творчества. В этих двух книгах, развивая и дополняя отдельные положения поэтики Петрарки и Альбертино Муссато, Боккаччо существенно продвинул вперед литературно-эстетическую тео-

рию итальянского Возрождения, подчеркнув значение поэтических «вымыслов» (в том числе даже тех, к которым прибегают «простые неграмотные старушки, рассказывающие у вечернего очага сказки о людоедах, феях и ведьмах») в деле создания культурной и духовной общности народа, нации и всего европейского человечества.

Вступив на «петрарковский путь» освоения античности, Боккаччо даже в последний период своего творчества не утратил полностью интереса к народному языку и, как то подтверждают последние книги «Происхождения языческих богов», к народной культуре в ее самых непосредственных фольклорных проявлениях. В 1364 году (а не в 1355, как до недавнего времени полагали ученые) он написал любопытное сочинение под несколько загадочным названием «Корбаччо». В нем чаще всего усматривали рецидивы старой идеологии и в частности средневековый антифеминизм, довольно странный у автора «Декамерона» и трактата «О знаменитых женщинах». Между тем, по-видимому, гораздо правильнее рассматривать «Корбаччо» как по-ренессансному личный памфлет, в котором пародийно используя жанр средневекового «видения», Боккаччо не только мстил пренебрегшей им вдовушке, но и, подобно декамероновскому студенту Риньери (VII, 7), отстаивал достоинство нового интеллигента, убедительно доказывая, что «могущество пера гораздо сильнее, чем полагают те, которые не познали того на опыте».

Последние годы Боккаччо были отданы Данте. Боккаччо его всегда ценил, изо всех сил старался сломить предубежденность Петрарки по отношению к «Божественной Комедии», считая, что без учета ее опыта в разработке народного языка новая поэтическая культура Возрождения построена быть не может. Это главная тема «Небольшого трактата во славу Данте» (1360–62), значение которого состояло не столько в биографических сведениях о великом флорентийском писателе, собранных Боккаччо, сколько в гуманистической интерпретации общественной роли поэзии и поэта. «Мы находим здесь того нового человека, который формировался тогда в Италии» (Фр. Де Санктис).

В октябре 1373 года флорентийская коммуна поручила Боккаччо прочесть лекции о поэме Данте. Боккаччо читал их в церкви св. Стефана до января следующего года, когда болезнь вынудила его отказаться от этого. Лекции — их шестьдесят — были записаны самим Боккаччо и составили его «Комментарий к «Божественной Комедии», оборвавшийся на семнадцатой песни «Ада». Это был его последний труд. Боккаччо ввел Данте в сферу интересов той новой гуманистической интеллигенции (Салутати, Марсильи, Траверсари), которая сформировалась во Флоренции под его непосредственным влиянием. Та концепция поэзии и Данте-поэта,



Надгробный памятник Боккаччо
(Чертальдо).

которая разрабатывалась им в «Комментарии», была подхвачена Кристофоро Ландино и существенно повлияла на эстетические идеи Марсилио Фичино. Именно творчеству Боккаччо итальянский гуманизм больше всего обязан тем, что даже в пору самых страстных увлечений античностью, он не порвал всех связей с народным языком и народной культурой.

Умер Боккаччо в Чертальдо, 21 декабря 1375 года. На его надгробии написано:

... Genitor Boccaccius illi patria Certaldum, studium fuit alma poesis («Отцом его был Боккаччо, родиной Чертальдо, занятием священная поэзия»).

Глава тринадцатая

ФРАНКО САККЕТТИ И НОВЕЛИСТИКА ТРЕЧЕНТО

I

Начало жизненного пути Франко Саккетти пришлось на годы, когда Флоренция пребывала в зените литературной славы. Увенчание Петрарки на Капитолии (1341); расцвет поэтического творчества Боккаччо, создавшего в 40-е годы свои основные произведения на народном языке и приступившего к главной книге — «Декамерону»; мощное влияние Данте, граничащее с настоящим культом, — все это определяло особое место, которое занимали литературные занятия и интересы в жизни города. Во второй половине XIV столетия пополанская коммуна будет ощущать себя хранительницей великого наследия, колыбелью новой тосканской поэзии, испытывая одновременно своеобразный комплекс вины перед изгнанником, подарившим Италии божественную «Комедию». Несмотря на политические потрясения и бесконечные войны, литературные дискуссии проникали в толщу городской жизни, а в поэтической практике стильновистская и петраркистская лирика не только не вытесняла лирику народную, но и давала ей новый импульс к развитию. Во Флоренции конца Треченто существовала разнородная, но оттого лишь более насыщенная литературная среда, — известное представление о которой дает, в частности, заново открытая А.Н.Веселовским вилла «Парадизо» Антонио дельи Альберти. Именно эта среда, где дух складывающейся гуманистической учености соседствовал с живыми средневековыми традициями, вызвала к жизни творчество Саккетти, которого, вслед за Фр. Де Санктисом, обычно называют «последним тречентистом» в итальянской литературе.

Саккетти сознавал, что по силе дарования и образованности далеко уступает «трем флорентийским венцам»; и если он стремился следовать за Петраркой в лирике, продолжать Боккаччо в новеллистике и одушевлять дантовским пафосом свою гражданскую поэзию, то двигало им в первую очередь не желание личной славы. Вся его жизнь была подчинена служению родной коммуне: несмотря на то, что в предисловии к «Тремстам новеллам» он ат-

тестует себя как «человека невежественного и грубого», он чувствовал свою персональную ответственность за сохранение и приумножение литературного величия Флоренции; в каком-то смысле можно сказать, что в творчестве он видел прежде всего не свое призвание, но свой гражданский долг. Общественная деятельность и литературные труды связаны в его сознании непосредственно и неразрешимо.

Древний флорентийский род Саккетти упоминает Данте (устами Каччагвиды, вещающего «о знатных флорентийцах» своей эпохи) в XVI песни «Рая». Гвельфская ориентация семейства стала причиной его изгнания из города в начале XIII века, но в 1266 году, когда власть гибеллинов пала, Саккетти возвращаются на родину и активно участвуют в общественной жизни коммуны. Один из родственников будущего писателя, Форезе ди Бенчи, в 1335 году был избран приором, а в 1343 — гонфалоньером Флоренции. Отец Франко Саккетти, Бенчи дель Буоно, был купцом, и сын, родившийся ок. 1330 года, с самых юных лет участвовал в торговых операциях. Какого-либо систематического образования он, по-видимому, не получил, латынь его была чисто средневековой, и на литературное поприще он вступил самоучкой. Впрочем, в своей семье он не был исключением. Неплохие стихи писал его младший брат Джанноццо Саккетти, казненный в 1379 году за участие в заговоре против коммуны, а также дальний родственник Якопо Саккетти, автор латинской оды «О путешествии Данте к усопшим» («De Itinere Dantis ad Inferos»).

В 50-е — 60-е годы Франко занимается торговлей и семейными делами (он женился в 1354 г.), совершает ряд поездок, в частности, в Славонию и в Геную. Он уже добился признания как поэт. Юношеская лирика, выдержанная в духе стильновизма и Петрарки, принесла ему славу «милого Эрота» (как называл его Бруно де'Бенедетти да Имола) и хвалебные отклики многих известных литераторов. Саккетти до конца жизни поддерживал дружеские отношения едва ли не со всеми флорентийцами, так или иначе причастными к литературе — от поэта Антонио Пуччи, глашатая и звоняря коммуны, и Джованни ди Герардо да Прато, автора «*Paradiso degli Alberti*», до весьма влиятельных лиц, как Альберто дельи Альбицци или Антонио дельи Альберти; ему покровительствовал Асторре Манфреди, синьор Фазнцы, Микеле Гуиниджи из Лукки, Филиппо дельи Альбицци. Когда пятидесятилетний поэт задумал перечислить всех знаменитых флорентийцев, которых он знал лично, его список превратился в длинейший «капитоло». Через Пуччи и еще одного своего близкого друга, поэта и музыканта-органиста Франческо Ландино по прозвищу Слепец, в 70-х—80-х годах он был связан с кружком, собиравшимся на вилле «Парадизо».

В полной мере деятельный патриотизм и политический темперамент Саккетти проявились во время войны «Восьми святых» (1375–1378). Находясь в Болонье, в составе постоянной флорентийской миссии, он вплотную соприкоснулся с последствиями зверской жестокости папы Григория XI, отлучившего Флорентийскую республику от церкви. Две канцоны и сонет, бичующие «пастыря-волка», что «мечется, словно бешеный, среди агнцев», — вершина гражданской лирики Саккетти. Обличая злодеяния папы, который затмил своими преступлениями Калигулу, Аттилу и Эццелино да Романо, поэт предрекает ему страшную судьбу:

E 'n fine, nell'abisso gire al fondo,
Chiamato essendo papa Guastamondo.

И наконец он погрузится в пучину ада,
Получив имя папы Порчи мира.

Саккетти говорит не от своего лица; он — голос свободолюбивого народа Флоренции, сплотившегося в борьбе с могущественным и несправедливым врагом. Тот же голос звучит в дистихе, который он написал по просьбе коммуны в 1377 году и который должен был фигурировать на венце льва, украшающего решетку перед Дворцом приоров (ныне Палаццо Веккьо), т. е. сделаться неотъемлемой частью эмблемы Флоренции:

Corona porto per la patria degna,
Acciochè libertà ciascun mantegna.

Я увенчан во имя достойного отечества,
Дабы каждый отстаивал свободу.

События 1378 года затронули Саккетти самым непосредственным образом: Сальвестро Медичи, избранный гонфалоньером правосудия и вынужденный на время уступить свою должность главе восставших чомпи, был его близким другом; по случаю избрания Саккетти послал ему сонет, где Сальвестро назван Спасителем мира (*Salvator mundi*), «справедливым Катонем», — он принадлежал к числу тех «средних людей», в которых поэт видел главную опору демократической власти и залог процветания родного города, его «подлинные стены». Приветствовав новый состав синьории, сложившийся после разгрома чомпи, канцоной, Саккетти верно и добросовестно исполняет любые поручения коммуны. Он входит в число «Восьми Балии» (*Otto di Balìa*, 1383), становится приором (1384). В зале собраний «Восьмерки» по его приказанию был вывешен сонет, прославляющий любовь к родине как главное условие ее величия и как источник всех возможных добродетелей в человеке. Поэзия у Саккетти выступает не только одной из форм служения Флоренции, но и ипостасью и, в каком-то смысле, идеальным началом практической общественной деятельности. О том

же, насколько глубоким и прочным уважением пользовался он среди горожан, свидетельствует, среди прочего, такой факт: в 1383 году был издан закон, согласно которому определенные категории лиц не могли занимать общественные должности; в число этих лиц мог бы попасть и Франко Саккетти, если бы в законе не было сделано исключение — лично для него, «ибо он человек добропорядочный (uomo buono)».

Однако под конец жизни поэта начинают преследовать неприятности и заботы. В 1381 году, возвращаясь с сыном из поездки по поручению синьории, он подвергся на море нападению пизанцев, которые ограбили его и ранили сына. В 1383 году коммуна направила его послом в Геную приветствовать нового дожа, когда на следующий же год потребовалось повторить путешествие (дож, Леонардо да Монтальдо, скончался от чумы, и его место занял Антониотто Адорно), Саккетти отказался, сославшись на то, что приглашен в качестве подеста в Биббьену. С этого момента начинается долгий период скитаний поэта: он исполнял обязанности подеста (после Биббьены) в Сан-Миньято, в Фазнце, в провинции Романья. Служба эта представлялась ему крайне тягостной и, как явствует из его писем, он соглашался на нее, только чтобы поправить сильно пошатнувшееся материальное положение. В 1397 году кондотьер граф Альберигио да Барбьяно, состоявший при миланском «тиране» (как называет его Саккетти) Джан Галеаццо Висконти, свел с Саккетти личные счеты, разорив его имение Мариньолле. Поэт отомстил за этот удар, поставивший его на грань нищеты, обнаружив 12 сонетов, где он клеймит войну и ее порождение — банды наемников. Ибо, как он пишет,

...Ciascun cittadin, che si tace,
Gridar dovrebbe pace, pace, pace.

...Каждый молчащий ныне горожанин
Должен был бы кричать: «мира, мира, мира»!

Умер Саккетти ок. 1400 года, страдая от нужды и болезней, но еще больше от разочарования. Флоренция после 1387 года окончательно оказалась во власти оптиматов, победу над которыми в 1378 году, с избранием Сальвестро Медичи, поэт отождествлял со «спасением мира». В церкви продолжается раскол, король французский не предпринимает ничего для его преодоления, а прочие государства бессильны, ибо находятся во власти несовершеннолетних правителей; итальянские города-коммуны, за исключением одной лишь Венеции, клонятся к упадку; воистину настает конец света — таковы основные мотивы писем Саккетти к синьору Пизы Пьеро Гамбакорти и к Якомо ди Конте, написанных в последние годы его жизни.

Гражданский пафос, отличающий многие поэтические произведения Саккетти, отнюдь не превращает его в сурового обличителя или в не менее сурового певца патриотических добродетелей. Он был воистину *Uomo biuno*, который во всем оставался соразмерным и созвучным своей эпохе и откликался по мере сил на множественные, еще не выкристаллизовавшиеся импульсы ее культуры; редко когда уподобление поэта трудолюбивой медоносной пчеле, перелетающей с одного цветка на другой, оказывалось настолько уместным, как в сонете Филиппо дельи Альбицци, адресованном Саккетти. Он стремился говорить на разных литературных языках своего времени, писать в разных жанрах, — и всюду сохранял собственный взгляд на мир и на поэзию, тем более устойчивый, что это был взгляд не творца новой культуры, но добросовестного, кропотливого и даровитого хранителя, заботящегося о том, чтобы культурное достояние его родины не пришло в упадок. Это вовсе не означает, что Саккетти не является самостоятельной литературной величиной; скорее даже наоборот: в бурную переходную эпоху, какой и была последняя треть XIV века, его позиция (разделяемая многими, но, по-видимому, ни у кого другого не достигавшая такой силы убеждения) была в действительности глубоко продуктивной; во многом благодаря ей Саккетти и обрел свое, неповторимое место в истории итальянской литературы.

Он хорошо знал современную ему поэзию, поклонялся «трем флорентийским венцам», особенно Данте, и имел довольно поверхностное представление об античных авторах. Однако, обращаясь к Боккаччо в сонете, написанном, скорее всего, в начале 60-х годов, когда создатель «Декамерона» удалился из Флоренции (поводом для сонета послужила молва о том, что Боккаччо принял постриг в Неаполе и стал монахом-картезианцем), Саккетти считал своим долгом изъясняться в высоком стиле, подобающем великому соотечественнику:

Pien di quell'acqua dolce d'Elicona,
Tra l'alte Muse sul Parnaso monte,
Vivuto sete, o copioso fonte,
D'ogni eloquenza, come fama sona.

E ben veduto ciò, che l'mondo dona,
E quanto è corto e stretto il nostro ponte,
Fermando all'occidente l'orizzonte,
Fugito avete laurea corona.

Исполненный сладостной влаги Геликонской,
Меж возвышенных Муз на горе Парнасе
Вы обитали, о изобильный источник
Всяческого красноречия, как о том гласит молва.

И узрив то, что дарует нам мир,
И сколь короток и узок наш мост [жизни],
Застилающий на западе горизонт,
Бежали вы лаврового венца.

Любопытно, между прочим, что реакция поэта на пресловутый религиозный кризис Боккаччо прямо противоположна реакции Петрарки, который в своем знаменитом письме убеждал его не отречься от литературной деятельности: для Саккетти монашество путь к высшей истине, к совершенству в добродетели; став картезианцем, Боккаччо сумеет проникнуть взором семь небесных сфер и тем вернее покроет себя неувядаемой славой. Петрарка открывал перед своим другом горизонты гуманистической культуры, Саккетти же полагал, что, преодолев тесные рамки мирского, автор «Декамерона» достигнет столь необозримых духовных горизонтов, что парнасские музы и лавровый венец (Петрарки) предстанут для него всего лишь суетными земными уладами. Но несмотря на всю наглядную противоположность воззрений «первого гуманиста» и флорентийского пополана, было бы поспешным делать вывод о «средневековости» и «церковности» Саккетти. За строками его сонета явственно просматривается великая фигура, в которой поэт видел высший и недостижимый идеал поэзии — Данте. По существу, сонет был вызван к жизни надеждой (пусть не выраженной прямо), что религиозное озарение Боккаччо приведет к созданию если не равного «Божественной Комедии», то хотя бы приближающегося к ней по духовному значению произведения, которое бы принесло новую славу Флоренции. И по-своему Боккаччо откликнулся на этот призыв: в публичных лекциях о дантовой поэме, составивших «Комментарии к “Божественной Комедии”».

Той же заботой о величии родины проникнут и сонет «К мессеру Франческо Петрарке» (1365), где образ Данте играет центральную роль. Собственно, сонет обращен не столько к самому Петрарке, сколько к Флоренции, которую Саккетти осыпает упреками:

O Fiorentina terra, se prudenza
si dee cercar, o uom ch'aggia virtute,
Perchè straniera tien' quella salute
Del tuo poeta di grand'eccellenza?
Veder puo', per sua alta eloquenza,

Care tra genti sue virtù tenute
Che son dalla sua patria sconosciute,
E tu sei madre, e fai da lui partenza.

Ragguarda Roma, da terren diverso
Virgilio, Orazio, Seneca, Lucano,
Tullio, Stazio, ed altri a se convене.

Volgi la mente, e porgigli la mano,
Vergogna di colui sai che t'avviene,
che in Ravenna giace per tal verso.

О земля Флорентийская, если благоразумия
Должно тебе искать, либо человека доблестного,
Отчего держишь ты на чужбине спасение свое —
Своего великого, несравненного поэта?

Ты можешь видеть, как благодаря возвышенному его
красноречию
Добродетели его ценимы и дороги меж людьми,
И неведомы его отчизне,
Ты мать, и удаляешь его от себя.

Взгляни на Рим, что из различных земель
Вергилия, Горация, Сенеку, Лукана,
Туллия, Стация и иных к себе собирает.

Одумайся же и протяни ему руку,
Помни, что ты покрыта позором за того,
Кто поконится в Равенне за подобные стихи.

Петрарка, согласно Саккетти, повторяет судьбу великого Данте. Вряд ли поэт ничего не знал о миссии Боккаччо в 1351 году и об отказе Петрарки поселиться во Флоренции; в 1365 году адресат сонета находился в Венеции, однако до этого почти девять лет прожил в Милане, при дворе Висконти — «тиранов», которых Саккетти привык ненавидеть с детства. Его укоры коммуне, видевшей в Петрарке «человека, единственного не в нашем только городе, но во всем мире, подобного которому ни прежние века не видели, не узрят и будущее», с исторической точки зрения были несправедливы. Но не история в данном случае интересует Саккетти и вдохновляет его пафос; больше того, флорентийский патриот, прекрасно понимавший трагедию изгнанничества Данте и ощущавший ее отчасти даже как свою родовую вину, никак не мог сочувствовать индивидуалистическому космополитизму Петрарки и его предпочтению тирана — тирании народа. Свобода, которой добивался и которую во многом обрел певец Лауры, была для Саккетти безусловно неприемлема и непонятна. Важно другое; ха-

рактарно, что, упрекая Флоренцию — недостойную мать, поэт ставит ей в пример не какой-либо реальный город из числа тех, где случилось жить Петрарке, например, ту же Венецию, и даже не Рим, где тот был увенчан лаврами, но Рим античный, ставший родиной для Вергилия, Горация и иных великих людей. И в этом неожиданно обнаруживается очень точное культурное чутье Саккетти: ведь именно дух античности заставил Петрарку предпочесть увенчание на Капитолии увенчанию в Париже, и именно в ряд величайших поэтов древности помещает его автор сонета. Но тем самым меняется и смысл укора, брошенного Флоренции. Дело не в том, что она недостаточно настойчиво «протягивала руку» человеку, «единственному во всем мире», но в том, что сама она непохожа на древний Рим, где и нашел подлинное пристанище Петрарка. Стихотворение строится вокруг напряженной культурной коллизии, актуальной не только для автора, но и для всей итальянской литературной жизни второй половины Треченто — достаточно вспомнить Боккаччо. Саккетти сознает, что между тем, «кто покойтся в Равенне», и тем, к кому обращен его сонет, пролегла пропасть; в стремлении по-своему преодолеть ее он подхватывает настойчиво развиваемый самим Петраркой мотив изгнания, как бы роднящий обоих великих поэтов, и, превращая Петрарку в наследника Данте, трактует возможность его возвращения на родину как «спасение» Флоренции, которая могла бы не только украситься «добродетелями» великого человека, но и отчасти искупить вину перед создателем «Комедии». Однако, последовав за первым гуманистом и приняв его автобиографическую топику, Саккетти, невольно или сознательно, переносит в свой текст и комплекс мотивов, лишь резче подчеркивающих принципиальное различие между судьбой изгнанника Данте и настойчиво культивируемой Петраркой «внезаходимостью» по отношению к современности вообще. Любопытно, что в первом терцете о древнем Риме говорится в настоящем времени: тем самым весь исторический контекст сонета становится странно двойственным, ирреальным, и исходный, красивый историко-этический цикл лишается всякого «реалистического» содержания, превращаясь в чистую поэтическую условность, что не только не снижает, но скорее усиливает его драматическую окраску в глазах Саккетти.

В известном смысле почтенный флорентийский гражданин и поэт пытается (и не только в одном этом сонете) решить ту же культурную задачу, над которой в те же годы бился и Боккаччо, только подходит он к ней с противоположной стороны: если «Иоанн из Чертальядо» ищет синтеза национальной поэтической традиции, не отделимой от имени Данте, и бурно развивающихся гуманистических тенденций, с позиций гуманизма, то Саккетти, далекий от *studia humanitatis*, стремится преломить новые куль-

турные веяния через родную для себя стихию народной поэзии, вырастающей из сиюминутной современности и к современникам обращенной.

Его жанровая система вполне традиционна: сонеты, канцоны, баллады, мадригалы, фроттолы, «качче»; он не создает новых форм и не испытывает тяги объединять свои стихи в циклы, подчиняя их какой-либо поэтической сверхзадаче. Сонеты пишутся по случаю, адресуются друзьям (например, Антонио Пуччи) в качестве шутивного послания или просьбы, как сонет к Асторре Манфредо, у которого поэт спрашивает место подеста в Фаэнце; в сонете славится собственная супруга, Феличе Строцци, и бичуются неразумные граждане Флоренции, увенчавшие свои головы новомодной фоджей:

Fiorenza bella, confortar ti dei,
Peró che vedi li tuo' cittadini,
Vecchi, mezzani, giovani e fantini,
Parer Turchi in vesta e tal Ebrei.

О милая Флоренция, крепись,
Ибо видишь ты, что граждане твои,
И в старом, и в зрелом, и в юном, и в детском возрасте
По одеянию своему кажутся турками, а иные — иудеями.

Форма у Саккетти свободна от содержательной и во многом даже от стилистической заданности. Канцонной откликается он на потрясшие его события 1378 года:

Italia mia io consumar ti veggio,
Ciascun mal face, e ciaschedun mal dice.
O Saturno felice,
L'età dell'auro in fango è or distesa,
Virtute è morta, e non è più difesa.

О моя Италия, вижу, как гибнешь ты,
Всяк дурно, поступает, и всякий ведет дурные речи.
Счастлив ты был, Сатурн!
Твой золотой век ныне втоптан в грязь,
Добродетель умерла, и нет больше защиты [от зла].

Но канцона может быть и просто «песней», которая требует музыкального сопровождения и исполняется, например, во время танцев (многочисленные «canzone morali» Саккетти). Музыка — один из главных компонентов его поэзии, она играет в ней роль настолько существенную, что такой крупный историк итальянской литературы, как Джованни Джетто, полагает музыкальность, чистую, не отягощенную «биографической ответственностью», единственным стержнем его литературного творчества в

целом. Саккетти и сам был музыкантом, подобно своему другу Франческо Ландино, наиболее авторитетному итальянскому композитору и исполнителю этой эпохи, и, по-видимому, подобно многим другим, менее известным творцам, судя по жалобам поэта на то, что свежее испеченные Маркетти (музыкант XIII в.) появляются теперь в изобилии. Поэт снова созвучен, на сей раз буквально, своему времени, когда мелодика народной песни оказывала сильнейшее влияние на все лирические жанры. Как в городских, так и в придворных кругах музыка сделалась предметом повального увлечения еще в начале века; пение, танцы и игра на музыкальных инструментах составляли, как известно, любимое времяпрепровождение кружка рассказчиков у Боккаччо; ко второй же половине столетия сложилась целая «литература для музыки» — поэзия, неотделимая от мелодии или «интонации», причем жанровый состав такой поэзии был почти безгранично широк, отнюдь не сводясь к традиционным фроттолам или мадригалам.

В этой «музыкальной» лирике Саккетти был признанным мастером, сочетая в своем лице (как и Слепец Ландино) стихотворца и «интонатора». Его любовные баллады, канцоны и качче, звучные и изысканно-прихотливые с точки зрения метрики, пользовались большой популярностью среди современников, а некоторые не утратили ее вплоть до наших дней. Таковы, например, баллады «О, красавицы, горные пастушки» («O vaghe montanine pastorelle») или «Влюбленный терновник» («L'Innamorato pruno»):

Su la verde erba e sotto spine e fronde
giovinetta sedea,
lucente piú che stella.
Quando pigliava il prun le chiome bionde,
ella da sé il pignea
con bianca mano e bella...

На зеленой траве, под сенью листвы и колючек,
юная дева сидела,
светозарная более, чем звезда.
Когда терновник цеплял светлые ее волосы,
она отстраняла его
белой, прекрасной рукой...

Такова замечательная «качча» «Бредя в задумчивости по лесочку» («Passando con pensier per un boschetto»), юношеская «Битва прекрасных дам флорентийских со старухами» («La Battaglia delle belle donne di Firenze con le vecchie») и многие другие стихи Саккетти.

Обычно раннюю любовную лирику флорентийского поэта противопоставляют его гражданской и, условно говоря, философ-

ско-этической поэзии более позднего периода. Однако здесь следует сделать две оговорки. Во-первых, жанровая система у Саккетти почти не претерпевает изменений. Характерно, что он никогда не пробует, вслед за Антонио Пуччи (и невзирая на тесную дружбу с ним), выразить свой патриотический пафос в «lamento» или в эпических октавах. Подобные излишне «демократические» формы противоречили бы его стильновистским и петраркистским предпочтениям. Саккетти неизменно стремится оставаться по эту сторону границы «высокого стиля». И во-вторых, вся его поэзия (и проза) действительно проникнута той чистой музыкальностью, о которой писал Дж. Джетто. В свете культурных задач, поставленных поэтом перед собой (их своеобразным символом служит сонет о «возвращении» Петрарки как «спасении» для Флоренции), музыка неизбежно должна была представляться ему не модным и приятным дополнением к лирике, но самой сутью, стержнем национальной поэзии. Музыка несла в себе синтез, к которому он последовательно и обреченно подбирался всю жизнь: «интонация», как бы уравнивая в правах высокие стихотворные жанры и народную песенную традицию, создавала пространство для их взаимодействия, взаимообогащения и плодотворного развития; кроме того, что еще важнее, музыка воссоединяла поэзию с самой «жизнью», то есть с новыми, рождающимися в XIV веке формами «культурного быта», в идеале уподобляющимися досугам рассказчиков «Декамерона» и при этом способными проникать в толщу городской повседневности. Музыка задавала направление, позволяющее избежать и простонародности Пуччи, и подчеркнутого индивидуализма Петрарки, достичь всегда желанной для Саккетти «золотой середины».

Однако синтез оказался невозможным. Реальная жизнь коммуны менее всего походила на боккаччьевскую идиллию; а в середине 70-х годов поэт пережил, одну за другой, кончины «флорентийских венцов», Петрарки и Боккаччо. На каждую он откликнулся печальной канцонной; после смерти Боккаччо, пишет он, перефразируя строки из «плача» Джованни Квирини, посвященного смерти Данте, поэзия ушла из этого мира:

Or è mancata ogni poesia
e vóte son le case di Parnaso.

Ныне всякая поэзия исчезла,
И опустели дома на Парнасе.

Но «опустевшие дома» (характерно, что Саккетти понимает Парнас как... город!) флорентийских светочей означали для создателя канцоны не только закат поэзии в целом, но и утрату традиции, в которой он видел залог сохранения Флоренцией, да и всей



Лоренцо ди Никколо Джерини. Голова Мадонны
(Деталь — Санкт-Петербург, Эрмитаж)

Тосканой, своего литературного величия — традиции изучения и толкования Данте. Смерть пресекла организованные коммунальной лекции, которые читал о «Божественной Комедии» Боккаччо, и Саккетти не может не скорбеть о неизбежном отныне упадке интереса к великому изгнаннику:

Come deggio sperar che surga Dante,
Che già chi il sappia legger non si trova?

Как могу я надеяться, что воскреснет Данте,
Если не найти уже никого, кто бы умел его читать?

Возможно, что именно это чувство культурной изоляции, личной ответственности за культурную роль Флоренции, оставшейся без своих «венцов», повлияло на дальнейшее творчество Саккетти. «Словно в опустевшем помещении», он стремился произнести свое «слово захудалое» так, чтобы по мере сил продолжить идеи Данте, не претендуя при этом на славу, хоть сколько-нибудь сопоставимую со славой Петрарки, Боккаччо или самого творца «Комедии». Саккетти ищет новую для себя литературную форму, способную вместить его общественный темперамент, нравственный пафос и поэтическое мастерство. Скорее всего, импульсом, позволившим ему окончательно выбрать жанр своего следующего сочинения и его стилистику, стали опять-таки события 1378 года. В первых строках упоминавшейся нами канцоны он трактует их прежде всего как разгул ложного, лишённого истины и веры, слова: заполонившие мир псевдо-пророки, астрологи, сивиллы и некроманты наставляют всех своими «лживыми речами» (*dir bugie*) в несправедливой жизни. Теперь же следует обратиться к соотечественникам слово высшей правды. Задача, которую ставит себе Саккетти, тем более непроста, что оплот веры, церковь, неспособна преодолеть раскол и погрязла в пороках. Поэту не на что опереться — кроме идей Данте, убежденного, что тайны богословия должно не скрывать от народа, как это делает церковь, но, напротив, как можно шире распространять их среди непосвященных. И Саккетти после 1378 года начинает работать над сочинением, в котором воплотилось его собственное представление о «poeta teologo», — «Толкованиями Евангелий» («*Sposizioni di Vangeli*») или «Евангельскими проповедями» («*Sermoni evangelici*»), как их иногда называют,

«Толкования» действительно близки по форме к жанру проповеди; это рассуждения на тему некоторых евангельских стихов, читаемых во время Великого поста. Но написаны они человеком светским, чья искренняя вера хотя и не достигает той внецерковности, на какой строилась культуросозидательная деятельность Петрарки или Боккаччо, тем не менее отказывается признавать

над собой власть «бешеных» пап и продажного клира. Саккетти, бесспорно, держит в памяти традицию «риторической» светской проповеди, восходящую к королю Роберту Неаполитанскому («королю от назиданий», по выражению Данте), которая сказала и в некоторых эпистолах «Иоанна из Чертальядо» и автора «Книги писем о делах личных». Однако «Толкования» принципиально отличаются и от рассчитанных на устное исполнение неаполитанских проповедей, и от посланий гуманистов. Если поэзия у Саккетти не знает циклизации и остается сиюминутным откликом на конкретное событие, то здесь он выстраивает целостную книгу, которая напрямую обращена к читателю и призвана объяснить ему ряд церковных догматов, одновременно наставив его в добродетели и наглядно показав всепроникающую пагубу порока. Каждая «проповедь», сохраняя известную автономию, дает автору возможность свободно переходить от темы к теме, но вписывается при этом в единую архитектурную сборника. Архитектоника имеет для «Толкований Евангелий» особое значение. В научной литературе часто встречается утверждение, что Саккетти опирался на средневековую традицию. Это во многом справедливо; не исключено, что ближайшим образцом для него послужили проповеди Якопо Пассаванти, переработанные в трактат «Зерцало истинного покаяния». Однако, в отличие от монаха Пассаванти, Саккетти отказывается строить свою книгу вокруг какого-либо церковного догмата или богословского понятия, пусть сколь угодно широкого. Он рассуждает о бессмертии души и свободе воли, о бытии Бога и о Страшном суде. Больше того, разъяснение теологических вопросов соседствует у него с бытовыми зарисовками, картинами современных нравов, которые далеко не всегда исполняют функцию *exemplum*, призванных проиллюстрировать развиваемую идею, но приобретают самостоятельную ценность. Не ограничиваясь осуждением традиционных грехов алчности, расточительности, сладострастия, зависти, писатель дает волю и своим гражданским чувствам. Он обличает войны, приносящие выгоду бездушным правителям и губительные для коммун, протестует против несправедливых налогов, гневно обрушивается на порочных и невежественных священников и монахов, бичует обычай кровной мести и сквернословие флорентийцев. Центр тяжести в его книге смещен: человек, «читатель», к которому обращается Саккетти, не столько предстоит Богу и тем менее церкви, сколько живет в земном мире и должен найти в добродетели опору и защиту против его многочисленных зол. На передний план в «Толкованиях Евангелий» выходит практическая и, так сказать, социально окрашенная мораль.

Во всем этом Саккетти пока еще не удаляется от средневековых представлений. Достаточно вспомнить, например, ту «власт-

ную вертикаль», которую он выстраивает в первой проповеди: «Рыцарь щита стоит ниже (*è minore*) Графа; Граф стоит ниже Маркиза; Маркиз стоит ниже Короля; Король стоит ниже Императора. Но все они люди могущественные, и тот из них, кто выше, одолевает другого. Король же имеет власть над королевством, а Император властвует над всеми христианами; следовательно, он выше. И однако Бог, что властвует над небесами, и над землей, и над зверями, и над птицами, и над всякой иной вещью, выше, чем любой из них; следовательно, он всех благороднее». Идея Бога как носителя «высшего дворянского титула» — безусловно, типично средневековая. Однако в контексте «Толкований...» и всего творчества Саккетти иерархия «благородства» окрашивается в новые тона. Во-первых, она подчеркнуто светская: в ней нет места церковной власти, и уж конечно, ненавистному для писателя папству. Это, естественно, не означает его индифферентности в отношении догматов истинной веры: Саккетти уделяет немало места полемике с еретическими учениями, спорит с Оригеном, с эпикурейцами, с приверженцами дуализма и с противниками исповеди. Однако для него очевидно, что истинная вера не имеет ничего общего с реальной (а не идеальной) современной церковью, что она существует лишь в словах, но не в деяниях священнослужителей (проповедь XIV). Во-вторых, в устах пополана, убежденного патриота коммуны Саккетти «дворянство» Бога может означать лишь одно: не сакрализацию фигуры светского государя (как это было в Средние века), но отрицание «благородства» по праву рождения.

И в этом ключ не только к гражданской, но и к литературной позиции Саккетти. В плане социальном идея превосходства личных заслуг над знатностью воплощала правовой опыт флорентийской коммуны. В плане же литературном и, шире, общекультурном она свидетельствует о новом авторском самосознании писателя, для которого опыт первых гуманистов отнюдь не прошел бесследно. Недаром все историки литературы единодушно отмечают глубоко личную стилистику «Толкований...», в которых даже общие места религиозно-дидактической словесности «выражены по-новому: без риторики и литературных затей, а потому не заслоняют человека» (В.Ф. Шишмарев). Точнее было бы сказать не «человека», а писательское «я», которое, действительно, становится центральной организующей силой сборника. В этом авторском «я», которое сводит воедино теологию и житейскую мораль, обличительный пафос и личные воспоминания, риторику и бытовые зарисовки, главный новаторский элемент «Толкований Евангелий».

Саккетти не следует путем Петрарки, возводившего здание новой культуры через строительство собственной личности. Как



Лоренцо ди Никколо Джерини. Младенец Христос.
(Деталь — Санкт-Петербург, Эрмитаж.)

и в поэзии, он ищет синтеза, «золотой середины». По-своему он учитывает в сборнике стилистическую практику Боккаччо, старается подражать его периодам. Он охотно демонстрирует свою ученость не в области богословия, как следовало бы ожидать, но в вопросах филологии, космографии, истории. В соответствии с законами жанра он иногда прибегает к аллегорическому толкованию евангельского текста, хотя в принципе его писательскому темпераменту аллегория чужда. Но подобно тому, как стержнем петрарковского эпистолярия выступает «я» его создателя, так и в «Толкованиях...» личность автора подчиняет себе весь их разнородный материал. Меняется лишь образ этого авторского «я». Петрарка ощущал себя «поэтом-царем»; Саккетти, верный продолжатель дантовских традиций, «поэтом-проповедником».

В этой последней формуле важны обе составляющие. Ибо в конечном счете оригинальность «Толкований...» и их подчеркнута личная интонация достигаются благодаря введению в текст поэтической топики и той музыкальной стихии, которая отличала лирику Саккетти. Возноса хвалу женам-мироносицам, он ритмизирует ее по песенному образцу: «О, сколь благословенны жены эти, не покинувшие Христа! Верны ли были они? Конечно, да. Отреклась ли от него хотя одна из них? Конечно, нет. Покинули они его? Конечно, нет. Кто же оставил его? Ученики. Говорят ли, что жены слабы, говорят ли, что изнеженны они и изменчивы? Конечно. Где же постоянство и стойкость? В Апостолах ли? Напротив, в женах сих». Уподобляя Воскресение Господне весне, одевающей землю и деревья зеленью и разноцветными бутонами и питающей травами своими даже бедняков, у которых нет ни гроша, Саккетти широко привлекает топику любовной лирики. Рассуждая о Провидении, он в качестве примера выстраивает типичную «качку»: «Вот отправляется некто на охоту, и в кустах слышится ему движение; полагает он, что заяц там или косуля, берет лук свой и стрелу пускает; попадает стрела в человека, и он убит; иной же и вправду движим охотой врага своего умертвить стрелою из лука; но вот вылетает стрела, и мимо пролетает, и попадает в зайца». Примеры подобного рода можно множить. Но один из них показателен настолько, что не будет преувеличением назвать его своеобразным символом той поэтической работы, которую осуществляет Саккетти в своем сборнике. В XI проповеди, посвященной бренности земной жизни, среди традиционных для этой темы метафор (человек — странник на земле, раб смерти) возникает, подчиняя их себе, метафора, близкая по смыслу, но принадлежащая к совсем иному культурному ряду: человек на заре жизни подобен розе, раскрывающейся поутру и опадающей под жаркими лучами солнца. Сравнение красавицы с утренней розой — один из самых устойчивых поэтических топосов, который в европейской лирике

разрабатывался по крайней мере с провансальских трубадуров. Но стихотворная строка, вторгающаяся у Саккетти в контекст размышлений о смертности всего сущего («La rosa matutina su l'aurore s'arpe ...»), превращает его из образа недолговечной женской красоты в аллегорию человеческого удела вообще, формируя неожиданно яркий сплав лирического начала с этико-богословской топикой. «Поэт-проповедник» не толкует, подобно Боккаччо, поэзию («басни поэтов») как иносказание высшей истины; он предпочитает излагать истину прямо, но с помощью поэзии, которая позволяет отчетливей и выразительней проявиться его авторскому «я».

3

Причины, по которым «Толкования Евангелий» остались незавершенными и неизвестными современникам, установить нелегко. Возможно, Саккетти охладил к своему замыслу, почувствовав некоторую его неадекватность культурной реальности Флоренции 90-х годов, с одной стороны, и своей собственной литературной роли, с другой. К концу Треченто идея продолжения дантовской традиции вряд ли могла бы вызвать широкий резонанс, особенно в той жанровой форме, какую придал ей Саккетти; кроме того, разочарованный и одолеваемый заботами писатель способен был усомниться в своей миссии наставника в истине и счесть ее для себя слишком обременительной. Так или иначе, но «Толкования...» стали в его творческой биографии этапом, предвещающим центральное произведение — «Триста новелл» (*Trecento novelle*).

Саккетти приступил к созданию сборника в 1392 году и в общем завершил его около 1395 года. В «Предисловии» к нему он исчерпывающим образом разъясняет принципы своей поэтики: причины, побудившие его приняться именно за книгу новелл, и образцы, которым он намерен следовать. Цель сборника — доставить утешение людям, чей земной удел обременен не только постоянной близостью смерти, но и «невзгодами и войнами, гражданскими и внешними», и для кого склонность к «чтению легкому и приятному» служит убежищем от горестей, ибо тогда «многие скорби сменяются смехом». Примером для подражания автору служит «превосходный флорентийский поэт, мессер Джованни Боккаччо» со своей книгой «Ста новелл», а также неизменный Данте.

«Предисловие», при всей своей внешней незамысловатости, внутренне полемично. Саккетти берется подражать «Декамерону», который также написан для утешения, но для утешения любя-

щих дам, что сразу переводит его в разряд куртуазных поэтических вымыслов, органически связанных со стильновизмом; автор же «Толкований Евангелий» видит свою задачу в утешении всякого скорбящего — той самой «утренней розы», которая вянет от бедности и несчастий вполне житейского характера, никак не связанных с идеальными любовными переживаниями. В сборнике Саккетти нет места природе — даже боккаччьевская стихия чумы отзывается у него лишь скупым упоминанием «заразных болезней», преследующих человека. Пафос сотворения новой культуры, пронизывающий всю «раму» «Декамерона», флорентийскому popolану совершенно чужд: он обращается к читателю изнутри той самой реальности, которая несет людям столько горя; и если, подобно Боккаччо, он упоминает, что среди его рассказов есть истории, случившиеся и недавно, и в старину, то, в развитие этой мысли, немедленно добавляет: среди них будут и случаи, «которые я сам наблюдал и коих был свидетелем» и даже непосредственным участником.

Отсюда и роль, которая отводится другому образцу — Данте. Если Боккаччо имплицитно ориентируется на архитектонику «Божественной Комедии», выстраивая идеально гармоничное здание своих «Ста новелл», то Саккетти видит в создателе поэмы в первую очередь правдивого повествователя: «... В повестях же, говорящих о делах жалких и постыдных, когда они касаются людей важных и знатных, я почитаю за лучшее умолчать о их именах, следуя примеру писавшего на народном языке флорентийского поэта Данте, который, когда ему приходилось вести речь о чьей-либо доблести или хвалить кого-либо, говорил от своего лица, а когда ему приходилось рассказывать о пороках или порицать кого-либо, предоставлял слово душам умерших». Установка эта реализуется (как всегда у Саккетти, вполне открыто) и в текстах новелл: так, в новелле 15, рассказывающей о том, как сестра маркиза Аццо д'Эсти весьма необычным образом оправдалась перед ним в своей бездетности, автор в подтверждение своих слов приводит цитату из VIII песни «Чистилища». Конечно, Саккетти не считал Данте историографом или хронистом; «Комедия» для него правдива в высшем смысле, в ней заключена истина о мироздании, и это позволяет даже уподоблять ее Священному Писанию. В новелле 121 он вполне сочувственно передает речи «маэстро Антонио из Феррары», водрузившего перед гробницей Данте в Равенне все свечи, которые горели перед распятием: «... Писания Данте чудесны и сверхъестественны для человеческого ума, а то, что рассказано в евангелии, грубо... Не великое дело, когда тот, кто видит все и обладает всем, раскрывает в писании часть этого. Но великое дело, когда маленький человек, как Данте, не обладающий не только всем, но и какой-либо частью всего, увидел и

описал все». Сам новеллист так далеко не заходит: святотатственный поступок (имевший место в действительности) он спешит отнести на счет некоторой странности Антонио, «одного из достойнейших людей, почти поэта», впрочем, «большого грешника»; его кощунственные слова немедленно уравниваются в новелле другим его же изречением, призванным подтвердить его глубокую религиозность. Однако существа дела это не меняет. Авторитет Данте, нравственного судии человеческих деяний, позволяет Саккетти сформулировать собственную литературную задачу, пусть и более скромную: описать «необыкновенные случаи», происходившие с людьми «самых различных общественных состояний», так, чтобы правдивость рассказа (Саккетти говорит о «правдоподобию» своих новелл, не отрицая, что в них присутствует некоторая «доля вымысла»), помимо собственно исторического измерения, обрела и измерение нравственное; «утешение» оказывается неотделимо от назидания.

Поэтому «Триста новелл» построены принципиально иначе, нежели «Декамерон». Как правило (но не всегда!) Саккетти завершает свой рассказ «морализацией», правда, довольно условной. Иногда она близка к пословице или поговорке: «один человек стоит другого» (нов. 98), «шуты со своими слугами, но не позволяя себе ничего со святыми» (110); чаще это небольшое рассуждение самого общего этического содержания, как в новелле 187: «Поэтому никогда не сделаешь ошибки, если поставишь себя на место товарища и соблюдешь его интерес как свой собственный. Поступая так, человек редко встретит в жизни что-либо иное, кроме добра», или в новелле 146: «Поэтому ты не ошибешься, если не будешь трогать чужого добра, ибо не умри этот человек (герой новеллы, укравший свинью и поплатившийся за это — И.С.) в скором времени после того и не окончи своих дней, он покрыл бы позором и себя и свое потомство». В известном смысле можно говорить, что флорентийский новеллист ищет опору в традиционных средневековых сборниках «exempla», проповеднических «примеров», — мысль тем более закономерная, что близкие к новеллам примеры он вводил в «Толкования Евангелий». Однако как «Толкования...» не являются собственно проповедями, так и финальная «мораль» у Саккетти никак не укладывается в рамки чистой дидактики, даже такой расплывчатой, какая была присуща, скажем, басням или фавлю.

Прежде всего, морализация в «Трехстах новеллах» абсолютно конкретна: она не подводит рассказанный «случай» под ту или иную нравственную категорию, не превращает его в иллюстрацию общей истины, но всегда непосредственно вытекает из описанных обстоятельств и применима обычно только к ним. В новелле 12 автор с похвалой отзывается о благоразумии простака-

сиенца, не справившегося с одолженной у соседа норовистой лошастью: «Я думаю, что он поступил в этом случае весьма мудро, ибо есть много таких, которые говорят: я выйду из испытания победителем. Если кому-нибудь приходится обуздать или заставить слушаться своего собственного жеребенка, то, может быть, с такими словами и можно согласиться; но если речь идет о том, чтобы справиться с чужим конем, то тот, кто берется за такое дело, не заставит повиноваться коня, а скорее подвергнется опасности сам». Новелла 133, повествующая о ложном переполохе в осажденном городе Мачерате, завершается так: «Таковыми же невеждами и глупцами оказываются люди часто, и особенно во время войны, когда они из-за падения какой-нибудь четверти орехов или разбитой кошкой чашки поднимают всех на ноги, думая, что это неприятель. И по этому поводу они бросаются, сбитые с толку, подобно пьяным дуракам, и теряют всякий рассудок».

В сборнике нет единого и жесткого дидактического стержня; даже такой характерный для средневековой повествовательной традиции мотив, как злокозненность женщин и необходимость держать жену в строгости, Саккетти отказывается принимать как данность, подвергая этот вопрос обсуждению в заключении к новелле 86 и приводя по ходу сборника примеры как строптивости женского пола, так и благоразумия супруг, которые «знают своих мужей лучше, чем они сами», и учат их вести себя достойно и ответственно положению в обществе. И показательно, что в противоположность «Декамерону» с его доминирующей любовной тематикой и в отличие от средневекового короткого рассказа с его антифеминизмом, любовные истории как таковые в «Трехстах новеллах» совершенно отсутствуют. Изображенный Саккетти мир не то чтобы не знает адюльтера, но не воспринимает его как моральную проблему. Герой единственной (!) на весь сборник новеллы на адюльтерный сюжет, при этом насыщенной реминисценциями из Боккаччо, обманутый и побитый женой живописец Мино (нов. 84) рассуждает сам с собой: «Какой же я дурак! У меня было шесть распятий, и шесть у меня и есть; у меня была одна жена, одна и есть. Лучше бы их у меня не было! Если начать заботиться обо всем, так оттого только увеличится ущерб, как это и случилось со мной теперь». Еще выразительнее подобный нравственный стоицизм представлен в новелле 126, где мессер Росселлино делла Тоза, глубокий старик и отец постоянно умножающегося потомства, на вопрос папы о происхождении столь чудесной способности к деторождению, отвечает: «Пусть ягненок является откуда угодно, пусть он родится под моим пологом, мне все равно. /.../ У человека столько забот, сколько он их себе навязывает». И Саккетти выражает восхищение мудростью и достоинством старого рыцаря. В других же случаях измена жены или лишение де-

вушки невинности трактуется в новеллах (крайне немногочисленных) как результат дурных намерений самого мужа или глупости родных девицы, но отнюдь не как следствие страсти. Рассказав о хитроумной проделке юноши, проникшего в постель дочери священника, автор одобряет его действия не потому, что тот был одержим любовью, но потому, что обманул обманщика: «... Священник же получил тот товар, каким они платят другим. /.../ Я полагаю, что невелик был грех молодого человека, провинившегося перед теми, кто под покровом религии совершает каждый день множество покушений на чужое добро».

Причина этого достаточно демонстративного отказа от, казалось бы, неотделимой от самого жанра новеллы любовной тематики, вернее, от изображения любви как мотивировки и объяснения поступков персонажей, лежит в религиозности Саккетти. Во всяком случае, об этом можно судить по обмолвке в новелле 111, где автор говорит о себе и своих друзьях-стихотворцах: «Мы сложили в прежнее время тысячи мадригалов и баллад, и за это нам не будет спасения». Поэзия, любовная лирика пагубны для души и противны истинной вере; бесспорно, в том же ключе воспринимал Саккетти и «Декамерон». Однако собственно вопросы веры в его «моральных» не ставятся, хотя он и скорбит о ее упадке, корит современников за невежество и «идолопоклонство» и, конечно же, со всей силой красноречия обличает неправедных священнослужителей. Это едва ли не единственная сквозная тема сборника, та истина, в отношении которой новеллист не ведает ни сомнений, ни колебаний. Здесь он смыкается и со средневековой традицией, и с Боккаччо, но сила его негодования превращает расхожие образы в выражение личного и глубокого чувства. Разврату мирян Саккетти, как мы видели, особого значения не придает, оставляя его на совести каждого из согрешивших и предпочитая мудрую невозмутимость гневу и ревности. Иное дело — разврат и стяжательство священников. Здесь писатель не просто непримирим; он не призывает небо покарать нечестивцев, но горячо приветствует желание «большинства» держаться от них подальше, и тем более всякую попытку причинить им ущерб. В новелле 25 он с удовольствием повествует о кастрации священника, произведенной шутом Дольчибене, который к тому же вынудил жертву заплатить за собственные «зернышки»; «пусть бы повырезали их у всех других священников, чтобы, выкупая их, они несли двойные убытки», заключает Саккетти. В новелле 111 он весьма одобрительно отзывается о законах Венеции, согласно которым «если кто-либо не может отомстить за жену или дочь, то каждому дается право безнаказанно ранить клерика, лишь бы он не умер от раны».

Но «морализации» у Саккетти далеко не всегда являются действительно нравственным комментарием к рассказу. В новелле 74

он высказывает свои соображения относительно наружности и возраста послов, которых следует выбрать для ответственного поручения, в новелле 80 дает совет оратору сосредоточиваться только на предмете речи, чтобы не сбиться и не «остаться ни с чем», в новелле 160 оценивает деятельность и один из приговоров флорентийского подеста и т.д. «Мораль» как структурирующий фактор сборника «примеров» утрачивает эту функцию в «Трехстах новеллах». Она лишена строгих формальных параметров, легко уступает давлению изложенных в новелле обстоятельств и, невзирая на религиозную окраску, далека от церковных догматов. В конце концов, она может быть и не «моралью» вообще. Но в таком случае она становится ни чем иным, как личным суждением автора.

В самом деле, как и в «Толкованиях Евангелий», главной организующей силой, мощной и единственной «скрепой» сборника выступает литературное «я» Саккетти. «Я, писатель, полагаю...» — таково начало многих назидательных и не назидательных рассуждений, вкрапленных в книгу. Благодаря этому «я» традиционное обличение порока превращается в индивидуальную личностную позицию (как в новелле 188, где автор, осудив скупость, спешит добавить: «Однако я не утверждаю, что нужно быть мотом: во всяком деле похвальнее держаться среднего пути»), рассуждения об утрате веры или о превратностях фортуны (193) строятся вокруг жизненного опыта или наблюдений автора, а излагаемые им моральные принципы оказываются неотделимы от правил житейского поведения, далеко не всегда совпадающих с высокой нравственностью (как в новелле 14, где Саккетти одобрительно отзывается о «средстве, которое указали Альберто, чтобы жить мирно с мечехой»), и от, так сказать, социальной этики.

Именно эта социальная этика обычно рассматривается как главная отличительная черта «Трехсот новелл». В самом деле, сборник целиком проникнут идеологией среднего горожанина; во многом «я» Саккетти в его новеллах — это «я» флорентийского гражданина, пополана и общественного деятеля. Он всегда на стороне слабого, подвергающегося притеснениям и с удовольствием рассказывает о случаях, когда простому человеку удастся одержать верх над сильными мира сего. Крестьянин Ченни, сумевший остроумным «словечком насчет поветрий» отстоять свой виноградник от притязаний Медичи (88), бедняк, поднявший колокольный звон в Фазнце по случаю кончины правды и одолевший благодаря своей выдумке влиятельного соседа (202), крестьянин-француз, наказавший за жадность старшего дворецкого короля (195), и даже шут, зубами стащивший с кардинала его мантию (а значит, перехитривший одного «из тех, которые с помощью всяких своих обрядов живут на то, что сняли с чужих плеч», — 162),

вызывают у Саккетти восхищение. Патриот коммуны, он приветствует поступок художника Бонамико, по прозвищу Буффальмакко — персонажа нескольких новелл Боккаччо, — который должен был изобразить во дворце епископа Ареццо орла (эмблему гибеллинов), восседающего на спине побежденного льва (эмблема гвельфов и Флоренции), но не только исполнил заказ прямо противоположным образом, а и вынудил епископа признать свою правоту. Он с горечью рассуждает о всевластии денег, о превосходстве грубой силы над правом, гневно обрушивается на новоиспеченных дворян, купивших титул благодаря своему богатству, но не ставших от этого благороднее: «Из-за таких отвратительных дел дворянство можно называть не *cavalleria*, а *casaleria*, будем говорить прямо. Хорошенькое дело! Какой-нибудь судья, чтобы стать подеста, превращается в дворянина! /.../ Но бывает и много хуже, когда тот, кто совершает подлинное злое предательство, возводится во дворянство» (153). Одна из главных его «заповедей» — не полагаться на милость синьоров, которые никогда не упустят случая посмеяться над простым человеком и отнять у него последнее: «Очень темное и очень опасное дело доверяться синьорам, как это сделал названный мельник, и проявлять такую смелость, какую проявил он. Ведь синьоры это все равно что море: человек пускается в него, подвергая себя великим опасностям...» (4).

Но сводить своеобразие «Трехсот новелл» Саккетти к выраженной в них идеологии автора значит обеднять содержание как самих новелл, так и писательского «я». Саккетти повествует о необыкновенных событиях, им виденных, о необычных людях, ему известных; не ограничиваясь указаниями на знакомство с тем или иным персонажем, он изображает в ряде текстов и себя самого, и характер этого изображения позволяет лучше понять, какой смысл вкладывал он в часто повторяемые им слова «я, писатель...».

В новелле 112 Саккетти рисует себя участником «доброй компании» горожан, собравшихся на ужин в доме Сальвестро Брунеллески, «человека очень забавного». В первом эпизоде рассказа об этом ужине повествователь разъясняет всем, в том числе и хозяину дома, загадочное исчезновение сосисок, поставленных студиться на окно; во втором оказывается единственным в мужском обществе, кто не жалуется на тягостность супружеских обязанностей, и тем заслуживает похвалы жены Сальвестро. Даже в таком, сугубо комическом контексте автор отводит себе место исключительное: ему открыто то, что неведомо другим (сосиски унес коршун), а хозяйка дома считает его самым мудрым из собравшихся: «Среди вас не было никого, кто сказал бы верно, кроме него». В новелле 71 Саккетти публично «в обществе генуэзцев, флорентийцев, пи-

занцев и луккезцев», обличает проповедь, услышанную им в Генуе. «Все изумились, и узнали тогда истину о проповеди от других, которые слышали ее подобно мне. Услышав же ее, они сказали, что я был прав.» Но правильное понимание веры для повествователя не самоцель, а скорее средство — средство познания, причем не горних истин, но окружающей его жизни. Со всей определенностью эта позиция заявлена в новелле 151, где Саккетти посягает на астролога Фацио, и в его лице всех людей, «которые зевают на звезды и простаивают ночи на крышах, подобно кошкам, устремляют глаза на небо настолько, что теряют из вида землю». Между ними происходит следующий весьма примечательный диалог: «Ну, хорошо,— сказал пизанец,— у тебя в голове много всяких силлогизмов». «Не знаю, при чем тут силлогизмы. Я говорю тебе о вещах естественных и верных, а ты предаешься нелепым фантазиям». Знание, которым гордится Саккетти — не схоластическая ученость, а жизненная мудрость; в своих глазах он прежде всего философ.

Сам автор ни разу не присваивает себе этого звания открыто. Философами он именует других — полководца Ридольфо Варано, синьора Камерино, которого он знал лично и которого сделал героем семи своих новелл, живописца Джотто, Гвидо Кавальканти и, конечно же, Данте. Всех их в изображении Саккетти роднит одна черта: они знают людей лучше, чем те знают сами себя. В новелле 8 Данте дает «забавный ответ» некоему «весьма опытному во многих науках» генуэзцу невзрачной наружности, влюбленному в красивую даму; «этот генуэзец, заключает автор, слыл человеком ученым, но он не был философом, как большинство людей в наши дни; ибо философия познает вещи из их природы; а кто не знает прежде всего самого себя, как может он познать вещи, находящиеся вне его?» В новелле 63 Джотто стыдит ремесленника, требующего изобразить на щите его герб: «Пусть Бог тебя накажет; ты, должно быть, большая скотина; ведь если бы кто спросил тебя, кто ты такой, так ты едва ли бы сумел ответить, а ты являешься сюда и говоришь: — Изобрази мне мой герб». Подобным же образом ведет себя в новелле 90 Ридольфо ди Камерино, указав башмачнику, задумавшему лишить его владений, его истинное место. Отблеск этой единственно верной для Саккетти философии падает и на множество иных его персонажей: от английского короля Эдуарда и Каструччо Кастракани до аптекаря сера Маццео или жены старого чудака Аньоло ди сер Герардо — тех, кто не заблуждается относительно своего положения и не пытается играть несвойственную себе роль среди других людей.

Но именно таким описанием «человеческой природы» и занимается в своих новеллах сам Саккетти. Именно потому и изображает он ничтожных и мудрых, низких и родовитых, скупых и ве-



Венера (Рельеф флорентийской колокольни, ок. 1350 г.)

ликодушных своих героев, что «человеческие свойства выражаются в самых разнообразных поступках в большинстве случаев, и пусть они выглядят неправдоподобно, они тем не менее существуют» (104). Конечно, речь здесь идет не о психологии персонажа: первая в истории европейской литературы психологическая повесть, «Фьямметта» Боккаччо, далеко не случайно выросла на почве вековой традиции любовной лирики, от которой Саккетти открыто отказывается. В рамках жанра новеллы «человеческие свойства, выражающиеся в самых разнообразных поступках», складываются во множество социально-нравственных типов; иного пути у флорентийского новеллиста не было и не могло быть. В оценке человека и его поступка он всегда руководствуется цельностью этого типа, полагая отклонение от него «безумием», а следование ему, то есть «знание самого себя» — мудростью. Здесь он настолько последователен, что в одной из новелл готов признать разумным скупца, отменившего в последний момент званый обед: в глазах гостей он не перестанет быть скупым, а потому не стоит и тратиться на угощение. Тем самым понятнее становится неоднократно высказываемое Саккетти пренебрежение к «книжной учености»: человек, поглощенный ею, мнит себя иным, чем он есть, и при столкновении с житейскими обстоятельствами обнаруживает свои заблуждения.

Любопытна в этом смысле знаменитая новелла 66 о Коппо ди Боргезе Доменики, который, прочитав у Тита Ливия рассказ о римских женщинах, явившихся на Капитолий, чтобы потребовать отмены закона против украшений, впал в неистовство и отказался вести дела с каменщиками, работавшими в его доме. Л.М.Баткин справедливо видит в ней своего рода столкновение двух миров: мира рождающегося гуманизма с его отрешенностью от реально-го и переживанием античности как подлинного «здесь и теперь», и мира этой самой реальности, воплощенного в рабочих, которые в недоумении пытаются истолковать непонятное им слово «Капитолий». Однако вывод исследователя, полагающего, что «Саккетти не оказывает предпочтения ни одной из двух сфер. Обе реальности почтенны на собственный лад: и воображение книго-чия, и здравый смысл каменщиков», вывод этот, если рассматривать его в контексте всего сборника, представляется натяжкой. Новелла, действительно, завершается словами: «Умный это был человек, хотя и пришла ему в голову странная фантазия; но если взвесить все, так фантазия эта проистекала из справедливого и доблестного рвения». Однако в чем состоит для Саккетти это «доблестное рвение»: в увлечении ли Титом Ливием или же в чем-то ином? Ответ на этот вопрос дает новелла 137 (содержащая, между прочим, отсылку к новелле о Коппо) о хитроумии флорентийских женщин, которые сумели обойти закон об украшениях,

принятый в бытность Саккетти приором города. Современницы новеллиста ни в чем не уступают древним римлянкам, они так же готовы на все ради своих «безделушек», а потому гнев Колпо — не нужно забывать, что и он был приором Флоренции! — неожиданно обретает вполне реальные основания и смысл. Саккетти одобряет не ученые штудии «умного человека», заставляющие его «бушевать так, словно его служанка хотела его в ту пору выгнать из своего дома», и пренебрегать домашними делами; негодование Колпо постольку, поскольку оно направлено на римлянок, есть «странная фантазия», едва ли не безумие («Колпо дель Боргезе... чуть с ума не сошел, читая рассказ об этом у Тита Ливия» — нов. 137); но в той мере, в какой оно отвечает современному состоянию нравов, а значит, преисполняется реальным моральным и гражданским пафосом, оно «справедливо». Мир античности и мир житейской действительности не разведены, но, напротив, смыкаются — воссоединяются в рамках той самой «человеческой природы», которую изображает «философ»-новеллист. Женщины одинаковы во все века, и потому Саккетти, а вместе с ним и весь флорентийский приорат, отказываются от мысли восторжествовать над их натурой с помощью законов. Истинный мудрец не Колпо с его «антикizziрующим» буйством, но скульптор Альберто Орланди, герой 136-й новеллы, разъясняющий в компании «живописцев и иных мастеров», что «флорентийские женщины — лучшие мастера кисти и резца из всех когда-либо существовавших на свете, ибо... они доделывают то, чего не доделала природа». Философ, согласно Саккетти, открывает в окружающем мире и в людях правду, недоступную для других; его истина обычно неожиданна; а потому проницательность его ума получает наилучшее выражение не просто в слове, но в остроте.

Остроумие играет в «Трехстах новеллах» доминирующую роль. Многочисленные шуты (Риби, Гоннелла, Дольчибене деи Тори — поэт, музыкант и друг Саккетти, получивший от императора Карла IV титул «короля шутов», и др.), шутники и забавники, вроде феррарского трактирщика Бассо делла Пенна, образуют своего рода ореол «природной» мудрости, окружающий истинных философов, таких, как Джотто, Ридольфо ди Камерино или Данте: они не обладают совершенствами последних, они могут быть людьми глупыми, подобно сиенцу Альберто, даже низкими, подобно Бернардо ди Нерино по прозвищу Кроче (37), но благодаря врожденной «тонкости» не заблуждаются относительно себя самих и умеют указать другим их истинное место. В книге Саккетти остроумное слово, как правило, противопоставляется красноречию. Красноречие есть воплощение учености, и потому всегда в чем-то ущербно: оно либо направлено не по адресу, как проповедь в новелле 100, где августинский монах бичует ростовщичество

перед бедняками, либо внезапно иссякает, прерванное каким-либо ничтожным внешним обстоятельством (80), либо вообще оказывается совершенно необыкновенным свойством, возникающим под действием винных паров у человека, который на трезвую голову «не мог сказать и простой гобболы» (30). «Философское» же остроумие рождается спонтанно, из самого естества человека, как мгновенная реакция на происходящее. Джотто, сбитый с ног свиньей, признает, что виноват перед этими животными, ибо заработал благодаря их щетине тысячи лир, а сам «ни разу не дал им и чашки каких-нибудь остатков похлебки» (75). В той же новелле довольно рискованная шутка художника, утверждающего, что Иосифа всегда изображают печальным, поскольку «он видит жену свою беременной, и не знает, от кого она забеременела», заставляет окружающих счесть его мастером во всех семи свободных искусствах и «настоящим философом». Природное остроумие — высшая сила, какой может быть наделено слово. Именно поэтому в новелле 254 Саккетти неожиданным для нас образом уподобляет остроту молитве: «Из этой небольшой новеллы видно, какой силой обладают слова, если острота какого-то, можно сказать, простого моряка смогла разжалобить столь жестокого адмирала. Какой же силой должна обладать молитва, когда она обращена к тому, кто есть само милосердие! И ничто так не веселит душу, как то, что идет от сердца».

В том же ключе толкует новеллист и фигуру обожаемого им Данте (114–115), однако здесь возникают дополнительные, и очень значимые акценты. В обеих новеллах создатель «Божественной Комедии» решительно защищает свое творение от искажений, которым оно подвергается, когда его исполняют невежды. Скорее всего, появление в сборнике этих двух сюжетов — прямой ответ автора не кому иному, как Петрарке, который в знаменитом письме к Боккаччо о Данте сетовал на «теперешних бестолковых хвалителей» великого поэта, «которым в равной мере совершенно неведомо, что они хвалят и что ругают, и которые — худшее оскорбление для поэта! — коверкают и искажают при чтении его стихи». Кузнец и погонщик ослов у Саккетти, распевające «Комедию» и безбожно коверкающие ее, конечно, те самые «простецы», о которых Петрарка пишет с неподражаемым презрением и чьи «поощрения и хриплые восторги» ему глубоко ненавистны. Однако новеллы — отнюдь не простая иллюстрация петрарковского послания; больше того, они строятся на внутренней полемике с ним. Ведь Петрарка, хотя и негодует, хотя и изъявляет желание отомстить невеждам «от себя за это издевательство», тем не менее ясно дает понять, что у него есть заботы поважнее, чем спорить с чернью, да еще относительно поэта, которого он не может не ставить ниже себя («что для него было пускай не единственным,

но явно высшим произведением его мастерства, для меня было шуткой, развлечением и начальным упражнением ума»). Но Данте, изображенный Саккетти, и не нуждается в защите «первого гуманиста»: он защищает себя сам. Он — флорентийский гражданин, отстаивающий интересы коммуны даже в ущерб себе (новелла 114 — это рассказ о якобы истинной причине, «по которой Данте был вскоре изгнан из Флоренции как белый») и умеющий объясняться с горожанами как подлинный «философ». Кузнеца он стыдит, опираясь на близкую ремесленнику цеховую этику: «у меня нет другого ремесла, а ты мне его портишь», и тот, не найдя, что возразить, перестает видеть в «Комедии» подобие кантари. Случай же с погонщиком ослов Саккетти подает как тонкую литературную игру. Заимствуя сюжет из 58 новеллы «Новеллино» — придворный, которому слуга показал фигу, отказывается отвечать ему тем же: «Одну свою я не покажу и за сотню его», — и делая его героем Данте, писатель тем самым недвусмысленно отсылает к началу XXV песни «Ада», где вор Ванни Фуччи, помещенный в восьмой круг, обеими руками показывает кукиш Богу. «Возьми-ка» погонщика ослов, обращенное к Данте, становится (сознательной или неосознанной) цитатой из его творения; однако мудрый поэт, отвергая роль Бога, обязывающую его покарать «ничтожного человека», «перевозившего тюки с каким-то мусором», а значит, приравнять погонщика к одному из величайших злодеев и строптивцев, лишь бросает ему в ответ фразу придворного из «Новеллино» — то есть указывает «простецу», кто он такой. «О, сладкие слова, полные философского смысла!» — восторженно заключает рассказ Саккетти.

Итак, «Триста новелл», написанные, по утверждению их автора, по примеру «Ста новелл» «мессера Джованни Боккаччо», построены принципиально иначе, нежели «Декамерон». Прежде всего, в плане формальном: выдвигая в качестве организующей силы сборника свое писательское «я», Саккетти вполне закономерно отказывается и от обрамления, и от разбивки новелл на «дни», и от гармонизирующего числа «сто». Вместе с тем он очевидно стремится подражать стилю Боккаччо, его построению фразы, время от времени включает в свою книгу реминисценции из «Декамерона». Однако любое внешнее сходство отвергается им в противоположность Серу Джованни и Джованни Серкамби последовательно и демонстративно.

По-видимому, даже слишком демонстративно для того, чтобы, вслед за многими историками литературы, делать вывод о «средневековом» характере сборника, представляющем собой «шаг назад» по сравнению с новеллами Боккаччо. Уже сама острота авторского самосознания, отличающая Саккетти, — достаточно убедительное свидетельство того, что культурная пробле-

матика раннего гуманизма отнюдь не осталась ему чужда. Но между «Декамероном» и «Тремястами новеллами» пролегло почти полвека. За это время пути *studia humanitatis* и литературы на вольгате успели разойтись настолько, что любые попытки синтеза были заранее обречены на провал. Идеалы флорентийской коммуны, во многом одушевлявшие Боккаччо в 40-х — 50-х годах и составлявшие основу мировоззрения Саккетти, после восстания чомпи и последовавшей за ним реакции ушли в прошлое; да и жизненные обстоятельства, заставлявшие писателя в преклонном возрасте нести ради заработка весьма обременительные обязанности подеста то в одном городе, то в другом, не способствовали появлению идеализирующих моментов в его творчестве. «Республика культуры», которую устанавливает Боккаччо на пространстве своего сборника и которая успешно противостоит смертоносной стихии чумы, эта возвышенная модель социально-этической гармонии, к 90-м годам XIV века окончательно превращается в утопию или, что в данном случае одно и то же, в чистую литературную условность. И потому отказ Саккетти от боккаччиевского обрамления говорит, быть может, о более тонком и глубоком понимании замысла «Декамерона», чем у прямых подражателей. Социальное, нравственное, культурное пространство «Декамерона» едино: новеллы не противостоят «раме», но обретают в ней некое идеальное измерение; новеллы же Саккетти могли бы найти в обрамлении разве что необязательную, внешнюю «скрепу», знак принадлежности сборника к новой, созданной Боккаччо традиции, как это и получилось у автора «Пекороне» и у Серкамби. «Триста новелл» не нуждаются в триста первой, обрамляющей; для них, написанных в утешение всем страждущим и скорбящим соотечественникам, «рамой» служит флорентийская действительность конца века, какой она видится Саккетти — с ее нравственным упадком, войнами, самовластием синьоров, тупостью и продажностью священников; мир движется к своему концу, и единственной силой, способной противостоять ежедневным горестям и напастьям, оказывается не идеальное сообщество просвещенных и влюбленных молодых людей, но здравый смысл, остроумие, одним словом, «природная философия» отдельного человека. Мир новелл Саккетти организован вокруг такого же отдельного человека, «философа», именующего себя «я, писатель». И эта структурирующая сила оказывается столь мощной, что сборник не требует каких-либо дополнительных гармонизирующих элементов.

Но, парадоксальным образом выстраивая внутренне целостную книгу на идее разнообразия человеческих свойств, которую проводит и иллюстрирует «писатель-философ», он же «флорентинец Франко Саккетти, человек невежественный и грубый», автор

по-своему пытается реализовать именно боккаччиевскую программу, сформулированную в авторском «Введении» к «Декамерону». Он, как уже говорилось, лишь несколько смещает и расширяет ее границы. Бесспорно, такое смещение делает «Триста новелл» принципиально отличными от творения Боккаччо. И все же автор, чье «я» пронизывает сборник от начала до конца, устраняя любые опосредующие структуры, по праву мог бы начать свой труд знаменитыми словами великого соотечественника: «*Umana cosa è...*».

4

Судьба произведений Саккетти удивительна и очень характерна. При жизни писателя они были популярны среди его многочисленных друзей и почитателей, однако после его смерти никем, по-видимому, не были систематизированы и бережно сохранены. Многие его стихотворения пропали; из трехсот новелл до нас дошли только 223, причем с пропусками и лакунами. Новеллы были изданы лишь в 1724 году, стихи и «Толкования Евангелий» — в XX столетии. В XVI веке был составлен сборник избранных новелл флорентийского писателя, куда входило сто (!) его текстов, «наиболее кратких и пристойных». Под «пристойностью» имелся в виду, скорее всего, нейтральный характер отобранных новелл в отношении духовенства: Саккетти, отказавшийся, как мы видели, от любовной тематики, в своем повествовании гораздо сдержаннее Боккаччо. «Избранное» же готовилось теми самыми депутатами — членами Академии делла Круска, которые выпустили в свет в 1574 году издание «Декамерона», исправленное в соответствии с постановлениями Тридентского собора; впрочем, и через полтора столетия ситуация принципиально не изменилась: если в 70-е годы XVI века о публикации новелл Саккетти не следовало и думать, то, изданные в 20-х годах века XVIII-го, они немедленно попали в индекс запрещенных книг.

И тем не менее «Триста новелл» пользовались известностью, причем, по-видимому, не только в пределах Италии. Сюжеты четырнадцати из них использовал Поджо Браччолини, создавая свой, «высокий» вариант комического рассказа — латинские «Фациции». На отдельные новеллы Саккетти опирался Макьявелли в «Истории Флоренции», Джорджо Вазари в «Жизнеописаниях художников»; обильно черпают из его сборника новеллисты Чинквеченто, особенно Джованфранческо Страпарола в своих «Приятных ночах». Вряд ли случайно почти дословное совпадение последнего абзаца «Предисловия» к «Тремстам новеллам» и одного из ударных мест «Первой новеллы в форме предуведомления»

француза Бонавентуры Деперье: в обоих случаях речь идет о правдоподобии рассказа, и Деперье, отталкиваясь от защищаемого Саккетти права на вымысел, представляет свой сборник «Новые забавы и веселые разговоры» как апологию самоценного смеха, для которого безразлично, где и с кем именно произошел данный случай.

Но, говоря о той роли, которую сыграла книга новелл «последнего тречентиста» в истории жанра, было бы неверно ограничиваться указаниями на конкретные заимствования и отсылки к ней. Гораздо важнее богатого сюжетного материала Саккетти оказался сам открытый им принцип построения новеллистического сборника. Впервые целостность книги обеспечивалась не за счет обрамления, как в «Декамероне» (или в традиции восточной обрамленной повести, на которую Боккаччо, впрочем, ориентировался в последнюю очередь), и не за счет единого внеличного свода богословско-этических норм, как в сборниках средневековых «примеров», но исключительно благодаря личности автора, его писательскому «я». И в этом смысле «Триста новелл» могут быть поставлены рядом с «Декамероном»: несопоставимые с ним по литературным достоинствам, они тем не менее открывают новую и своеобразную традицию в итальянской новеллистике. Именно на опыт Саккетти будет опираться в следующем столетии Мазуччо, пытаясь соединить новеллу с посланием и формально упорядочивая авторское присутствие в тексте. Ту же линию продолжит на новом идейном и формальном уровне величайший новеллист Чинквеченто, Маттео Банделло. Уже одного этого достаточно, чтобы имя Саккетти, занявшее прочную позицию среди «*roeti minori*» Треченто, получило в истории итальянской литературы новое звучание. Безусловно, модель построения сборника, предложенная им, не была плодом сугубо индивидуального литературного эксперимента. О том, что речь идет о модели типологической, возникающей, по-видимому, на определенном этапе литературного развития в любой национальной культуре, можно судить хотя бы по одному примечательному факту: в 1515 году богатый купец из города Меца, что в Лотарингии, Филипп де Виньоль, завершает сборник «Сто новых новелл», который по структуре (за исключением «круглого» числа, вызванного ориентацией на первый, одноименный новеллистический сборник во Франции) полностью повторяет «Триста новелл» Саккетти. Богатый и уважаемый горожанин, Филипп де Виньоль рассказывает о том, что видел сам или слышал «от людей, заслуживающих доверия», сопровождая свои истории замечаниями и рассуждениями, близкими к «моралиям» Саккетти. Нет никаких достоверных данных, которые бы свидетельствовали о прямом знакомстве жителя Меца с произведением флорентийского писателя; сходство двух сборни-

ков, между тем, бросается в глаза. Но как бы там ни было заслуга Саккетти перед историей итальянской новеллы неоспорима. В литературе — как и в жизни, и в общественной деятельности, — он достойно и талантливо исполнил роль, уготованную ему временем.

5

Среди стихотворений Саккетти, включенных в его «Канцоньер», существует сонет, посвященный некоему «серу Джованни дель Пекороне». Историки, за недостатком документальных свидетельств, не решаются прямо отождествлять адресата стихотворения с загадочным Джованни Флорентийцем, автором сборника «Пекороне», однако не исключают возможности, что новеллист обращается в нем к своему соотечественнику и собрату по перу.

В самом деле, «Пекороне» — одно из самых таинственных произведений новеллистического жанра в Италии (ряд критиков даже считают его литературной мистификацией, либо, как Н. Сапеньо, предлагают отнести дату создания к гораздо более позднему периоду). Несмотря на множество правдоподобных гипотез о создателе сборника до сих пор известно лишь то небольшое, что он сам счел нужным сообщить о себе в прологе: «сер Джованни» начал его в 1378 году, находясь в изгнании в Довадола. Датировка, явно связывающая изгнание автора «Пекороне» с восстанием чомпи, позволяет предположить, что он мог принадлежать к партии гвельфов. Как явствует из сонета, завершающего книгу, заглавие ее принадлежит «моему дорогому синьору» и мотивировано тем, что «содержатся в нем новые забавы».

Загадка «Пекороне» непосредственно связана с его исторической судьбой. Первое издание сборника было подготовлено в 1558 году Лудовико Доменики — который и назвал автора «сером Джованни Флорентийцем»; именно эта обработка, по-видимому, достаточно вольная по отношению к рукописной традиции, и легла в основу критических изданий текста, вплоть до самых современных. Трудно поэтому с уверенностью судить, проистекают ли особенности сборника (в частности, его разительное формальное сходство с жанром «Рассуждений о любви», получившим широкое распространение в XVI веке) непосредственно из авторского замысла или же из желания Доменики вписать старинный текст в литературную традицию своей эпохи. Так или иначе, «Пекороне» имел большой успех у публики и к началу XVII века выдержал несколько переизданий.

Создавая свой сборник, сер Джованни безусловно ориентировался на «образцовую» модель «Декамерона». Топика Боккаччо

звучит у него уже в прологе. Как пишет автор, книга призвана послужить утешением для тех, кто испытывает те же чувства, какие владели в прошлом им самим, иными словами, для влюбленных. Герой сборника, юноша Ауретто (анаграмма слова «Автор»: Auretto — Autore; другое написание имени, Oretto, возможно, отсылает к знаменитой «мадонне Оретте» из центральной новеллы «Декамерона», намекая на мастерство повествователя), «мудрый, рассудительный, благовоспитанный и многознающий», находясь во Флоренции, влюбился в монахиню Сатурнину, «девушку благонравную, разумную и красивую». Приняв постриг и сделавшись капелланом монастыря Форли, где находилась Сатурнина, он ежедневно встречается с нею, и влюбленные проводят время за рассказыванием новелл. Двадцать пять дней, в течение которых продолжаются свидания и обмен рассказами Ауретто и Сатурнины, и составляют в итоге «пятьдесят древних новелл, прекрасных по замыслу и стилю», входящие в «Пекороне» (тридцать две из них почти без изменений заимствованы из «Хроники» Джованни Виллиани). Каждый День завершается пением канцонетты; обрамление новелл включает также гномические стихи, любовные сонеты и прозаические рассуждения.

Ставя своих героев в положение Абельяра и Элоизы, сер Джованни доводит чуть ли не до гротеска идею высокой любви, реализующей себя в *слове* и лежащей в основании *культуры* как таковой, — идею, на которой строится обрамление «Декамерона». В самом деле, свидания Ауретто и Сатурнины никоим образом не противоречат строгому монастырскому уставу: влюбленные нежно держатся за руки, иногда обмениваются целомудренным поцелуем, а по прошествии положенного (ничем внешне не мотивированного) срока спокойно расстаются, как бы исполнив свой долг. Новеллы не служат для них «принцем Галеотто», они остаются единственным, полным и самодостаточным воплощением их взаимной страсти. Характерно, что в последней новелле сборника история Ауретто и Сатурнины как бы выворачивается наизнанку. Герой ее, поддавшись чувственному влечению, в конце концов излечивается от своей страсти, но не от ее последствий: дурная болезнь сводит его в могилу. Трагикомическая развязка этого примера «от противного» призвана наглядно подтвердить правоту добродетельных рассказчиков.

Отождествление любви и слова в «Пекороне» весьма последовательно, но имеет принципиально иной смысл, нежели в «Декамероне». Боккаччо представляет читателю этический и культурный *идеал*, основанный на личной, «природной» *virtù* рассказчиков; сер Джованни — нравственный и литературный *образец*. Любовь у него не «прорастает» культурой, но использует ее, прибегает к ней именно потому, что стремится принять *надличностный*,

внеличный характер, подобно тому как добродетель героев целиком вписывается в рамки ограничений, накладываемых монашеским обетом. Той же установке на «образцовость» подчинена и стилистика «Пекороне»: если в новеллах автор подражает курсусам Боккаччо (отдельные рассказы сборника даже включались в рукописи «Декамерона», ходившие в городской среде), то стихи его строятся на традиционной топике, восходящей главным образом к Фацио дельи Уберти. Одну из новелл сера Джованни, о Николозе и Буондельмонте (II, 2), позаимствовал Маттео Банделло, по-видимому, имевший в своем распоряжении рукопись «Пекороне». Самый же знаменитый из его рассказов лег в основу «Венецианского купца» Шекспира (которому он был знаком в обработке Уильяма Поинтера).

6

Первым новеллистическим сборником, созданным за пределами Флоренции, стали «Новеллы» Джованни Серкамби, уроженца Лукки. О нем в отличие от сера Джованни нам многое известно: Серкамби, создатель «Хроник» родного города, включил в нее немало свидетельств о собственной жизни. Он родился 18 февраля 1348 года, когда в Лукке, как и во всей Италии, свирепствовала прославленная Боккаччо чума. Отец его, врач Якопо ди Сер Камбио, незадолго до этого перебрался с семьей в город из местечка Массароза и в политической жизни почти не участвовал. Напротив, Джованни с ранних лет доказал, что не желает довольствоваться уготованной ему скромной судьбой. Двадцати лет он женился (по-видимому, ради приданого) на одной из родственниц матери, гораздо старше его; одновременно он оказался приближен к семейству Гуиниджи, крупных торговцев и фактических правителей Лукки: это стало залогом его политической карьеры, взлет которой пришелся на конец века. После того как Лукка вышла из-под власти императора Карла IV (1369), он был избран в Генеральный Совет города, а в 1397 году впервые получил высочайшую должность Гонфалоньера права. В 1400 году Серкамби, по существу, стал во главе государственного переворота, имевшего целью установить диктатуру Гуиниджи и тем самым сохранить независимость города перед лицом флорентийской угрозы. Однако с установлением синьории Серкамби постепенно отошел от политики: приведенный им к власти Паоло Гуиниджи оказался невосприимчив к его советам. Сохранив ряд высоких постов (в частности, члена Совета Тридцати шести), а также торговых привилегий (монополия на поставку канцелярских принадлежностей для общественных нужд, поставки лекарств и конфекции ко двору),

занимаясь врачебной практикой и книготорговлей, он посвятил себя созданию «Хроник», в которых нашли выход его морализм и несбывшиеся мечты об идеальном правителе. Писавшиеся в назидание Паоло Гуиниджи и начатые около 1400 года, «Хроники» обрываются на упоминании чумы 1423 года. Сохранилась также записка Серкамби «К Гуиниджи» (1392) — развернутая программа правления Лаццаро Гуиниджи, которая считается первым памятником традиции, получившей наивысшее воплощение в «Государе» Макьявелли. Серкамби скончался 27 марта 1424 года и был похоронен за счет синьории.

Политическая идеология Серкамби подчинена единой цели — сохранению гражданского мира, без которого невозможна свобода родины. Все, что служит этой цели, полезно, а значит, законно. Идеология эта находит выражение не только в «Хронике», но и в обширном сборнике новелл, который создавался, по-видимому, параллельно с нею и также остался незавершенным. Сам автор датировал свои «Новеллы» 1374 годом, но историки единодушно полагают эту дату фиктивной. Уже сама структура сборника свидетельствует о длительной работе, в ходе которой Серкамби, в частности, изменял структуру преамбул к новеллам: если в начале они крайне схематичны и носят чисто служебный характер, то к последним тридцати рассказам их объем и значение резко возрастают; после 28-й новеллы в них иногда включаются стихи, которые после 60-го рассказа становятся обязательным элементом оформления: с одной стороны, это светские «кантарелли», исполняющиеся под музыку, с другой — религиозно-дидактические медитации.

По количеству использованных повествовательных мотивов сборник Серкамби занимает в новеллистике Треченто исключительное место. При этом, несмотря на свою репутацию «народного» писателя, опирающегося в основном на фольклорную традицию, Джованни Серкамби — возможно, самый «литературный» новеллист Треченто. Список источников его 156 новелл огромен: хроники, тосканская обработка Валерия Максима, «Пирам и Фисба», записки Марко Поло, «Учительная книга клирика» Петра Альфонси, «Метаморфозы» Овидия и «Декамерон», кантары и фаблио. Используемые образцы могут самым неожиданным образом соседствовать в рамках одного текста: кантари включаются в сюжет из Валерия Максима, а традиционный анекдот дополняет новеллу Боккаччо. Стихи, включенные в сборник, также заимствованы у того же Боккаччо, Фацио дельи Уберти, Пуччи и, в подавляющем большинстве, у флорентийского поэта Никколо Солданыери. Даже в оформлении «Новелл» Серкамби, отталкиваясь от Боккаччо, противопоставляет досугам его «*dieta brigata*» готовую литературную структуру — «Описание мира» Фацио дельи

Уберти. Многочисленная компания друзей, спасаясь, подобно рассказчикам «Декамерона», от поразившей Лукку чумы, путешествует по Италии; передвижения ее точно повторяют маршрут воображаемого путешествия, которое, по совету Добродетели, совершил автор «Описания мира» под водительством античного географа Солина. И если сама компания не выезжает за пределы Апеннинского полуострова, то действие новелл охватывает пространство всего мира от неведомой Манчжурии до легендарного города Лунариев.

Историки литературы, стремясь объяснить подчеркнутую, едва ли не демонстративную «вторичность» сборника Серкамби, обычно обращают внимание на его деятельность переписчика и книготорговца. В самом деле, известен ряд переписанных им рукописей (в частности, комментарии к дантовской «Комедии» Якопо делла Лана). Кроме того, к его услугам было обширнейшее книжное собрание Гуиниджи, включавшее, помимо многого прочего, арабские рукописи. Среди использованных повествовательных образцов присутствует даже обрамляющая новелла «Тысячи и одной ночи» — пример тем более поразительный, что арабские сказки получили распространение в Европе несколько столетий спустя. Судя по завещанию Серкамби, сам он также владел солидной по тогдашним понятиям библиотекой: среди его книг числятся «Комедия» Данте, «Тезеида», одна из трагедий Сенеки, «Риторика к Гереннию» псевдо-Цицерона, «Аполлоний Тирский» Пуччи и др. Безусловно, все это послужило богатым материалом для новеллиста; однако замысел его сборника вряд ли можно свести к простой компиляции. Принципиальная ориентация на «чужое слово» (неожиданно сближающая «Новеллы» с творением сера Джованни) приобретает у Серкамби глубокий смысл, ибо она самым непосредственным образом связана с его политическими и нравственными воззрениями.

Действительно, путешественники «Новелл» разительно отличаются от рассказчиков «Декамерона». Прежде всего своей полной анонимностью: среди толпы безликих персонажей выделяются лишь один единогласно избранный «препосто» («Алуизи») — и сам автор, на которого «препосто» в сонете-акrostихе, вложенном в его уста, лично возлагает высокую миссию запечатлеть путешествие в книге. В пути он всякий раз повелевает «автору», перед ужином или перед сном, рассказать одну или несколько новелл для развлечения присутствующих (иногда рассказу предшествует исполнение мадригала или баллады). Компанию не только забавляют танцовщики и музыканты, распевające стихи, ее составляют священники, которые служат мессы и читают проповеди в форме дидактических канцон. Очевидно, что в обрамлении сборника Серкамби воспроизводит структуру двора, возглавляе-

мого абсолютным и единоличным государем. Идеал мудрого правителя и всеобщего благоденствия, который Серкамби стремился осуществить на практике через приход к власти Паоло Гуиниджи, оказался воплощен в строении его книги. В этом случае получает объяснение и загадочная датировка сборника. Скорее всего реальная эпидемия чумы, разразившаяся в Лукке в 1399 году отнесена Серкамби на четверть столетия назад именно по той причине, что с 1374 года Гуиниджи стали играть доминирующую роль в жизни города. Рисуя картину гармонии и согласия между просвещенным государем и его подданными, автор создает имплицитную апологию Паоло Гуиниджи и всего его рода.

«Социальная» гармония «Новелл» зиждется на основополагающем для их автора представлении о единстве культуры и религиозной морали. Чума, от которой спасаются путешественники, трактуется, в отличие от «Декамерона», не как чудовищное бедствие, разрушающее любые нравственные основы человеческого общества, но как наказание Божие, ниспосланное людям во искупление их грехов. Дж. Синикропи, подготовивший последнее по времени научное издание сборника (1995), усматривает параллель между описанием путешествия идеального двора и изображением в «Хрониках» Серкамби паломнических процессов «Белых» — движения кающихся грешников, облаченных в белые одежды, которое зародилось в 1399 году в Провансе и получило в Италии широчайшее распространение (согласно «Хроникам», в августе того же года к процессиям «Белых» примкнуло около трети населения Лукки, до полутора тысяч человек; в конце сентября, вскоре после их завершения, в город пришла чума). Так или иначе, «Новеллы» представляют собой попытку синтеза светской и религиозной культуры, где повествование не столько формально подчинено системе церковных запретов (как у автора «Пекороне»), сколько целиком пропитано религиозной моралью и созвучно проповедническому пафосу священников, укрепляющих компанию в добродетели.

Естественно поэтому, что Серкамби обращается к традиции средневековых «примеров» (в ряде современных изданий его новеллы именуются *exempla*). Именно дидактическое начало, сосредоточенное в авторских заключениях и обращениях к слушателям, обеспечивает единство сборника, упорядочивая его географическое и тематическое разнообразие. Жанровая ориентация «Новелл» находит эксплицитное и яркое воплощение в двойных заглавиях, которые дает Серкамби каждому из своих рассказов: названию (вернее, новеллистической «легенде») на народном языке всегда предшествует не совпадающий с ним латинский заголовок. Так, новелла I по-латыни именуется «*De sapientia*» («О мудрости»), но на вольгаре — «О богатом визире из Леванта и трех

его сыновьях»; новелла XIII — «De muliera adultera» («О прелюбодейке») и «О сестре Кола из Сполето и о жене его монне Матильде»; новелла XL — «De fide bona» («О правильной вере») и «Об иудее по имени Адамо: каковой, увидав многих синьоров и знатных господ, прибывших в Рим, дабы предстать перед папой, сделался христианином, как о том сказано в новелле»; новелла LVI — «De natura femminili» («О природе женщин») и «О монне Бамбакайе и о речениях ее: как Раньери да Сан Кашано от нее отказался, ибо сказала она, что не девушка» и т.д. Очевидная дистрибуция содержания выдерживается на протяжении сборника предельно четко: обобщенное латинское заглавие обозначает нравственный смысл новеллы, в заглавии же на вольгаре кратко излагается ее сюжет и приводятся имена персонажей. «Анекдот» и его мораль отделены друг от друга, причем мораль не просто поставлена на первое место, но и дополнительно «освящена» языком церкви (излишне оговаривать, что речь не идет об отсылке к античной традиции: помимо прочего, среди бесчисленных источников Серкамби фигурируют только сочинения на народном языке). Персонажи, указанные в «легенде», выступают *примером* человеческих достоинств и недостатков, вынесенных в латинское заглавие новеллы. Автор поистине наглядно воплощает в своей книге, вплоть до формальной ее структуры, старинный принцип «забавлять, поучая».

Однако морализм «Новелл» не самодостаточен; в нем присутствует новый по сравнению с средневековыми *exempla* элемент, который парадоксальным образом свидетельствует об уже изменившемся культурном типе. Соблюдение нравственных норм для Серкамби залог *политического и общественного* благоденствия государства; мораль, поставленная на службу идеологии, получает во многом прагматический характер (поэтому в ней без труда находится место идее преуспевания и денежной выгоды). Ее главной целью становится поддержание социального мира, а главным постулатом — подчинение личной свободы интересам коллективного спокойствия. Именно в этом духе трактуется, например, традиционная для новеллистики тема супружеской неверности. Заимствуя 24 новеллы из «Декамерона» (преимущественно из его Второго и Третьего Дней), Серкамби решительно отвергает боккаччьевскую апологию любви как естественного начала культуры: для него нарушение брачного обета — такое же покушение на всеобщую гармонию, как и любая другая *slealtà*. Поэтому героиню знаменитой истории о Перонелле и бочке (Декамерон, VII, 2) ждет в новелле CXXXVIII неотвратимое и жестокое наказание. Напротив, любой образец высокой морали создает опору для государства: именно так интерпретируется, в частности, знаменитая средневековая повесть об верных друзьях-близнецах Ами и Амиле (но-

велла XL «De vera amicitate» — «Об истинной дружбе и милосердии»).

«Политический дидактизм» Серкамби делает его невосприимчивым и к поэтике острословия, игравшей столь важную роль как у Боккаччо, так и у Саккетти (с новеллами которого у него также имеются сюжетные переклички). Идея остроумия как вершины культуры, высшего воплощения духовной свободы человека, безусловно, не вписывается в его представления об общественном согласии, подчиненном единой воле государя. Творческое начало, изливающееся в остроте перед близкими по духу слушателями (обязательный элемент «motto»), отсутствует в новеллах Серкамби, как отсутствует оно в его компании безликих путешественников, единственная функция которых повиноваться велениям «препосто» и внимать назначенному им рассказчику. Именно поэтому Серкамби всегда стремится к «фабульному» повествованию. Там, где Саккетти, приглашая читателя насладиться глубиной и оригинальностью «motto», не всегда заботится о связности сюжета, луккский новеллист выстраивает его последовательно и строго. Мудрость его персонажей находит выражение в поступках, а не в словах.

Таким образом, идее культуры как свободного творческого самовыражения личности, на которой строится «Декамерон» и, во многом, «Новеллы» Саккетти, Серкамби противопоставляет идеал социально-нравственной гармонии, где мораль граждан служит основанием стабильной политической власти. В этом контексте обрамляющее путешествие государя и подданных получает особый смысл. Когда автор, вслед за Фацио в «Описании мира», соотносит очередной рассказ с реалиями той местности, куда прибывает компания, он как бы включает эту местность в свою систему ценностей, приобщает ее к идеалу общественного устройства, который тем самым охватывает всю Италию, а в пределе весь мир. На уровне отдельных новелл широта географического охвата подкрепляется богатством повествовательного материала: Серкамби стремится свести воедино, в рамках органичной структуры, полемически отсылающей к «Декамерону», максимальное число наиболее известных новеллистических мотивов. В известном смысле его предприятие можно соотнести с опытом Антонио Пуччи, проделанным по отношению к повествовательной поэзии. Универсальная модель социума реализуется в «Новеллах» Серкамби через столь же универсальную модель жанровой *антологии*.

БИБЛИОГРАФИЯ

Библиография к томам «Истории литературы Италии» носит выборочный характер: в ней учитываются в основном монографические исследования, среди них же в первую очередь — оказавшие существенное воздействие на данный раздел знания, представляющие определенное направление в науке, итоговые и обобщающие, а также использованные авторами соответствующих глав настоящего труда. С несколько большей полнотой представлены исследования на русском языке, а из зарубежных — исследования 1980–90-х годов. В отношении первых принцип монографизма иногда нарушается: монографии на русском языке указываются по возможности все, кроме нескольких явно маргинальных, а статьи — как правило, только в тех случаях, когда иных работ нет. Источники текстов на языке оригинала не приводятся в отличие от изданий русских переводов памятников итальянской литературы, отбор среди которых (если он был возможен) производился на основе критериев полноты и академичности.

ИСТОРИИ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Гаспари А. История итальянской литературы. М., 1895–1897 (т. 1–2).
Де Санктис Ф. История итальянской литературы. М., 1963–1964 (т. 1–2).
Кардуччи Д. Очерк развития национальной литературы в Италии. Харьков, 1897.
Мокульский С.С. Итальянская литература. М. — Л., 1931.
Оветт А. Итальянская литература. М., 1922.
Пинто М.А. История национальной литературы в Италии. СПб., 1869 (ч. I).
Dotti Ugo. Storia della letteratura italiana. Roma — Bari, 1991.
Flora F. Storia della letteratura italiana. Verona, 1957 (v. 1–5).
Letteratura italiana. Dir. Asor Rosa A. Torino, 1982–1994 (vol. 1–15).
Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi. Cur. Brioschi F., Di Girolamo C. Torino, 1993–1994 (v. 1–2).
Marchese A. Storia intertestuale della letteratura italiana. Messina — Firenze, 1991 (v. 1–2).
Momigliano A. Storia della letteratura italiana. Messina, 1938.
Pompeati A. Storia della letteratura italiana. Torino, 1944–1950 (v. 1–4).
Russo L. Storia della letteratura italiana. Firenze, 1957.
Sapegno N. Compendio di storia della letteratura italiana. Firenze, 1960 (v. 1–3).
La scrittura e la storia: Problemi di storiografia letteraria. Cur. Asor Rosa A. Firenze, 1995.

Storia della civiltà letteraria italiana. Dir. Barberi-Squarotti G. Torino, 1990–1996 (v. 1–5).

Storia della letteratura italiana. Dir. Cecchi E., Sapegno N. Milano, 1965–1969 (v. 1–8).

Storia della letteratura italiana. Dir. Malato E. Roma, 1995–1998 (v. 1–9).

БИБЛИОГРАФИИ

Голенищева-Кутузова И.В. История итальянской литературы. Указатель работ, изданных в СССР на русском языке. 1917–1975. М., 1977 (т. 1–2).

Данченко В.Т. Данте Алигьери. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке, 1762–1972. М., 1973.

Данченко В.Т. Франческо Петрарка. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. М., 1986.

Bibliografia generale della lingua e della letteratura italiana. Dir. Malato E. Roma, 1993 (ежегодное продолжающееся издание).

ОБЩИЕ РАБОТЫ ПО ДАННОМУ ПЕРИОДУ ИСТОРИИ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Алпатов М.В. Искусство эпохи Данте и Джотто. Истоки реализма в искусстве Западной Европы. М. — Л., 1939.

Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения. Т. 1. Искусство Проторенессанса. М., 1956.

Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения. Т. 2. Искусство Треченто. М., 1959.

Флорентийские чтения. Итальянская жизнь и культура. М., 1914 (т. 1).

Чернышов А.В. Итальянское общество и культура в эпоху Треченто. Тверь, 1991.

Шишмарев В.Ф. История итальянской литературы и итальянского языка. Избранные статьи. Л., 1972.

Antonelli R. La poesia del Duecento e Dante. Firenze, 1974.

Apollonio M. Uomini e forme nella cultura italiana delle Origini. Storia letteraria del Duecento. Firenze, 1943.

Avalle D'A.S. Ai luoghi di delizia piena. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo. Milano, 1977.

Bertoni G. Il Duecento. Milano, 1951.

Ciccuto M. Il restauro de «L'Intelligenza» e altri studi dugenteschi. Pisa, 1985.

Kleinhenz C. The Early Italian Sonnet: the First Century (1220–1321). Lecce, 1986.

Lanza A. La letteratura tardogotica. Arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo. Anzio, 1994.

Mancini F. La figura nel cuore fra cortesia e mistica. Dai siciliani allo stilnuovo. Napoli, 1988.

Pasquini E. La letteratura didattica e la poesia popolare del Duecento. Bari, 1971.

Sapegno N. Storia letteraria del Trecento. Milano-Napoli, 1963.

Torraca F. Studi su la lirica italiana del Duecento. Bologna, 1902.

Глава первая

ЛАТИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ИТАЛИИ (VI — XII ВЕК) И НАЧАЛО ПИСЬМЕННОСТИ НА ВОЛЬГАРЕ

Бозций. «Утешение философией» и другие трактаты. Ред., статья Г.Г.Майорова. М., 1990.

Св. Григорий Двоеслов. Собеседования о жизни италийских отцов и о бессмертии души. М., 1996.

Памятники средневековой латинской литературы IV — IX веков. М., 1970 (Максимиан, Бозций, Кассиодор, Григорий Великий, Павел Диакон).

Памятники средневековой латинской литературы X — XII веков. М., 1972 (Ратхер Веронский, Лиутпранд Кремонский, Петр Дамиани, Альфан Салернский).

Голенищев-Кутузов И.Н. Средневековая латинская литература Италии. М., 1972.

Уколова В.И. Античное наследие и культура раннего средневековья. М., 1989.

Уколова В.И. «Последний римлянин» Бозций. М., 1987.

Contini G. Letteratura italiana delle origini. Firenze, 1970.

Ermanni F. Storia della letteratura latina medievale dalle origini alla fine del secolo VII. Spoleto, 1960.

Novati F. Le Origini. Milano, 1900.

Viscardi A. Le Origini. Milano, 1939.

Viscardi A. Le origini della tradizione letteraria italiana. Roma, 1959.

Глава вторая

РЕЛИГИОЗНАЯ ПОЭЗИЯ

Св. Франциск Ассизский. Сочинения. (Ред., статья, комм. В.Л.Задворного). М., 1995.

Герье В. Франциск — апостол нищеты и любви. М., 1908.

Ельчанинов А.В. Житие святого Франциска Ассизского. М., 1906.

Жебар Э. Мистическая Италия. Томск, 1997.

Карсавин Л.П. Основы средневековой религиозности в XII — XIII веках. СПб., 1997.

Конради В.Г. Книга о святом Франциске. СПб., 1912.

Пименова Э.К. Франциск Ассизский. Его жизнь и общественная деятельность. СПб., 1896.

Сабатье П. Жизнь Франциска Ассизского. М., 1895.

Сапожникова Т., Зандберг Д. Св. Клара. М., 1916.

Свешникова Е.П. Франциск Ассизский. М., 1912.

Соловьев М. Франциск Ассизский. М., 1887.

Стикко М. Святой Франциск Ассизский. Милан, 1992.

Честертон Г.К. Святой Франциск Ассизский. // Честертон Г.К. Вечный человек. М., 1991.

Benedetto L.F. Il Cantico di frate Sole. Firenze, 1941.

Branca V. Il Cantico di frate Sole. Studio delle fonti e testo critico. Firenze, 1950.

Cacciotti A. Amor sacro e amor profano in Jacopone da Todi. Roma, 1989.

D'Ancona A. Jacopone da Todi, giullare di Dio. Todi, 1914.

Fortini A. La lauda in Assisi e le origini del teatro italiano. Firenze, 1961.

Getto G. Francesco d'Assisi e il Cantico di frate Sole. Torino, 1955.

Levi E. Poeti antichi lombardi. Milano, 1921.

Levi E. Uguccone da Lodi e i primordi della poesia italiana. Firenze, 1921.

Petrocchi G. San Francesco scrittore (e altri studi francescani). Bologna, 1991.

Sapegno N. Jacopone da Todi. Torino, 1926.

Toschi P. Dal dramma liturgico alla rappresentazione sacra. Firenze, 1940.

Underhill E. Jacopone da Todi Poet and Mystic. London — Toronto, 1919.

Глава третья

КУЛЬТУРА ДВОРА ФРИДРИХА II И ПОЭЗИЯ СИЦИЛИЙСКОЙ ШКОЛЫ

Евлахов А. О причинах возрождения лирики трубадуров в Сицилии. Варшава, 1912.

Cesareo G.A. Le origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi. Palermo, 1924

De Bartholomaeis V. Primordi della lirica d'arte in Italia. Torino, 1943.

De Stefano A. La cultura alla corte di Federico II. Bari, 1938.

Folena G. Cultura e poesia dei siciliani. Milano, 1965.

Oppenheimer P. The Birth of the Modern Mind: Self-consciousness and the Invention of the Sonnet. Oxford, 1989.

- Pagani W. Repertorio tematico della scuola poetica siciliana. Bari, 1968.
 Pasquini E., Quaglio A.E. Le origini e la scuola siciliana. Bari, 1971.
 Sanga G. La rima trivocalica: la rima nell'antica poesia italiana e la lingua della scuola poetica siciliana. Venezia, 1993.
 Santangelo S. Il volgare illustre e la poesia siciliana del secolo XIII. Palermo, 1924.
 Wilkins E.H. The Invention of the Sonnet and other Studies in Italian Literature. Roma, 1959.

Глава четвертая

ПОЭЗИЯ ТОСКАНЫ

- Catenazzi F. Poeti fiorentini del Duecento. Brescia, 1977.
 Fabio F. Guittone e i guittonianiani. Napoli, 1971.
 Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte. Atti del convegno internazionale. A cura di M. Picone. Firenze, 1995.
 Margeron A. Recherches sur Guittone d'Arezzo, sa vie, son époque, sa culture. Paris, 1966.
 Mascetta Caracci C. La poesia politica di Chiaro Davanzati. Napoli, 1925.
 Moleta V. Guittone cortese. Napoli, 1987.
 Pellizzari A. La vita e le opere di Guittone d'Arezzo. Pisa, 1906.
 Tartaro A. Il manifesto di Guittone e altri studi fra Due e Trecento. Roma, 1974.

Глава пятая

ПОЭЗИЯ НОВОГО СЛАДОСТНОГО СТИЛЯ

- Bertelli I. I fondamenti artistici e culturali del "dolce stil nuovo". Milano, 1987.
 Bertelli I. La poesia di Guido Guinizzelli e la poetica del "dolce stil nuovo". Firenze, 1983.
 Calenda C. Per l'altezza dell'ingegno. Saggio su Guido Cavalcanti. Napoli, 1976.
 Corti M. La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante. Torino, 1983.
 Eisermann T. Cavalcanti oder die Poetik der Negativität. Tübingen, 1992.
 Favati G. Inchiesta sul dolce stil nuovo. Firenze, 1975.
 Gorni G. Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Firenze, 1981.
 Malato E. Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la «Vita Nuova» e il «disdegno» di Guido. Roma, 1997.
 Marti M. Storia dello stil nuovo. Lecce, 1973.
 Moleta V. Guinizzelli in Dante. Roma, 1980.
 Per Guido Guinizzelli. Padova. 1980.

Russel R. Tre versanti della poesia stilnovistica: Guinizzelli, Cavalcanti, Dante. Bari, 1973.

Vossler K. Die philosophischen Grundlagen zum süssen neuen Stil. Heidelberg, 1904.

Глава шестая

КОМИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Топорова А.В. Поэтический мир Фольгоре да Сан Джиминьяно («Corona dei mesi»). // Романское языкознание: семантика и перевод. М., 1991.

Хлодовский Р.И. Комическое в поэзии позднего Средневековья (экскурс в предысторию ренессансного стиля). // Средние века, 43, 1978.

Figurelli F. La musa bizzarra di Cecco Angiolieri. Napoli, 1950.

Lewin J.H. Rustico di Filippo and the Florentine Lyric Tradition. New York, 1986.

Maier B. La personalità e la poesia di Cecco Angiolieri. Bologna, 1947.

Marti M. Cecco Angiolieri e i poeti autobiografici tra il '200 e il '300. Galatina, 1946.

Marti M. Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante. Pisa, 1953.

Previtera G. La poesia giocosa e l'umorismo. Milano, 1939.

Santucci L. Folgore da San Gimignano. Firenze, 1942.

Suitner F. La poesia satirica e giocosa nell'età dei comuni. Padova, 1983.

Глава седьмая

У ИСТОКОВ ГОРОДСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Книга Марко Поло. (Ред. и статья И.П.Магидовича). М., 1956.

Новеллино. Изд. подготовили М.Л.Андреев, И.А.Соколова. М., 1984.

Бидилли П.М. Салимбене. Очерки итальянской жизни XIII века. Одесса, 1919.

Гаспаров М.Л. Любовный учебник и любовный письмовник (Андрей Капеллан и Бонкомпаньо). // Жизнеописания трубадуров. М., 1993.

Харт Г. Венецианец Марко Поло. М., 1956.

Шкловский В. Марко Поло. М., 1936.

Ceva B. Brunetto Latini, l'uomo e l'opera. Milano-Napoli, 1965.

Dardano M. Lingua e tecnica narrativa nel Duecento. Roma, 1969.

Del Corno C. Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento. Bologna, 1989.

Holloway Bolton J. Twice-Told Tales. Brunetto Latini and Dante Alighieri. New York, 1993.

- Quaglio A.E. La poesia realistica e la prosa del Duecento. Bari, 1971.
 Savona E. Cultura e ideologia nell'età comunale. Ricerche sulle letterature italiane dell'età comunale. Ravenna, 1975.
 Segre C. Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana. Milano, 1963.
 Schiaffini A. Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G.Boccaccio. Roma, 1943.
 Tartaro A. La prosa narrativa antica. Torino, 1984.
 Viscardi A. Letteratura franco-italiana. Modena. 1941.

Глава восьмая

МИСТИКИ И АГИОГРАФЫ

- Св. Антоний Падуанский. Проповеди. Ред. В.Л.Задворного. М., 1997.
 Истоки францисканства. Кайшадорис, 1996.
 Откровения блаженной Анджелы. Киев, 1996.
 Boureau A. La légende dorée. Le système normatif di Jacopo da Varazze. Paris, 1984.
 Cellucci L. Le leggende francescane del secolo XIII nel loro aspetto artistico. Milano, 1929.
 D'Urso G. Il genio di santa Caterina. Roma, 1971.
 Getto G. Letteratura religiosa del Trecento. Firenze, 1967.
 Getto G. Saggio letterario su S. Caterina. Firenze, 1939.
 Getto G. Umanità e stile di J.Passavanti. Milano, 1943.
 Petrocchi G. Ascesi e mistica trecentesca. Firenze, 1957.
 Reames S.L. The Legenda aurea. A Reexamination of its Paradoxical History. Madison, 1985.
 Tartaro A. La letteratura civile e religiosa del Trecento. Bari, 1972.
 Tosi G. La lingua dei Fioretti. Messina, 1939.
 Viscardi A. Saggio sulla letteratura religiosa del Medioevo romano. Padova, 1932.

Глава девятая

ДАНТЕ

- Данте Алигьери. Божественная Комедия. (Пер. М.Лозинского). Изд. подготовил И.Н.Голенищев-Кутузов. М., 1968.
 Данте Алигьери. Божественная Комедия. (Пер. А.А.Илюшина). М., 1995.
 Данте Алигьери. Малые произведения. Изд. подготовил И.Н.Голенищев-Кутузов. М., 1968. (Новая жизнь, стихотворения, Пир, О народном красноречии, Монархия, письма, Вопрос о воде и земле).

- Баткин Л.М. Данте и его время. Поэт и политика. М., 1965.
 Вегеле Ф. Данте Алигьери, его жизнь и сочинения. М., 1881.

- Глебов И. /Асафьев Б.В./, Кржевский Б. Данте. Пг., 1921.
- Голенищев-Кутузов И.Н. Данте. М., 1967.
- Голенищев-Кутузов И.Н. Творчество Данте и мировая культура. М., 1971.
- Данте и славяне. М., 1965.
- Данте и всемирная литература. М., 1967.
- Дантовские чтения. М., 1968, 1971, 1973, 1976, 1979, 1982, 1985, 1989, 1993, 1996.
- Дживелегов А.К. Данте Алигьери. Жизнь и творчество. М., 1946.
- Доброхотов А.Л. Данте Алигьери. М., 1990.
- Елина Н.Г. Данте. Критико-биографический очерк. М., 1965.
- Зайцев Б. Данте и его поэма. М., 1922.
- Мандельштам О.Э. Разговор о Данте. М., 1967.
- Мережковский Д.С. Данте. Томск, 1997.
- Скартаццини И. Данте. СПб., 1905.
- Стороженко Н. Данте. М., 1891.
- Федерн К. Данте и его время. М., 1911.
- Фламини Ф. «Божественная Комедия» Данте. М., 1915.
- Avalle D'A.S. Modelli semiologici nella *Commedia* di Dante. Milano, 1975.
- Auerbach E. Dante als Dichter der irdischen Welt. Berlin, 1929.
- Battaglia S. Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante. Napoli, 1967.
- Barberi-Squarotti G. L'artificio dell'eternità. Studi danteschi. Verona, 1972.
- Barbi M. Problemi di critica dantesca. Firenze, 1934-1941 (v. 1-2).
- Barbi M. Problemi fondamentali per un nuovo commento alla Divina *Commedia*. Firenze, 1956.
- Bosco U. Dante vicino. Caltanissetta — Roma, 1966.
- Capelli V. La Divina *Commedia*. Percorsi e metafore. Milano, 1994.
- Carugati G. Dalla menzogna al silenzio. La scrittura mistica della *Commedia* di Dante. Bologna, 1992.
- Chydenius J. The Typological Problem in Dante. A Study in the History of Medieval Ideas. Helsingfors, 1958.
- Contini G. Un'idea di Dante. Torino, 1981.
- Corti M. Dante ad un nuovo crocevia. Firenze, 1981.
- Croce B. La poesia di Dante. Bari, 1921.
- D'Ancona A. I precursori di Dante. Firenze, 1874.
- Del Lungo I. Dante nei tempi di Dante. Bologna, 1988.
- De Robertis D. Il libro della Vita nuova. Firenze, 1961.
- De Sanctis F. Lezioni e saggi su Dante. Torino, 1955.
- D'Ovidio F. Nuovi studi danteschi. Milano, 1906-1907 (v. 1-2).
- D'Ovidio F. Studi sulla Divina *Commedia*. Milano — Palermo, 1901.
- D'Ovidio F. L'ultimo volume dantesco. Napoli, 1926.

- Ferrucci F. Il poema del desiderio. Passione e poetica in Dante. Milano, 1991.
- Getto G. Aspetti della poesia di Dante. Firenze, 1947.
- Gilson E. Dante et la philosophie. Paris, 1939.
- Guardini R. Vision und Dichtung. Der Charakter von Dantes Göttliche Komödie. Tübingen, 1946.
- Jacomuzzi A. L'Imago al cerchio e altri studi sulla Divina Commedia. Milano, 1995.
- Masciandaro F. La problematica del tempo nella Commedia. Ravenna, 1976.
- Mazzotta G. Dante's Vision and the Circle of Knowledge. Princeton, 1993.
- Nardi B. Dal Convivio alla Commedia. Roma, 1960.
- Nardi B. Dante e la cultura medievale. Bari, 1942.
- Nardi B. La filosofia di Dante. Milano, 1952.
- Nardi B. Nel mondo di Dante. Roma, 1944.
- Nardi B. Saggi e note di critica dantesca. Milano — Napoli, 1966.
- Padoan G. Il pio Enea, l'empio Ulisse: Tradizione classica e intendimento medievale in Dante. Ravenna, 1987.
- Pagliaro A. Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia. Messina — Firenze, 1966 (v. 1-2).
- Papini G. Dante vivo. Firenze, 1933.
- Parodi E.G. Poesia e storia nella Divina Commedia. Napoli, 1921.
- Pascoli G. Minerva oscura. Livorno, 1918.
- Pasquazi S. All'eterno dal tempo. Firenze, 1966.
- Passerin d'Entrèves A. Dante politico e altri saggi. Torino, 1955.
- Pecoraro P. Le stelle di Dante. Roma, 1987.
- Petrobono L. Il poema sacro. Saggio di un'interpretazione generale della Divina Commedia. Bologna, 1915 (v. 1-2).
- Petrocchi G. Itinerari danteschi. Bari, 1969.
- Placella V. «Guardando nel suo Figlio...» Saggi di esegesi dantesca. Napoli, 1990.
- Renaudet A. Dante humaniste. Paris, 1952.
- Renucci P. Dante disciple et juge du monde gréco-latin. Paris, 1954.
- Russo V. Il romanzo teologico. Napoli, 1984.
- Sanguinetti E. Interpretazione di Malebolge. Firenze, 1961.
- Sanguinetti E. Realismo dantesco. Firenze, 1965.
- Singleton C.S. Dante Studies I: Commedia, Elements of Structure. Cambridge, 1953.
- Singleton C.S. Journey to Beatrice. Cambridge, 1958.
- Thompson D. Dante's Epic Journeys. Baltimore — London, 1974.
- Toynbee P. Dante Studies. Oxford, 1921.
- Travi E. Dal cerchio al centro. Milano, 1990.
- Vallone A. Dante. Milano, 1971.
- Vallone A. Percorsi danteschi. Firenze, 1991.

Vossler K. Die Göttliche Komödie. Heidelberg, 1925.

Zingarelli N. La vita, i tempi e le opere di Dante. Milano, 1931 (v. 1-2).

Глава десятая

ГОРОДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ТРЕЧЕНТО

Виллани Д. Новая хроника или История Флоренции. (Пер., статья, примеч. М.А.Юсима). М., 1997.

Андреев М.Л. Трагедия Альбертино Муссато «Эццеринида». // Художественный язык Средневековья. М., 1982.

Баткин Л.М. Хроника Дино Компаньи или притча Данте Алигьери. // Средние века, 17, 1960.

Веселовский А.Н. Из истории развития личности. Женщина и старинные теории любви. // Веселовский А.Н. Избранные статьи. Л., 1939.

Мейлах М.Б. Об одной ранней сатире на куртуазию: «Предписания Любви» Франческо да Барберино. // Жизнеописания трубадуров. М., 1993.

Alessandrini M. Cecco d'Ascoli. Roma, 1956.

Branca D. I romanzi italiani di Tristano e la "Tavola Ritonda". Firenze, 1968.

Cavallari E. La fortuna di Dante nel Trecento. Firenze, 1921.

Green L. Chronicle into History. An Essay on the Interpretation of History in Florentine 14 Century Chronicles. Cambridge, 1972.

Maggini F. I primi volgarizzamenti dei classici latini. Firenze, 1943.

Ortiz R. Francesco da Barberino e la letteratura didattica neolatina. Roma, 1948.

Weland C. "Libri di famiglia" und Autobiographie in italien Zwischen Tre- und Cinquecento. Studien zur Entwicklung des Schreibens ueber sich Selbst. Tübingen, 1993.

Глава одиннадцатая

ФРАНЧЕСКО ПЕТРАРКА

Петрарка Ф. Автобиография. Исповедь. Сонеты. (Пер. М. Гершензона, Вяч. Иванова, вступительная статья М.Гершензона). М., 1915.

Петрарка Ф. Африка. Изд. подготовили Е.Г.Рабинович, М.Л.Гаспаров. М., 1992.

Петрарка Ф. Сочинения философские и полемические. (Сост., пер., комментарии Н.И.Девятайкиной, Л.М.Лукияновой). М., 1998. (Об уединенной жизни, О средствах против превратностей судьбы, Инвективы против врача, Инвектива против некоего человека высокого положения, но малой учености и добродетели, О невежестве своем собственном и многих других, Инвектива против того, кто хулит Италию).

Петрарка Ф. Стихи, сонеты, размышления: Канцоньере. Моя тайна, или Книга бесед о презрении к миру. Книга писем о делах повседневных. Старческие письма. М., 1997.

Петрарка Ф. Эстетические фрагменты. (Пер., вступительная статья, примеч. В.В.Бибихина). М., 1982. (Слово на Капитолии, Книга писем о делах повседневных, Инвектива против врача, Старческие письма).

Баткин Л.М. Петрарка на острие собственного пера. Авторское самосознание в письмах поэта. М., 1995.

Веселовский А.Н. Петрарка в поэтической исповеди *Canzoniere*. СПб., 1912.

Девятайкина Н.И. Мировоззрение Петрарки: этические взгляды. Саратов, 1988.

Корелин М.С. Петрарка как политик. // Корелин М.С. Очерки итальянского Возрождения. М., 1910.

Корелин М.С. Очерк из истории философской мысли в эпоху Возрождения. Миросозерцание Ф.Петрарки. М., 1899.

Корелин М.С. Ранний итальянский гуманизм и его историография. Т. 2. Франческо Петрарка, его критики и биографы. СПб., 1914.

Некрасов А.И. Любовная лирика Франческо Петрарки. Варшава, 1912.

Хлодовский Р.И. Франческо Петрарка. Поэзия гуманизма. М., 1974.

Agosti S. Gli occhi e le chiome. Per una lettura psicoanalitica del *Canzoniere* di Petrarca. Milano, 1993.

Baron H. Petrarca's Secretum: Its Making and Its Meaning. Cambridge (Mass.), 1986.

Billanovich G. Petrarca e il primo umanesimo. Padova, 1996.

Billanovich G. Petrarca letterato. V. 1. Lo scrittoio del Petrarca. Roma, 1947.

Bishop M. Petrarca and His World. London, 1964.

Bosco U. Francesco Petrarca. Torino, 1946.

Calcaterra C. Nella selva del Petrarca. Bologna, 1942.

Contini G. Saggio su un commento alle correzioni del Petrarca volgare. Firenze, 1943.

Dotti U. Petrarca e la scoperta della coscienza moderna. Milano, 1978.

Dotti U. Vita di Petrarca. Bari, 1987.

Fedi R. Francesco Petrarca. Firenze, 1975.

Fubini M. Metrica e poesia. Dal Duecento al Petrarca. Milano, 1962.

Giuliani D. Allegoria, retorica e poetica nel *Secretum* del Petrarca. Bologna, 1977.

Guarneri S. Francesco Petrarca e l'epistolario. Poggibonsi, 1979.

Montanari F. Studi sul *Canzoniere* del Petrarca. Roma, 1958.

Petrini M. La risurrezione della carne. Saggi sul *Canzoniere*. Milano, 1993.

Quaglio A.E. Petrarca. Milano, 1967.

Rossi V. Scritti di critica letteraria. V. 2. Studi sul Petrarca e sul Rinascimento. Firenze, 1930.

Santagata M. I frammenti dell'anima. Bologna, 1993.

Santagata M. Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca. Bologna, 1990.

Suitner F. Petrarca e la tradizione stilnovistica. Firenze, 1977.

Tripet A. Petrarque ou la connaissance de soi. Geneve, 1967.

Viscardi A. Petrarca e il Medioevo. Napoli, 1925.

Wilkins E.H. Petrarch's eight Years in Milan. Cambridge (Mass.), 1958.

Wilkins E.H. Petrarch's later Years. Cambridge (Mass.), 1959.

Wilkins E.H. Studies in the Life and Works of Petrarca. Cambridge (Mass.), 1955.

Wilkins E.H. The Making of the "Canzoniere" and Other Petrarchian Studies. Roma, 1951.

Глава двенадцатая

ДЖОВАННИ БОККАЧЧО

Боккаччо Д. Генеалогия языческих богов. // Эстетика Ренессанса. Т. 2. М., 1981.

Боккаччо Д. Декамерон. (Пер. и вступительная статья А.Н.Веселовского). М., 1896 (т. 1-2).

Боккаччо Д. Декамерон. (Пер. А.Н.Веселовского, вступительная статья В.Ф.Шишмарева). Л., 1927.

Боккаччо Д. Декамерон. (Пер. Н.Любимова, вступительная статья Р.И.Хлодовского). М., 1970.

Боккаччо Д. Малые произведения. Предисл. и общая редакция Н.Томашевского. Л., 1975. (Амето, Фьямметта, Фьезоланские нимфы, лирика, Ворон, Жизнь Данте).

Боккаччо Д. Фьямметта. Фьезоланские нимфы. Изд. подготовили И.Н.Голенищев-Кутузов, А.Д.Михайлов. М., 1968.

Бранка В. Боккаччо средневековый. М., 1983.

Веселовский А.Н. Боккаччо, его среда и сверстники. СПб., 1894-1894 (т. 1-2).

Корелин М.С. Ранний итальянский гуманизм и его историография. Т. 3. Джованни Боккаччо, его критики и биографы. СПб., 1914.

Хлодовский Р.И. Декамерон. Поэтика и стиль. М., 1982.

Шкловский В. На пути к созданию характера как нового единства. // Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1961.

Baratto M. Realtà e stile nel "Decameron". Roma, 1984.

Barberi-Squarotti G. Il potere della parola. Studi sul Decameron. Napoli, 1983.

Battaglia S. La coscienza letteraria del Medioevo. Napoli, 1965.

- Bevilacqua M. L'ideologia letteraria del Decameron. Roma, 1978.
 Billanovich G. Restauri boccacceschi. Roma, 1945.
 Bosco U. Il Decameron. Saggio. Rieti, 1929.
 Branca V. Il cantare trecentesco e il Boccaccio del Filostrato e del Teseida. Firenze, 1936.
 Branca V. Giovanni Boccaccio. Profilo biografico. Firenze, 1977.
 Bruni F. Boccaccio. L'Invenzione della letteratura mezzana. Bologna, 1990.
 Cavallino G. La decima giornata del Decameron. Roma, 1980.
 Cazale-Berard C. Strategie du jeu narratif. Le Decameron: une poétique du récit. Paris, 1985.
 Chicchi G., Troisio L. Il Decameron sequestrato. Milano, 1984.
 Delcorneo Branca D. Boccaccio e le storie di re Artù. Bologna, 1991.
 Fido F. Il regime delle simmetrie imperfette. Studi sul Decameron. Milano, 1988.
 Getto G. Vita di forme e forme di vita nel "Decameron". Torino, 1958.
 Grabner C. Boccaccio. Torino, 1941.
 Grimaldi E. Il privilegio di Dioneo. L'eccezione e la regola nel sistema del Decameron. Napoli, 1987.
 Mazzotta G. The World at Play in Boccaccio's Decameron. Princeton, 1986.
 Momigliano A. Elzeviri. Firenze, 1945.
 Muscetta C. Boccaccio. Roma-Bari, 1989.
 Padoan G. Il Boccaccio. Le muse, il Parnaso e l'Arno. Firenze, 1978.
 Petronio G. Il Decameron. Saggio critico. Bari, 1935.
 Petronio G. I miei Decameron. Roma, 1989.
 Ricci P.C. Studi sulla vita e sulle opere di G. Boccaccio. Milano, 1985.
 Rossi A. Il Decameron, pratiche testuali e interpretative. Bologna, 1982.
 Russo L. Letture critiche del "Decameron". Bari, 1956.
 Smart J.L. Boccaccio and Fiammetta. The Narrator as Lover. Urbana — Chicago. 1986.

Глава тринадцатая

ФРАНКО САККЕТТИ И НОВЕЛЛИСТИКА ТРЕЧЕНТО

Саккетти Ф. Новеллы. Изд. подготовили А.А.Смирнов, Д.Е.Михальчи, Т.В.Шиншарева. М., 1962.

Жебар Э. Средневековые флорентийские новеллисты. СПб., 1905.

Чернышов А.В. Средневековый городской фольклор и социальная структура средневекового города. Тверь, 1990.

Caretti L. Saggio sul Sacchetti. Bari, 1951.

Di Francia L. Franco Sacchetti novelliere. Pisa, 1902.

Di Venuta M. Un mercante «novelliero». Palermo, 1992.

Li Gotti E. Franco Sacchetti, uomo discolo e grosso. Firenze, 1940.

Ramat R. Franco Sacchetti: le Rime. Bari, 1947.

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Хронологическая таблица составлена с тем, чтобы облегчить читателю ориентацию в исторических событиях: факты литературной истории и личной биографии ее деятелей вписаны в достаточно плотный контекст политической и общекультурной истории. Составитель предпочел придерживаться уровня конкретных событий и конкретных дат, исключив любые ретроспективные обобщения (наподобие «деятельности поэтов сицилийской школы» или «творчества Гвидо Гвиницелли»). Иногда это ведет к известным потерям (например, в отношении сицилийцев единственные более или менее твердые даты — опала и смерть Пьера делла Винья), но зато позволяет представить реальную картину наших исторических знаний. Предположительные датировки, как правило, специально отмечаются (ок.); в спорных случаях выбирается датировка, из которой исходит автор соответствующей главы; если разрыв между крайними терминами слишком велик (например, «Новеллино» — между 1281 и 1300), то такие явления и события в таблицу не включались.

500	В Италии правит первый остготский король Теодорих.
507	«Панегирик королю Теодориху» Эннодия (ок.).
510	Консульство Бозция.
514	Консульство Кассиодора.
519	Кассиодор создает «Хронику» и начинает работу над «Историей готов», которая будет продолжаться ок. 30 лет.
521	Смерть Эннодия.
522	Бозций назначается на должность магистра официий.
523	Арест и заключение в тюрьму Бозция, где он пишет «Утешение философией». Кассиодор занимает его прежнюю должность — магистра официий.
524	Смерть Бозция (ок.).
526	Смерть короля Теодориха. Ему наследует его несовершеннолетний внук Аталарих, правительницей становится мать Аталариха Амаласунта.
528	Кодекс Юстиниана.
529	Бенедикт основывает Монтекассинский монастырь.

- 533 Кассиодор назначается на должность префекта претория.
- 534 Смерть Аталариха. Амаласунта берет в мужа и в соправители своего двоюродного брата Теодата.
- 535 Убийство Амаласунты. Начало войны Византии и остготов, Велисарий занимает Сицилию.
- 536 Византийские войска, предводительствуемые Велисарием, занимают Рим.
- 538 Кассиодор выпускает в свет «Разное».
- 540 «Устав» св. Бенедикта (ок.).
- 541 Королем остготов провозглашается Тотила. Поражение византийцев в Вероне.
- 544 «Деяния апостолов» Аратора.
- 546 Остготы берут Рим, который затем в течение пяти лет несколько раз переходит из рук в руки.
- 547 Смерть св. Бенедикта.
- 550 Элегии Максимиана (ок.).
- 551 Нарсес назначается византийским главнокомандующим в Италии: к этому моменту в руках Византии, кроме Сицилии, остается лишь Равенна и несколько крепостей на крайнем юге. — Иордан пишет сокращенный вариант «Истории готы» Кассиодора.
- 552 Гибель Тотилы. Войска Нарсеса берут Рим (теперь он переходит к византийцам надолго, на два века).
- 553 Гибель Тейи, последнего остготского короля. Остготы оставляют Италию.
- 554 Византийский император Юстиниан издает «прагматическую санкцию», присваивая Италии статус префектуры со столицей в Равенне. Вновь вводится крепостное право, отмененное Тотилой.
- 555 Кассиодор основывает в Бруттии монастырь Виварий (ок.). Здесь к началу 60-х гг. он заканчивает «Наставление в науках божественных и человеческих.»
- 568 Вторжение в Италию лангобардов. К началу 70-х гг. они завоевывают всю Италию севернее Рима, кроме Равенны, а южнее Рима основывают Беневентское герцогство.

- 572 Убийство предводителя лангобардов Альбоина. Григорий Великий занимает должность префекта Рима.
- 574 Начало лангобардского «междоусобия»: власть оспаривают 26 герцогов.
- 576 «Житие св. Мартина» Венанция Фортуната (ок.).
- 579 Григорий Великий отправляется в качестве папского нунция в Константинополь, где пребывает до 585 г.
- 580-е Разрушение лангобардами монастыря в Монтекассино.
- 583 Смерть Кассиодора (ок.).
- 584 Королем лангобардов избран Автари, конец «междоусобия».
- 589 Брак Автари и Теодолинды, дочери баварского герцога.
- 590 После смерти Автари Теодолинда выходит замуж за туринского герцога Агилульфа, который становится королем. Папой выбирают Григория Великого.
- 591 «Правило пастырское» Григория Великого.
- 592-593 Осада Рима лангобардами.
- 595 «Нравственные поучения» Григория Великого.
- 604 Смерть Григория Великого.
- 612 Приезд в Италию Колумбана и основание монастыря Боббио (ок.).
- 643 «Эдикт» лангобардского короля Ротари.
- 717 Начало восстановления Монтекассинского монастыря.
- 726 Византийский император Лев III Исавр распространил на Италию действие своего иконоборческого эдикта. Папа Григорий II отказался его выполнять и объявил императора еретиком. Основание Новалезского монастыря.
- 751 Лангобардский король Айстульф занял Равенну и двинулся к Риму. Папа Стефан II обратился за помощью к королю франков Пипину и тот совершил два похода в Италию (в 754 и 756 гг.).
- 771 Умер брат и соправитель Карла Великого, Карломан, Карл забирает себе его владения и разводится с дочерью лангобардского короля Дезидерия. Дезидерий принимает сторону сыновей Карломана.
- 773 Карл Великий вторгается в Италию, обкладывает осадой лангобардскую столицу Павию и берет в плен Дезидерия. Адельгиз, сын

- и соправитель Дезидерия, осажденный в Вероне, бежит в Константинополь.
- 774 Карл Великий объявляет себя королем франков и лангобардов, конец лангобардского королевства.
- 781 Встреча Карла и Алкуина в Парме. Карл приглашает Алкуина возглавить «придворную академию».
- 782 Павел Диакон отправляется в Галлию просить за брата, замешанного в восстании против франков.
- 786 Павел Диакон возвращается в Италию и обосновывается в Монте-кассино, где пишет «Историю лангобардов».
- 787 Павлин получает сан патриарха Аквилейского.
- 799 Смерть Павла Диакона.
- 800 Коронация Карла Великого в Риме и восстановление империи на Западе.
- 831 Завоевание Сицилии арабами.
- 843 По Верденскому договору Италия отделяется от империи и отходит сыну Людовика Благочестивого Лотарю.
- 846 Разрушительный набег сарацинов на Рим.
- 904 — «Порнократия» в Риме: смещением и назначением пап полновластно распоряжаются куртизанка Феодора и ее дочь Мароция.
- 935
- 922 Поэма «Деяния императора Беренгария» (ок.).
- 932 Ратхер в первый раз становится епископом Веронским.
- 935 «Шесть книг предисловий или Агонистик» Ратхера Веронского, написанные в тюрьме в Павии (ок.).
- 949 Лиутпранд отправляется по поручению Беренгария II с дипломатической миссией в Константинополь (которое затем опишет в «Антоподосисе»).
- 960 Первая цитата на вольгаре в официальном документе (из Монте-кассино).
- 961 Германский король Оттон I увенчан в Милане короной лангобардов. Лиутпранд стал епископом Кремоны, а Ратхер — в третий и последний раз епископом Веронским.
- 962 Оттон I увенчан в Риме императорской короной. Положено начало Священной Римской Империи германской нации (название утвердилось в XII в.).

- 968 Новая поездка Лиутпранда в Константинополь на этот для переговоров о браке сына Оттона и византийской принцессы Феофано (она даст материал для «Отчета о посольстве в Константинополь»).
- 980 Диспут в Равенне между Гербертом и Отрихом о классификации наук.
- 999 Герберт становится папой под именем Сильвестра II.
- 1000 Император Оттон III переносит свою резиденцию в Рим.
- 1014 Одна из первых коммун, образованных «сверху»: Мантуе дарована императорская хартия с обещанием покровительства и с освобождением от ряда повинностей и податей.
- 1025 Тратат о музыкальной нотации («Микролог») Гвидона Аретинского.
- 1037 Первая коммуна, образованная «снизу»: восставшие жители Милана обратились за поддержкой к императору, и когда тот отказался, выбрали своим главой местного архиепископа.
- 1053 Глоссарий Папия (ок.).
- 1057 Петр Дамиани возводится в сан кардинала-епископа Остии.
- 1058 Начало «Монтекассинского возрождения»: Дезидерий становится настоятелем Монтекассино, Альфан — архиепископом Салерно.
- 1059 Начало церковной реформы: на соборе в Латеране принято постановление, запрещающее клирикам получать должности из рук светских лиц, возбраняющее им вступать в брак и устанавливающее новый порядок избрания папы — только собранием кардиналов. Юридически оформляется норманнское владычество в Южной Италии: Роберт Гвискар получает от папы инвеституру на герцогства Калабрию и Апулию.
- 1063 Начало строительства Пизанского собора зодчим Бускетто. Начало строительства церкви Сан Марко в Венеции (в основном окончена к 1071 г.).
- 1073 Гильденбранд избран папой римским под именем Григория VII.
- 1075 «Спор об инвеституре» входит в решающую фазу: послание Григория VII Генриху IV с требованием под страхом отлучения прекратить назначения на церковные должности. Теократическая программа Григория VII в «Диктате папы».
- 1077 Момент высшего торжества папства над империей: «стояние в Каноссе».

- 1080 Первый документ, составленный целиком на вольгаре (Сардиния, ок.).
- 1084 Погром Рима сначала войсками Генриха IV, от которых папа укрылся в замке св.Ангела, а потом норманнами Роберта Гвискара, пришедшего папе на выручку.
- 1085 Смерть Григория VII в Салерно, куда он вынужден бежать из Рима. Образование коммуны в Пизе.
- 1087 Первый письменник: «Лучи диктамильные» Альберика Монтекас-синского (ок.).
- 1100 Поэма в гекзаметрах «Деяния Роберта Гвискара» Вильгельма Апу-лийского (ок.).
- 1116 Образование Болонской коммуны.
- 1118 Возведение Пизанского собора. — «Наставления о диктаменах» Адальберта Самаритана (болонская школа).
- 1122 Вормский конкордат о разграничении духовной и светской инве-ститутуры.
- 1135 Освящение Феррарского собора.
- 1143 Учреждение Большого совета в Венеции.
- 1145 Восстание в Риме против папской власти: Арнольд Брешианский провозглашает республику.
- 1151 Систематизация канонического права: «декрет» Грациана.
- 1155 Фридрих Барбаросса венчается итальянской короной в Монце и выдает папе на казнь Арнольда Брешианского.
- 1158 Вторые Ронкальские постановления, по которым все права и при-вileгии итальянских коммун объявляются императорской регали-ей.
- 1162 Фридрих Барбаросса после двухлетней осады берет и разрушает Милан.
- 1166 Поэмы «Деяния Фридриха Барбароссы в Ломбардии» и «О разру-шении Милана» (ок.).
- 1167 Североитальянские коммуны объединяются в Ломбардской лиге, направленной против Фридриха Барбароссы.
- 1174 Начало строительства колокольни Пизанского собора («падающая башня»); зодчий Бонанно Пизано.

- 1176 Разгром Фридриха Барбароссы при Леньяно войсками Ломбардской лиги.
- 1181 Рождение Франциска Ассизского (ок.).
- 1183 Мирный договор в Констанце между Фридрихом Барбароссой и Ломбардской лигой: коммуна возвращаются их права и свободы.
- 1191 Иоахим Флорский основывает монастырь в Калабрии.
- 1193 «Элегия о переменчивости судьбы и утешении философией» Генриха из Сеттимелло.
- 1194 Кансона Пейре де ла Ка Варана: первое стихотворение, написанное на провансальском языке уроженцем Италии (ок.).
- 1195 Император Священной Римской империи Генрих VI завладевает Сицилийским королевством. — Трактат «Об убожестве состояния человеческого» кардинала Лотаря. «Книга о делах сицилийских» Петра Эболийского (ок.).
- 1198 Кардинал Лотарь выбран папой под именем Иннокентия III.
- 1202 Во время войны между Ассизи и Перуджей Франциск попадает в плен.
- 1204 Учреждение университета в Виченце. Дож Энрико Дандоло доставляет в Венецию из Константинополя четырех бронзовых коней, которые потом будут установлены над порталом Сан Марко.
- 1205 В церкви Сан Дамиано Франциск слышит голос с креста: «Иди и исправь дом мой.» Обращение Франциска (ок.).
- 1208 Начало миссионерства Франциска Ассизского.
- 1210 Франциск получает от папы Иннокентия III устное утверждение орденового устава (ок.).
- 1211 Первая попытка Франциска отправиться с миссией на Восток.
- 1212 Образование второго францисканского ордена — кларис.
- 1213 «Всеобщая хроника» Сикарда Кремонского.
- 1215 Во Флоренции вступают в конфликт могущественные семейства Буондельмонти и Уберти: символическая дата начала раскола города на гвельфов и гибеллинов. — Учреждение университета в Ареццо.
- 1218 Возведение ратуши в Падуе (Палаццо делла Раджione).
- 1219 Франциск в Египте, присутствует при штурме крестоносцами Дамьетты.

- 1220 Коронация Фридриха II в Риме.
- 1221 «Первый устав» Франциска, не утвержденный римской курией.
- 1223 Папа Гонорий III утверждает «Второй устав» Франциска.
- 1224 По указу Фридриха II учреждается университет в Неаполе. — Сорокадневный пост Франциска на горе Альверна (август — сентябрь), обретение стигматов.
- 1225 «Песнь брату Солнцу» Франциска Ассизского.
- 1226 Организация второй Ломбардской лиги, направленной против Фридриха II. Смерть Франциска Ассизского (3 октября).
- 1228 Франциск Ассизский причислен к лику святых. — Фома Челанский: «Первое житие» св. Франциска (ок.).
- 1230 «Воскресные проповеди» и «Проповеди на праздники» Антония Падуанского.
- 1231 Мельфийская конституция Сицилийского королевства.
- 1232 Синьория в Вероне (Эщелино да Романо).
- 1233 Религиозное движение «Аллулуйя» в Северной Италии.
- 1235 Освящение папой церкви Сан Франческо в Ассизи. — «Самоновейшая риторика» Бонкомпаньо из Синьи.
- 1236 Открытие первой францисканской кафедры в Парижском университете.
- 1236 «Плач на смерть эн Блакаца» итальянского трубадура Сорделло.
- 1237 Фридрих II наносит поражение войскам Ломбардской лиги при Кортенуово. Эщелино да Романо захватывает Падую и Тревизо.
- 1243 «Перл воссиявший» Гвидо Фаба (ок.).
- 1244 Учреждение Римского университета.
- 1245 Посольство Джованни Плано Карпини в Монголию.
- 1248 Поражение Фридриха II от войск Ломбардской лиги под Пармой. Опала и смерть Пьера делла Винья.
- 1249 При Фоссальте разбит и взят в плен сын Фридриха II Энцо, король Сардинии и пост (останется в плену в Болонье до своей смерти в 1272 г.).
- 1250 Смерть Фридриха II. Первая «народная конституция» во Флоренции.

- 1253 Кончина св. Клары. Во Флоренции начата чеканка серебряного флорина.
- 1255 «Золотая легенда» Иакова Ворагинского. «Сумма нотариального искусства» Роландино дей Пасседжери (ок.).
- 1257 «Райская книга»: декрет Болонской коммуны об освобождении сервов. Бонавентура избран генералом францисканского ордена. — «Наставление в чести» Сорделло.
- 1259 Эццелино да Романо терпит поражение при Кассано д'Адда и захвачен в плен. — «Путеводитель души к Богу» Бонавентуры.
- 1260 Победа гибеллинов при Монтаперти: по преданию победители решили разрушить Флоренцию и только вмешательство Фаринаты дельи Уберти их остановило (Данте вспомнит об этой легенде в одном из ярких эпизодов «Божественной Комедии»); гвельфы изгнаны из Флоренции; Брунетто Латини, узнав о поражении гвельфов по дороге из Испании, где он был с посольством, сворачивает во Францию: там он проведет шесть лет и напишет «Сокровище», а к битве при Монтаперти приурочит действие своего «Малого сокровища». — Массовое религиозное движение флагеллантов («бичующихся»). Герардо Сегарелли основывает в Парме общину «братьев-апостолов». — Никколо Пизано заканчивает работу над кафедрой Пизанского баптистерия.
- 1263 Мастино I кладет начало династии Скалигеров в Вероне. — «Большая легенда» Бонавентуры.
- 1264 Синьория в Ферраре (Обиццо II д'Эсте). — Фома Аквинский в Риме завершает «Сумму против язычников» и приступает к своему главному труду, «Сумме теологии».
- 1265 Синьория в Милане (Делла Торре). Родился Данте Алигьери. Гвиттоне д'Ареццо вступает в орден Блаженной Девы Марии. — Освящение церкви Санта Кьяра в Ассизи.
- 1266 Поражение и гибель Манфреда при Беневенто, Карл Анжуйский захватывает Сицилийское королевство, во Флоренции к власти возвращаются гвельфы.
- 1267 Никколо Пизано и Арнольфо ди Камбио: арка св. Доминика для церкви Сан Доменико (Болонья).
- 1268 Последний представитель династии Гогенштауфенов Конрадин, потерпев поражение при Тальякоццо (23 августа), схвачен и казнен по приказу Карла Анжуйского. — Кафедра собора в Сиене работы Никколо Пизано.

- 1270 Гвидо Гвиницелли — подеста в Кастьельфранко. — Мастер св. Франциска расписывает стены нижней церкви Сан Франческо в Ассизи. — «Мелиадус» Рустикелло из Пизы (ок.).
- 1271 Марко Поло сопровождает отца и дядю в их втором путешествии в Китай.
- 1272 Фома Аквинский преподает теологию в Неаполе.
- 1273 Брунетто Латини — канцлер Флорентийской коммуны.
- 1274 Изгнание Гвидо Гвиницелли из Болоньи. — «Книга трех писаний» Бонвесина да ла Рива (ок.).
- 1277 Власть в Милане захватывает архиепископ Оттоне Висконти, начинается почти трехсотлетний период правления в Милане династии Висконти.
- 1278 Начало строительства церкви Санта Мария Новелла (Флоренция). Чимабуз: фрески верхней церкви в Ассизи (ок.).- Якопоне да Тоди вступает во францисканский орден.
- 1279 «Малая пизанская хроника». «Пророчества Мерлина» (ок.).
- 1281 Чекко Анджольери в рядах сиенского войска принимает участие в осаде замка Турри в Маремме.
- 1282 «Сицилийская вечерняя»: восстание против анжуйцев, завершившееся утверждением на Сицилии арагонского правления. Во Флоренции вводится новая высшая выборная должность — приоров. Паоло Малатеста (герой дантовского рассказа о Паоло и Франческе) занимает должность капитана народа во Флоренции. — Салимбене начинает работу над «Хроникой». «Устройство мира» Ристоро д'Ареццо. — Арнольфо ди Камбио: гробница кардинала де Брей в церкви Сан Доменико (Орвьето).
- 1284 Генуя, взяв верх над Пизой, захватывает острова Корсику и Эльбу. В Венеции начата чеканка дуката. — Джованни Пизано приступает к работе над фасадом Сиенского собора (строившегося с начала XIII в.).
- 1285 Убийство Паоло и Франчески, послужившее сюжетом знаменитому эпизоду «Божественной Комедии» (ок.). — «Мазеста» Чимабуз. Дуччо получает заказ на алтарную икону для церкви Санта Мария Новелла.
- 1287 Данте посещает Болонский университет.
- 1288 В Пизе граф Уголино делла Герардеска умирает от голода в тюрьме

- (еще один знаменитый дантовский эпизод). — «О дивах града Ме-
диоланского» Бонвескина да ла Рива (ок.).
- 1289 При Кампальдино аретинские гибеллины терпят поражение от
флорентийских гвельфов, в рядах которых находится Данте (11 ию-
ня). В августе он в составе отряда Нино Висконти участвует в
штурме пизанского замка Капрона.
- 1290 Смерть Беатриче.
- 1291 Начало работы Пьетро Каваллини над мозаиками в римской
церкви Санта Мария ин Трастевере.
- 1292 Иаков Ворагинский возведен в сан епископа Генуэзского.
- 1293 Во Флоренции принимается новая конституция: Установления
справедливости. Дино Компаньи занимает должность гонфалонье-
ра справедливости; после изгнания Джано делла Белла он отдан
под суд, но оправдан. — Начало работы Иакова Ворагинского над
«Генуэзской хроникой». Фрески Пьетро Каваллини в церкви Санта
Чечилия (Рим).
- 1294 Избрание папой Бонифация VIII. Смерть Брунетто Латини.
- 1295 Возвращение Марко Поло в Венецию. Данте участвует в полити-
ческой жизни коммуны, женится на Джемме Донати. — «Новая
жизнь» Данте (ок.). — Арнольфо ди Камбио руководит постройкой
флорентийской церкви Санта Кроче. Мозаики Торрити в римской
церкви Санта Мария Маджоре.
- 1296 Данте среди членов Совета Ста (май — сентябрь). — Начало
строительства Флорентийского собора (Санта Мария дель Фьоре)
по плану Арнольфо ди Камбио. Джотто в Ассизи
- 1297 «Закрытие» Большого совета в Венеции: участие в нем объявляется
наследственным.
- 1298 Осада Палестрины войсками Бонифация VIII, среди осажденных
находится Якопоне да Тоди (по версии Данте, овладеть замком па-
пе помог совет графа Гвидо да Монтефельтро). — Начало строи-
тельства Палаццо Веккьо (Флоренция) по плану Арнольфо ди Кам-
био. 28 «францисканских историй» на стенах верхней церкви Сан
Франческо в Ассизи (ок.; предположительно работы Джотто). —
«Книга мессера Марко Поло по прозвищу Миллион».
- 1300 Первый «юбилейный год»: всем паломникам, посетившим Рим,
дается отпущение грехов; среди побывавших в Риме в этом году —
Джованни Виллани. Начало вооруженного противостояния во

Флоренции Белых и Черных гвельфов (май). Данте в мас едет послом в Сан Джиминьяно для переговоров о воссоздании гвельфской лиги, в июне избран приором. (К Страстной неделе этого года он приурочит в «Божественной Комедии» свое путешествие в загробный мир). Во время приората Данте изгнан из Флоренции Гвидо Кавальканти, который вскоре умирает. В Парме по приговору инквизиции сожжен на костре Герардо Сегарелли (18 июня). — «Навичелла» Джотто (церковь св. Петра, Рим). — В Вероне найден кодекс Катутла.

- 1301 Данте вновь входит в Совет Ста (апрель — сентябрь), возглавляет флорентийское посольство к папе в Риме (октябрь). Дино Компаньи — приор. Карл Валуа вступает во Флоренцию (1 ноября). Власть во Флоренции захватывают Черные гвельфы. — Кафедра церкви Сант Андреа в Пистойе работы Джованни Пизано.
- 1302 Данте, не вернувшийся во Флоренцию из римского посольства, приговорен к двухлетнему изгнанию, штрафу в 5000 малых флоринов и к пожизненному запрету занимать какие-либо должности в коммуне (27 января); как не явившийся в суд и не уплативший штрафа приговорен к смерти (10 марта). Принимает участие в совещании вождей Белых гвельфов и гибеллинов в Сан Годенцо (8 июня). Среди изгнанных из Флоренции — будущий отец Петрарки Пьетро ди Паренцо. — Бонифаций VIII издает буллу «Unam sanctam» с утверждением верховенства духовной власти над светской. Трактат Эгидия Римского «О церковной власти» (ок.).
- 1303 Конфликт французского короля Филиппа IV Красивого и Бонифация VIII: француз Ногаре захватывает папу в Ананьи, Шьярра Колонна дает папе пощечину (7 сентября); смерть Бонифация VIII. — Якопоне да Тоди освобождается из заключения. Данте в Вероне у Бартоломео делла Скала. Чино да Пистойя изгнан из родного города.
- 1304 Данте пишет от имени Белых гвельфов послание кардиналу Никколо да Прато, направленному папой для восстановления мира во Флоренции (март). В Арещо родился Франческо Петрарка (20 июля).
- 1305 Папой римским избран француз Климент V. — Убертино да Казале: «Древо распятой жизни Иисусовой». Великопостные проповеди Джордано да Пиза во Флоренции. — Цикл фресок Джотто в Капелла дель Арена в Падуе.
- 1306 Данте в Лукке при дворе Маласпина. В 1304 — 1307 гг. он часто пе-

реезжает от двора к двору (Брешиа, Тревизо, Реджо, Сарзана); на эти же годы приходится работа над «Пиром» и трактатом «О народном красноречии», начало работы над «Адом». — По приговору инквизиции в Новаре казнен на костре фра Дольчино (1 июня), возглавивший после Сегарелли секту апостольских братьев.

- 1308 Корсо Донати пытается захватить власть во Флоренции, терпит неудачу и убит (6 октября). Императором избран Генрих Люксембургский. — Фрески Пьетро Каваллини в церкви Санта Мария донна Реджина (Неаполь).
- 1309 Климент V переносит папскую резиденцию в Авиньон: начало «авиньонского пленения пап». — Предположительно Данте находится в Париже и посещает Сорбонну.
- 1310 Генрих VII вступает в Италию (октябрь); послание Данте «Правителям и народам Италии» (10 октября). В Венеции учреждается всеисильный орган надзора — Совет Десяти. — Окончание строительства Палаццо Пубблико в Сиене. Кафедра Пизанского собора Джованни Пизано. «Мазста» Джотто.
- 1311 В марте Данте в Казентино у графов Гвиди, здесь он пишет послание «негоднейшим флорентийцам, находящимся в городе» (31 марта), послание императору (17 апреля) и три послания от имени супруги графа Гвидо ди Баттифолле императрице Маргарите Брабантской (май). Имя Данте исключено из объявленной во Флоренции амнистии (сентябрь). — «Мазста» Дуччо.
- 1312 Данте в Пизе при дворе императора (март). Коронация Генриха VII в Риме (29 июня), войска императора осаждают Флоренцию (19 сентября — 30 октября). Семейство Петрарки переселяется в Авиньон. Марсилиус Падуанский начинает преподавать в Парижском университете. — «Хроника событий, случившихся в наши времена» Дино Компаньи (ок.).
- 1313 Родился Джованни Боккаччо (июль). Смерть Генриха VII от малярии (24 августа). — Данте заканчивает «Монархию» и начинает работу над «Чистилищем» (ок.).
- 1314 Угуччоне делла Фаджуола берет власть в Пизе и Лукке. После смерти Климента V (20 апреля) Данте направляет послание итальянским кардиналам с призывом избрать папу-итальянца. В Германии одновременно избраны два короля — Людовик Баварский и Фридрих Австрийский (20 октября). Кан Гранде делла Скала разбивает падуанское ополчение; среди пленных — Альбертино Муссато (декабрь). Смерть французского короля Филиппа Красивого. — Окончание строительства Палаццо Веккьо (Флоренция). —

«Предписания любви» Франческо да Барберино.

- 1315 Во Флоренции анжуйский викарий объявляет новую амнистию для изгнанников (май): Данте отвечает негодующим письмом «флорентийскому другу»; ему подтверждается смертный приговор (6 ноября). Данте находит приют в Вероне при дворе Кан Гранде делла Скала, где проводит несколько лет. Поражение флорентийцев от Угуччоне при Монтекатини (29 августа). Петрарка посещает университет в Монпелье. — «Эцериинда» Альбертино Муссато. — Симоне Мартини получает заказ на фреску «Мазста» для сиенской ратуши.
- 1316 Первый приорат Джованни Виллани.
- 1317 Послание Данте к Кан Гранде делла Скала, комментирующее «Божественную Комедию». — Фрески Джотто, посвященные Иоанну Крестителю и Иоанну Евангелисту в капелле Перуцци (церковь Санта Кроче).
- 1319 Данте — в Равенне при дворе Гвидо да Полента. Профессор Болонского университета Джованни дель Вирджилио обращается к нему с приветственным стихотворным посланием. Первое сохранившееся стихотворение Петрарки (на смерть матери).
- 1320 Данте обращается к Джованни дель Вирджилио с двумя ответными эклогами. В Вероне в церкви Сант Елена читает лекцию «о воде и земле» (20 января). Петрарка учится в Болонском университете (до 1525 г.). — «Правила поведения и обычаи женщин» Франческо да Барберино. Франко-венетское «Вступление в Испанию» (ок.).
- 1321 Летом Данте едет с посольством в Венецию, заболевает на обратном пути, в Равенне его настигает смерть (13 — 14 сентября).
- 1322 Комментарий Якопо Алигьери к «Аду» (ок.). Фрески Симоне Мартини в нижней церкви Сан Франческо в Ассизи.
- 1324 «Защитник мира» Марсилиа Падуанского. Комментарий к «Аду» Грациоло Бамбальюоли.
- 1325 Тиран Лукки Каструччо Кастракани наносит флорентийцам поражение при Альтопашо (23 сентября). Флорентийцы выбирают своим правителем на десятилетний срок Карла Калабрийского, сына Роберта Анжуйского, короля Неаполя (от этого обязательства их освободит смерть Карла в 1328 г.).
- 1326 Петрарка возвращается в Авиньон. — Фрески Пьетро Лоренцетти в нижней церкви Сан Франческо в Ассизи (ок.).
- 1327 6 апреля на Страстной неделе Петрарка видит в авиньонской

церкви св. Клары Лауру де Сад и влюбляется в нее на всю жизнь. Боккаччо переселяется с отцом в Неаполь. Во Флоренции казнен на костре астролог и поэт Чекко д'Асколи. Марсилиус Падуанский отлучен папой от церкви.

- 1328 Кан Гранде делла Скала захватывает Падую. Людовик Баварский принимает в Риме императорскую корону от антипапы Николая V. Джованни Виллани третий и последний раз избирается приором. — «Взятие Памплонь» Никколо из Вероны (на франко-венетском диалекте). — Фрески Джотто, посвященные св.Франциску в капелле Барди (церковь Санта Кроче). Конный портрет Гвидориччо да Фольяно работы Симоне Мартини.
- 1329 Флоренция присоединяет к себе Пистойю. — «Опровержение Монархии» Гвидо Вернани. Джотто приезжает на работу в Неаполь (где остается до 1333 г.).
- 1330 Петрарка поступает на службу к кардиналу Джованни Висконти. Боккаччо посещает лекции Чино да Пистойя в Неаполитанском университете. — Первый комментарий ко всей «Божественной Комедии» (Якопо делла Лана).
- 1332 Цикл картин о св. Николае Амброджо Лоренцетти.
- 1333 Поездка Петрарки в Париж и в Германию. — Окончание строительства третьего кольца флорентийских стен. — «Благовещенье» Симоне Мартини. Бернардо Дадди: триптих для лоджии дель Бигалло (Флоренция).
- 1334 «Охота Дианы» (ок.) Боккаччо. Джотто назначен главным строителем флорентийского собора Санта Мария дель Фьоре.
- 1335 Мастино II делла Скала захватывает Парму и Лукку. — Петрарка обращается к вновь избранному папе Бенедикту XII с двумя стихотворными посланиями, призывая вернуться в Италию. «Филострато» Боккаччо (ок.).
- 1336 Петрарка с братом поднимается на Монванту (24 апреля). «Филоколо» Боккаччо (ок.). — Андреа Пизано заканчивает работу над дверями флорентийского баптистерия (южные двери).
- 1337 Петрарка посещает Рим и по возвращении в Авиньон поселяется в Воклюзе. — К Андреа Пизано переходит руководство строительством колокольни флорентийского собора.
- 1338 Петрарка начинает работу над поэмой «Африка» и над серией жиз-

неописаний великих римлян «О знаменитых людях». — Легенда о Богородице во фресках Таддео Гадди для капеллы Барончелли (церковь Санта Кроче во Флоренции).

- 1339 Петрарка начинает работу над первым из «Триумфов» — «Триумфом любви». — Фрески Амброджо Лоренцетти для Палаццо Публико в Сиене.
- 1340 Симоне Мартини переезжает в Авиньон, где знакомится с Петраркой и пишет портрет Лауры. «Мазеста» Пьетро Лоренцетти.
- 1341 Петрарка сдает экзамен «обо всем известном» королю Неаполя Роберту Анжуйскому (февраль — март), венчается на Капитолии лавровым венком и произносит речь перед Сенатом (8 апреля), уезжает в Парму, где живет около года; здесь он вчерне заканчивает «Африку». Боккаччо пишет «Тезиду» и уезжает из Неаполя в родную Флоренцию.
- 1342 Готье де Бриенн герцог Афинский провозглашается хранителем и протектором Флоренции. — Петрарка возвращается в Воклюз, завершает «Триумф любви», создает первую редакцию «Канцоньере», включающую ок. ста стихотворений; берет уроки греческого языка. Боккаччо пишет «Комедию флорентийских нимф». — «Возвращение юного Христа из храма» Симоне Мартини. Триптих Пьетро Лоренцетти для Сиенского собора. «Принесение во храм» Амброджо Лоренцетти.
- 1343 Восстание во Флоренции: свергнут герцог Афинский (6 августа). — Петрарка пишет «Сокровенное», едет в составе папской дипломатической миссии в Неаполь, где умер Роберт Анжуйский (которому наследует его внучка Иоанна). Боккаччо пишет «Любовное видение».
- 1344 «Фьямметта» Боккаччо (ок.).
- 1345 Банкротство флорентийских торговых домов Барди и Перуцци. — В Вероне Петрарка находит письма Цицерона к Аттику, пишет «Триумф Целомудрия». Боккаччо пишет «Фьезоланские нимфы». — Строительство Понте Веккьо во Флоренции.
- 1346 «Об уединенной жизни» Петрарки. Боккаччо в Равенне при дворе Остасио да Полента. Фацио дельи Уберти начинает работу над «Описанием мира».
- 1347 Переворот в Риме: Кола ди Риенци провозглашает «свободную республику». — Королева Иоанна бежит в Прованс из Неаполя от

войск Людовика Венгерского. — Петрарка поселяется в Парме при дворе Корреджи. Вторая редакция «Канцоньере» и трактат «О монашеском досуге». «Книга о жизни и нравах Франциска Петрарки» Боккаччо, который конец года проводит в Форли у Франческо Орделаффи.

- 1348 Год «черной смерти»: от чумы, описанной в «Декамероне», умирают петрарковская Лаура и покровитель Петрарки кардинал Колонна, отец и мачеха Боккаччо, историк Джованни Виллани, писатель Франческо да Барберино, художник Амброджо Лоренцетти. — «Триумф Смерти» и «Буколическая песнь» Петрарки.
- 1349 Боккаччо: начало работы над «Декамероном».
- 1350 Петрарка начинает готовить собрание своих писем по образцу писем Цицерона, отправляется с паломничеством в Рим (идет «юбилейный» год), по дороге впервые посещает Флоренцию, где знакомится с Боккаччо (октябрь). Боккаччо едет с посольством в Романью (август — сентябрь), в Равенне от имени Братства Ор Сан Микеле вручает десять золотых флоринов дочери Данте Беатриче, монахине в монастыре Санто Стефано.
- 1351 Боккаччо назначен камерленгом Флорентийской коммуны, участвует в переговорах с королевой Неаполя о покупке Прато, навещает Петрарку в Падуе (март — апрель) и передает ему приглашение Флорентийской коммуны занять кафедру в университете. Завершение работы над «Декамероном».
- 1352 Иоанна Анжуйская возвращает себя власть в Неаполитанском королевстве, которую оспаривал у нее Людовик Венгерский. — «Стихотворные послания» Петрарки.
- 1353 «Инвектива против некоего врача» Петрарки, он навсегда покидает Авиньон и поселяется в Милане при дворе Джованни Висконти. Боккаччо едет с очередной миссией в Форли и Равенну (июль).
- 1354 Император Карл IV направляется в Италию, Петрарка встречается с ним в Мантуе. Боккаччо едет в Авиньон просить у папы Иннокентия VI гарантий в связи с итальянским походом императора (май — июнь). Убийство Кола ди Риенци в Риме (8 октября). — Великопостные проповеди Якопо Пассаванти, составившие затем «Зерцало истинного покаяния»
- 1355 По приговору Совета Десяти обезглавлен венецианский дож Марино Фальеро (17 апреля). — «Инвектива против некоего лица, значительного по положению, но ничтожного по знаниям и добродетели»

- Петрарки. — Возобновляется строительство Флорентийского собора. «Маэста» Таддео Гадди.
- 1356 Петрарка едет послом от Висконти к императору в Прагу, получает звание имперского советника и придворного пфальцграфа; последний из ежегодных сонетов на день встречи с Лаурой. — Фрески Бартоло ди Фреди на темы Ветхого Завета в Колледжате (Сан Джиминьяно).
- 1357 Руководство строительством Флорентийского собора переходит к Франческо Таленти. Алтарная икона Андреа Орканьи для капеллы Строцци в церкви Санта Мария Новелла (Флоренция).
- 1358 Третья редакция «Канцоньере» Петрарки. «Жизнь Кола ди Риенци». — Закончено строительство колокольни Флорентийского собора.
- 1359 Боккаччо в течение месяца гостит у Петрарки в Милане (март). — Табернакль Орканьи для Ор Сан Микеле (Флоренция).
- 1360 Джованни Коломбини основывает орден джезуатов. — Петрарка издает письма «Без адреса» с обличениями папского двора, сочиняет трактат «О средствах против счастья и несчастья». «Трактат во славу Данте» Боккаччо. — Закончено строительство церкви Санта Мария Новелла.
- 1361 Петрарка едет в Париж с поздравлениями от Висконти по случаю возвращения короля Иоанна из английского плена. Летом уезжает в Падую и в Милан больше не возвращается, живет в Падуде, Павии и Венеции.
- 1362 Папа и император зовут Петрарку на службу, он отклоняет оба приглашения. Четвертая редакция «Канцоньере» (ок. 215 стихотворений). Боккаччо пробует перебраться на жительство в Неаполь, но разочарованный через несколько месяцев его покидает; заканчивает трактат «О знаменитых женщинах».
- 1363 Боккаччо три месяца гостит у Петрарки в Венеции (март — май). Окончательная редакция трактата «Происхождение языческих богов».
- 1364 Филиппо Виллани завершает «Хронику», начатую его дядей Джованни и продолженную его отцом Маттео.
- 1365 Боккаччо — посол в Авиньоне у папы Урбана V (август — октябрь), пишет «Корбаччо», создает окончательную редакцию трактата «О несчастьях знаменитых людей». — Андреа Буонайути на-

- чинает роспись Испанской капеллы в церкви Санта Мария Новелла. Джованни да Милано работает над капеллой Ринуччини (церковь Санта Кроче, Флоренция).
- 1366 Петрарка завершает «Книгу писем о делах личных», создает пятую редакцию «Канцоньере» и пишет направленный против аверронистов трактат «О невежестве своем собственном и многих других людей».
- 1367 Боккаччо едет в Венецию к Петрарке, но встреча не состоялась: Петрарку вызвал в Павию Галеаццо Висконти (май). Новое посольство Боккаччо к папе Урбану V, на этот раз в Рим (ноябрь).
- 1368 Второй поход Карла IV в Италию, Петрарка встречается с ним в Удине и в Падуе. Боккаччо гостит у Петрарки в Падуе (июль). Шестая редакция «Канцоньере». — Фрески Андреа да Болонья в нижней церкви Сан Франческо в Ассизи.
- 1369 Петрарка строит себе дом в Арква близ Падуи, где и поселяется до конца жизни.
- 1370 Петрарка пишет завещание, приступает к сочинению «Триумфа Времени», готовит свод «Старческих писем».
- 1372 Петрарка последний раз участвует в посольстве — для переговоров о мире между Падуей и Венецией.
- 1373 Последняя, седьмая редакция «Канцоньере» (366 стихотворений). Петрарка получает от Боккаччо «Декамерон» и переводит на латинский язык новеллу о Гризельде. 23 октября Боккаччо начинает во флорентийской церкви Санто Стефано курс лекций о «Божественной Комедии».
- 1374 «Триумф Вечности» Петрарки. Смерть Петрарки в Арква в ночь с 18 на 19 июля. Боккаччо составляет завещание (28 августа).
- 1375 Смерть Боккаччо в его доме в Чертальядо (21 декабря). Колуччо Салутати — канцлер Флоренции. В Болонье Бенвенуто да Имола открывает дантовскую кафедру.
- 1377 Григорий XI возвращает папскую резиденцию в Рим: конец «авиньонского пленения пап». — «Книга божественного учения» Екатерины Сиенской.
- 1378 Начало «великого раскола» церкви: в Риме папой избран Урбан VI, в Авиньоне — Климент VII. Восстание чомпи во Флоренции. — «Пекороне» Джованни Флорентийца (ок.).

- 1380 Флорентийцы покупают Ареццо у Карла Анжуйского герцога Дурazzo. Капитуляцией Кьоджи, где в течение полугода выдерживали осаду генуэзцы, фактически заканчивается третья и последняя война Генуи и Венеции («кьоджинская война», 1378 — 1381). — Фрески Барна да Сиена в соборе Сан Джиминьяно.
- 1381 «Толкования Евангелий» Франко Саккетти (ок.). «О мирском и вере» Колуччо Салутати.
- 1382 Королева Неаполя Иоанна взята в плен и убита. — Во Флоренции построена Лоджия деи Ланци.
- 1384 Франко Саккетти избран приором. — Алтиньеро: фрески в капелле Сан Джорджо (Падуа).
- 1385 В Пизе дантовскую кафедру открывает Франческо Бути. — Начало строительства замка Эсте в Ферраре: зодчий Бартолино да Новара.
- 1390 Комедия «Павел» Пьетро Паоло Верджерио. «Книга об Искусстве или Трактат о живописи» Ченнино Ченнини.
- 1391 Война Флоренции с Миланом, продолжившаяся до смерти Джан Галеаццо Висконти (в 1402 г.). Учреждение университета в Ферраре.
- 1392 «Триста новелл» Франко Саккетти (ок.).
- 1393 Во Флоренции гонфалоньером справедливости избран Мазо Альбици. Вражда семейств Альбици и Альберти. — «Страшный суд» Таддео ди Бартоло в соборе Сан Джиминьяно.
- 1397 Джованни Серкамби избран в Лукке гонфалоньером справедливости. Во Флоренции основан банк Медичи.
- 1400 «Юбилейный год». Продолжается «великий раскол» церкви: в Риме папа — Бонифаций IX, в Авиньоне — Бенедикт XIII; в Германии низложен Венцеслав Люксембургский и избран Рупрехт Пфальский; в Неаполе борьба за престол между Владиславом Великодушным и Людовиком II Анжуйским (в которой победил Владислав); в Сицилии у власти — Мартин Младший Арагонский, в Милане — Джан Галеаццо Висконти (который, прибрав к рукам Верону, Виченцу, Болонью, Пизу, Сиену и Перуджу, взял Флоренцию в кольцо), в Падуа — Франческо II да Каррара (последний из этой династии), в Ферраре — Никколо III д'Эсте; во Флоренции раскрыт заговор, изгнаны или поражены в правах все члены семейств Альберти, Риччи и Медичи; переворот в Лукке, в котором активно участвует Джованни Серкамби, приводит к власти семейство Гунниджи. — Смерть Франко Саккетти. «О тиране» Колуччо Салутати.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ПРОИЗВЕДЕНИЙ

В указатель не включены имена мифологических и литературных персонажей; исключение делается лишь для тех литературных персонажей, которые одновременно являются историческими лицами. Поскольку фамилии в данную эпоху не всегда можно отличить от топонимов, патронимов и прозвищ, во всех спорных случаях за основу принимается личное имя. Что касается произведений, то в указателе присутствуют только имеющие отношение к истории литературы Италии. Анонимные произведения входят в общий список в алфавитном порядке, авторские произведения — под именем автора; произведения малых стихотворных форм ввиду значительной условности их названий в указатель не включены.

Аббат Тиволийский 169, 171, 172
 Абд ар-Рахман 152
 Абеляр Петр 259, 325, 376, 396
 Абу-ад-Дав 152
 Август Октавиан 42, 346
 Августин Аврелий 43, 45, 46, 89,
 138, 142, 143, 193, 259, 287, 325,
 328, 337, 338, 351, 376, 402,
 413, 428, 429, 477
 Августин Кентерберийский 94
 Аверроэс 216, 336, 347, 358
 Авиценна 358
 Автари 97
 Агафон 94
 Агнелий Равеннский 98
 Деяния неаполитанских апо-
 столов 98
 Адам де ла Алль 169, 174
 Адельберга 97
 Адорно Антониотто 503
 Адсон 117
 Азон 250
 Азор Роза А. 41, 44
 Аймерик де Пегильян 107, 153
 Аккурсий 250
 Великая глосса 250
 Алан Лилльский 275, 390
 Алексеев М.П. 7

Алигьери Данте 10, 14, 17, 18, 23,
 33, 37, 41, 42, 44, 50, 53, 54, 57,
 66–69, 71, 73, 75–82, 84, 85, 89,
 118, 119, 121, 137, 147, 151, 154,
 155, 157, 162, 199, 200, 202, 208,
 213, 215, 218–222, 230, 235, 243,
 244, 268, 272, 273, 307–367, 369,
 370, 375, 381, 382, 386, 388–390,
 395, 397, 399, 400, 401, 406,
 407, 409, 415, 427, 434, 436–438,
 440–442, 447, 448, 470, 485,
 486, 497, 501, 504, 505, 507, 510,
 512, 517–519, 524, 527–529, 537
 Божественная Комедия 9, 30,
 44, 57, 67–69, 71, 73, 75, 77–
 81, 89, 108, 118, 121, 137,
 141, 196, 243, 268, 273, 307,
 308, 312–314, 321–323, 331,
 336, 344, 351–366, 389, 390,
 400, 404, 434, 437, 438, 467,
 485, 497, 500, 505, 507, 512,
 513, 518, 528, 529, 537
 Вопрос о воде и земле 313
 Монархия 71, 75, 312, 338–351
 Новая жизнь 44, 68, 69, 75, 208,
 308, 313–319, 321, 325–331,
 333–324, 382, 438, 440, 447,
 448 455

- О народном красноречии* 9, 55, 67, 69, 151, 154, 155, 199, 221, 273, 312, 339-344
- Пир* 71, 217, 255, 275, 307, 312, 314, 318, 319, 323, 333-339, 341, 346, 347, 357, 358, 361, 362, 377
- Алигьери Пьетро 389
- Алигьери Якопо 389, 393
- Алкуин 46, 96
- Алпатов М.В. 38, 71, 85
- Альбериго да Барбьяно 503
- Альберик Монтекассинский 103, 251
- Альберт Габсбург 309
- Альбертан Брешианский 266
- Альберти Антонио дельи 500
- Альберти Леон Баттиста 16
- Альбицци Альберто дельи 501
- Альбицци Антонио дельи 501
- Альбицци Филиппо дельи 501, 504
- Альфан Салернский 103
- Альфани Джанни 221-222
- Альфонс X Мудрый 268
- Амаласунта 45, 90
- Амат Монтекассинский
- История норманнов* 101
- Амвросий Медиоланский 43, 465
- Анаксагор 426
- Анастасий Библиотекарь 98
- Трехчастная хронография* 98
- Ангильрам Метисский 97
- Анджела да Фолиньо 281, 282
- Путь спасения* 282
- Анджольери Чекко 60, 69, 198, 210, 223, 228-229, 230, 231, 232, 233-234, 236, 239, 321, 324, 386, 387
- Андреа да Барберино 82, 83, 379-380
- Айольфо дель Барбиконе* 380
- Аспрамонт* 380
- Гверино по прозвищу Горемыка* 379, 380
- Нарбонские истории* 379, 380
- Французские короли* 380
- Андрей Бергамский 98
- Хроника Монтекассинского монастыря* 98
- Андрей Капеллан 169, 205, 329, 330, 392
- Ансельм Безатский 100
- Риторимахия* 100
- Ансельм Кентерберийский 100, 103
- Антоний Великий 286
- Аполоннио М. 111
- Апулей 19, 42, 287, 466
- Аратор 91
- Деяния апостолов* 91, 92
- Ариосто Лудовико 11, 41, 71, 379, 429
- Неистовый Орlando* 34
- Аристотель 87, 103, 152, 193, 216, 269, 337, 348, 356, 360, 423, 425, 426
- Арнаут Даниэль 223, 343, 364
- Арно де Серрано 301
- Арнольд Брешианский 50
- Арнольд Льежский 289
- Арнольф 101
- Деяния архиепископов миланских* 101
- Арнольфо ди Камбио 37, 71
- Аттила 502
- Афанасий Александрийский 283, 286
- Балдуин Фландрский 52
- Бальзак О. 29, 30
- Бамбальюоли Грациано 389
- Банделло Маттео 532, 535
- Барбаро Эрмолао 19
- Барби М. 322
- Барди Симоне 325
- Бартоломео да Болонья 212
- Бартоломео да Пиза 301

- О сообразности жизни блаженно Франциска жизни Иисуса 301
- Бартоломео да Сан Конкордио 266
- Бартоломео делла Скала 312
- Баткин Л.М. 84, 526
- Батталья Р. 456
- Беатриче Портинари 228, 308, 315, 316, 318, 324, 325–331, 334, 354, 357, 361, 364, 438, 441
- Бев д'Антон 277
- Беккари Антонио 385, 386
- Белькари Фео 291
- Бенвенуто да Имола 389, 390
- Бене Флорентийский 252
- Подсвечник или Сумма правослазия* 252
- Бенедетти Бруно да Имола 501
- Бенедикт XI 137
- Бенедикт XII 410
- Бенедикт Нурсийский 92, 93, 105
- Бенинказа Якопо 291
- Бенуа де Сент-Мор 277
- Бенчи дель Буоно 501
- Бердяев Н. А. 9, 29, 36, 37, 39
- Беренгарий I 104, 105
- Беренгарий II 98, 99
- Беренгарий Турский 100
- Бернард (брат) 127
- Бернард Клервосский 275, 283, 287, 361
- Бернардо да Болонья 135, 204
- Бернардоне Пьетро 124
- Бернарт де Вентадорн 208
- Берни Ф. 235
- Берта Большеногая 277
- Берта, Милон и Роландин 277
- Бертран де Борн 113, 343
- Беттинелли Саверио 9, 48
- Возрождение Италии в науках, в искусствах и в нравах после тысячного года* 50
- Бетто Метифуоко 179
- Бианко да Сиена 148
- Бишилли П.М. 259
- Блок А. 35, 39
- Боккаччо Джованни 11, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 30, 42, 44, 48, 66, 71, 73, 75–81, 83–85, 213, 220, 290, 377, 379, 389, 390, 393, 413–415, 444, 450–499, 504–507, 510, 512, 516–518, 528, 529–534, 536, 540
- Амето, или Комедия о флорентийских нимфах* 85, 458–460, 461
- Декамерон* 11, 18, 23, 25, 47, 66, 73, 75, 78, 79, 83, 85, 215, 229, 255, 290, 450–452, 454, 455, 459, 461, 462, 464–497, 500, 504, 510, 517, 519–521, 529–537, 539, 540
- Комментарий к "Божественной комедии"* 215, 497–499, 505
- Корбаччо* 495, 497
- Любовное видение* 85, 393, 458
- Небольшой трактат во славу Данте* 497
- О знаменитых женщинах* 377, 496, 497
- О несчастьях знаменитых людей* 496
- Охота Дианы* 455
- Происхождение языческих богов* 17, 496
- Тезида* 455, 456, 465, 466, 475, 537
- Филоколо* 455, 456
- Филострато* 220, 455, 456, 475
- Фьезоланские нимфы* 457, 461, 462, 466, 496
- Элегия мадонны Фьяметты* 34, 458, 460, 461, 496, 526
- Боккаччо ди Келино 453, 458
- Бонаventura 104, 212, 281, 282, 283, 300, 301
- Большая легенда* 293, 300, 301
- Древо Креста* 282

- Зерцало 25 ступеней духовной жизни* 282
Малая легенда 293, 300
Монолог, или О четырех умственных упражнениях 282
Путеводитель души к Богу 330
Трактат о четверичном свете, возвращающем к богословию все искусства и науки 212
 Бонакоти Маркионе ди Коппо ди Стефано 376
 Бонвесин да ла Рива 67, 118, 120–122, 256, 257
Жизнь 120
Житие блаженного Алексея 120
Книга трёх писаний 118, 121, 122
О дивах града Медиоланского 121, 256
О пятидесяти правилах поведения за столом 120
О пятнадцати чудесах, которые должны предшествовать судному дню 120
О страданиях Иова 120
О судном дне 120
Спор грешника и Девы Марии 120
Спор души и тела 120
Спор мухи и муравья 120, 121
Спор розы с фиалкой 120, 121
Спор Сатаны с Богородицей 111
Хвала Деве Марии 120
 Бонифаций I Монферратский 107
 Бонифаций VIII 60, 137, 147, 309, 365
 Бонифачио Кальво 108
 Бонкомпаньо да Синья 223, 251, 252, 254, 256, 258, 273
Книга об осаде Анконы 256
Бревилоквий 254
Книжица о бедствиях старости 254
Колесо Венераино 254
Мирра 252
Самоновейшая риторика 223, 252
Таблицы приветствий 252
 Боно Луккский 252
Кедр ливанский 252
Мирра исправлений 252
 Борджа Чезаре 15
 Боттичелли Сандро 41
 Бозций Аниций Манлий Северин 43, 44, 48, 88–93, 103, 104, 186, 193, 275, 459
Утешение философией 44, 89, 275
 Боярдо Маттео 41, 256, 379, 456
 Бранка В. 39, 40, 47, 452, 466, 478, 481
 Браччолини Поджо 42, 487, 531
Фацеции 531
 Бролский И. 39
 Бувалелли Рамбертино 108, 204
 Булгаков С. Н. 36, 39
Буово д'Антоня 379
 Буркхардт Я. 14, 32, 79
 Буркьелло 235
 Буссолари Якопо 418
 Бруни Леонардо 11, 23, 24, 81, 312, 429, 487
 Брут Марк Юний 278, 354, 357, 412
 Бэкон Роджер 262, 423
 Вазари Джорджо 62, 64, 85, 452, 531
 Валерий Максим 20, 279, 372, 377, 536
 Валла Лоренцо 15, 25, 487
 Валларди Франческо 41
 Вальтер фон дер Фогельвейде 151
 Ванноццо Франческо ди Бенчиченне 385–387
 Варфоломей Английский 269

- Василий Великий 465
 Вегетий Ренат Флавий 274, 275
 Велисарий 44
 Веллуту Донато 260, 376, 396
 Семейная хроника 376
 Вентури Ф. 28
 Вергилий Публий Марон 19, 21,
 23, 25, 42, 50, 79, 82, 88, 100,
 343, 351, 353, 356, 357, 360, 365,
 372, 377, 396, 400, 409, 410, 412,
 428, 432, 439, 461, 507
 Верджерио Пьер Паоло 16, 80, 429
 Вернани Гвидо 348
 Опровержение Монархии 348
 Веронский аноним 112
 Верховский Ю. 442
 Веселовский А. Н. 10, 11, 37, 40, 42,
 43, 73, 84, 85, 438, 440, 443,
 453, 462, 464, 466, 467, 489, 500
Взятие Памплоны 277, 377
 Вигилий 91
 Вийон Франсуа 140
 Виктор III (Дезидерий Монте-
 кассский) 101, 103
 Виллани Джованни 54, 58, 84, 213,
 268, 272, 370–374, 376, 381, 392,
 454, 534
 Новая хроника или история
 Флоренции 54, 58, 257, 370,
 372, 534
 Виллани Маттео 283, 375, 376, 454
 Виллани Филиппо 64, 375, 389
 Книга о происхождении города
 Флоренции и о его знамени-
 тых гражданах 375
 Вильгельм Апулийский 101
 Деяния Роберта Гвискара 101
 Винцент из Бове 262, 269, 278
 Висконти Джан Галеаццо 385, 386,
 503
 Висконти Джованни 415–417, 506
 Висконти Маттео 256
 Висконти Нинно 196
 Висконти Оттоне 256
 Война с Аттилой 377
 Вольтер Ф. М.-А. 9, 81
Вступление в Испанию 277, 377
 Гадди Тадео 85
 Гален Клавдий 103
 Галетто 178
 Галлициани Тиберто 179, 197
 Гальфред Винсальвский 223, 343
 Гамбакорти Пьеро 503
 Гандино Альберто 250
 Гарен Э. 12, 20, 28, 37, 39, 82, 86,
 423, 424, 426
 Гаспари А. 5
 Гвиберт Ножанский 325
 Гвидо да Монтефельтро 365
 Гвидо да Пиза 389
 Гвидо д'Ареццо 66, 67
 Гвидо делье Колонне 155, 162,
 163, 172, 173, 212
 Гвидо Новелло да Полента 313,
 383
 Гвидон Аретинский 100
 Гвидон Равеннский 96
 Гвидотто из Болоньи 255, 272
 Цвет риторики 272
 Гвиницелли Гвидо 67–69, 78, 135,
 147, 199, 200, 202, 203, 205, 207,
 209–213, 215, 216, 218, 220, 222,
 314, 315, 317, 318, 329, 364, 382
 Гвиттоне д'Ареццо 66, 67, 147,
 178, 181–184, 189, 192–200,
 202–205, 207, 209, 255, 273, 280,
 315, 318
 Гелазий II (Иоанн из Газты) 103
 Генрих II Плантагенет 278
 Генрих III 100
 Генрих IV 101
 Генрих VI 101, 151, 243
 Генрих VII (Люксембургский) 312,
 344, 349, 351, 369, 373, 383, 395
 Генрих из Сеттимелло 103, 377
 Элегия о переменчивости
 судьбы и утешении фило-
 софией 103
 Герардо да Каммино 312

- Гесиод 426
 Гете И.-В. 28
 Гиберти Карнино 178, 179, 181–183
 Гильем де ла Тор 107
 Гильем де Люзерна 153
 Гильом де Лоррис 274, 322
 Гильом де Машо 170, 198
 Гинзбург Л. 32
 Гиппократ 103
 Гираут де Борнель 223, 343
 Гоголь Н.В. 28, 30, 33, 34
 Годзано Гвидо 449
 Голенищев-Кутузов И.Н. 208, 323
 Гомер 23, 24, 46, 71, 426, 356, 432, 439
 Гонорий III 128
 Гонсало де Берсео 145
 Гораций 19, 23, 42, 46, 96, 353, 410, 507
 Горфункель А.Х. 24, 38
 Готфрид Витербский 103, 269
 Готье де Бриенн герцог Афинский 381
 Гофман Э.Т. А. 29
 Грамши А. 14, 15, 37, 76, 85
 Грассо Джованни 152
 Грассо Никола 152
 Грациан 103, 250
 Григорий I Великий 93, 94, 97, 283, 285, 287
 Диалоги о жизни италийских отцов 93, 285
 Нравственные поучения 93
 Правило пастырское 93
 Григорий V 105
 Григорий VII 101
 Григорий IX 133, 298
 Григорий XI 296, 502
 Гуалакка Леонардо 178, 183
 Гуиниджи Лаццаро 536
 Гуиниджи Микеле 501
 Гуиниджи Паоло 535, 536, 538
 Гуковский М.А. 12, 32, 84
 Гугон 98, 99
 Даванцати Кьяро 66, 178, 184, 187, 188, 190, 204
 Дамиани Петр 99, 100
 Дандоло Андреа 418, 431
 Дандоло Энрико 52
 Данте — см: Алигьери Данте
 Данте да Майано 108, 184, 315
 Датини ди Марко Франческо 285
 Де Бартоломеис В. 138
 Дезидерий 97
 Дезидерий Вьеннский 94
 Декарт Рене 423, 424
 Демокрит 426
 Демосфен 23
 Деперье Бонавентура 532
 Демосфен 23
 Де Санктис Ф. 5, 22, 37, 43, 78, 85, 86, 438, 442, 449, 459, 460, 477–479, 497
 Дефо Д. 28
 Дешан Эсташ 183, 188
Деяния императора Беренгария 104, 105
Деяния флорентийцев 257
 Деяния Фридриха Барбароссы в Ломбардии 101
 Деяния Цезаря 265, 277
 Джакомино да Верона 66, 111, 118, 119, 121
 Адский Вавилон 118
 Небесный Иерусалим 118, 119
 Джакомино Пульезе 54, 160
 Джакомо (Якопо) да Лентини 54, 155, 157, 158, 161, 162, 164–168, 170–172, 179, 180, 210
 Джамбони Боно 269, 274, 275, 390
 Книга о пороках и добродетелях 274, 275
 Джанни Лапо 199, 200, 221, 222, 235, 316
 Джано делла Белла 308, 309, 369
 Джетто Дж. 508, 510
 Дживелегов А.К. 7, 85, 462
 Джованни далле Челле 297

- Джованни делла Верна 137, 281, 282
 Ступени души 282
 Джованни дель Вирджилио 77, 313, 395, 406, 407
 Джованни ди Герардо да Прато 501
 Paradiso degli Alberti 501
 Джованни Флорентинец сер 83, 529, 533–535, 537
 Пекороне 530, 533–535
 Джордано да Пиза 283
 Джорджоне 26
 Джотто 37, 64–66, 68, 71, 73, 85, 470, 493, 524, 527
 Диккенс Ч. 30
 Диоген 426
 Дио дель Гарбо 215
 Дионисий Ареопагит 138, 143, 281, 282, 291
 Дионисий Младший 416
 Доксопатриос Нил 152
 Дольчибене деи Тори 527
 Дольчино (фра) 283
 Доменики Лудовико 533
 Доменико из Монтиккьялло 377
 Доминик 195, 259, 298, 304
 Донат Элий 88, 94, 97, 339
 Донателло 73
 Донати Корсо 309, 311, 321, 370
 Донати Форезе 230, 321, 322
 Донизон Канузинский 101
 Жизнь графини Матильды 101
 Дория Перчиваль 157
 Достоевский Ф.М. 30, 31
 Дотти У. 428
 Дотто Реали 197
 Дуччо 62
 Дюран Ж. 223

 Евагрий 286
 Евклид 100
 Евтропий 97
 Екатерина Сиенская 73, 282, 285, 291–297
 Книга божественного учения 294
 Епифаний 91

 Жан де Карамен 416
 Жан де Мен 223, 274, 275
 Жан Сенешаль 187
Жизнь Кола ди Риенци 369
 Жирмунский В.М. 7

Зерцало совершенства, или древнейшая легенда 300
 Золя Э. 30
 Зоппи Поло 204
 Зорци Бартоломео 108

 Иаков Витрийский 111, 287, 289
 Иаков Ворагинский (да Варацце) 134, 303–305
 Генуэзская хроника 134, 303
 Золотая легенда 303–305
 Иванов Вяч. 440, 445, 446
 Иероним 43, 46, 193, 283, 287
 Ингельфреды 179, 180, 182, 183
 Иннокентий III (кардинал Лотарь) 52, 53, 110, 119, 127, 128, 140, 151, 258, 266, 275, 282, 297
 Иннокентий IV 262
 Иоанн XXII 392
 Иоанн из Виченцы 133, 252
 Иоанн Гарландский 193, 343
 Иоанн Дамаскин 283
 Иоанн Диакон 98
 Венецианская хроника 98
 Иоанн Златоуст 283, 287
 Иоанн Сольсберийский 279
 Иоахим Флорский 103, 109
 Толкование Апокалипсиса 109
 Иоганн де Бриенн 157
 Иона 96
 Иордан 90
 Ирнерий 250

- Исидор Севильский 88, 287
 Искьятта 184
 Испания 379, 380
 Испанские деяния 379
- Кавалька Доменико 285, 286
Дисциплина стиртуалов 286
Зерцало грехов 286
Зерцало Креста 286
*Трактат о тридцати безрас-
 судствах* 286
Чистота сердца 286
Pungilingua 285
- Кавальканти Гвидо 67–69, 200–
 203, 205, 210, 213–219, 220–222,
 308, 309, 311, 314, 316–320, 358,
 370, 382, 401, 438, 484, 493, 524
- Калигула 502
- Калисфен (псевдо) 98
- Кальдерон П. 28
- Кан Гранде делла Скала 313, 351,
 362, 365, 395
- Кант И. 424
- Кантимори Д. 28
- Каппони Джинно 376
- Карл IV 349, 388, 418, 431, 527, 535
- Карл V 349
- Карл Анжуйский 55, 184, 312, 372
- Карл Валуа 311, 369, 370, 479
- Карл Великий 45–48, 96–98, 104,
 256
- Карл Калабрийский 392
- Карл Лысый 104
- Карлетто* 277
- Карпини Джованни Плано 262,
 264
История монголов 262
- Кассиодор Магн Аврелий 10, 43,
 44, 90–93
История готов 90
Комментарий к псалмам 91
*Наставления о науках божес-
 твенных и человеческих*
 43, 91
О душе 91
- Разное 90
Хроника 90
- Кастильоне Бальдассаро 429
- Кастракани Каструччо 524
- Катон Старший 412
- Катон Утический 360
- Катулл Гай Валерий 395
- Каффарини Томмазо 293
- Качча 180
- Каччагвида 243, 307, 501
- Квирины Джованни 383, 510
- Кеведо Ф. 28
- Клара Ассизская 127
- Климент V 312
- Климент VI 410
- Книга Майорская* 101
- Книга о семи мудрецах* 265, 278
- Кожинов В.В. 39
- Кола ди Риенци 50, 409, 417, 418,
 431
- Колдимеццо Бернардино 135
- Колдимеццо Ванна 135
- Коломбини Джованни 290, 291
- Колонна Джованни 399, 400
- Колонна Пьетро 137
- Колумб Христофор 262
- Колумбан 96
- Компаньетто да Прато 161
- Компаны Дино 213, 274, 309, 369,
 370, 375, 376, 381, 396
*Хроника событий, случившихся
 в наши времена* 369
- Конон де Бетюн 169
- Конрад III 307
- Конрадин 243
- Константин Афр 103
- Константин Великий 347, 427
- Константин Погонат 94
- Контини Дж. 186, 192, 317, 322
- Коперник Н. 336
- Корелин М.С. 86, 423, 431, 433
- Кретьен де Труа 10, 48
- Кристеллер П.О. 11
- Кристина Пизанская 183, 198
- Кроче Б. 5, 24, 80, 478

Круглый стол 377
 Ксенофонт 24
 Куприянова Е. Н. 39
 Курбе Г. 66

 Лазарев В. Н. 37, 60, 71, 85, 471
 Ландино Кристофоро 499
 Ландино Франческо 501, 509
 Ланфранк Кентерберийский 100, 103
 Ланфранки Паоло 184
 Ланфредди Джунтино 230
 Лапо Джанни 67, 235
 Латины Брунетто 255, 266, 268–273, 275, 280, 307, 335, 367, 377, 407
 Малое сокровище 78, 268, 273, 274
 Побасенка 273
 Риторика 272
 Сокровище 193, 268–272
 Латино, кардинал Остин 369
 Лаура де Сад 399, 404, 409, 436, 438, 440, 441–447, 449, 450, 464, 506
 Леандр Севильский 94
 Лев (брат) 127–129, 300, 301
 Лев Неаполитанский 98
 Лев Марсиканский 101
 Монтекассинская хроника 101
 Лев III 45
 Легенда трех товарищей 300
 Леви Э. 111
 Леонардо да Винчи 25, 26, 73, 85
 Леонардо да Монтальдо 503
 Леонардо Пизанский 152
 Ли Бо 29
 Ливий Тит 20, 66, 79, 351, 372, 377, 396, 410, 432, 526, 527
 Лиутпранд Кремонский 48, 98, 99
 Автоподосис или Воздаяние 48, 99
 Книга о деяниях Оттона 99

Отчёт о посольстве в Константинополь 48, 99
 Лихачев Д. С. 39
 Ловати Ловато 395
 Лозинский М. Л. 358
 Лоренцетти Амброджо 60
 Лосев А. Ф. 17, 27, 37, 38
 Лотарь I 104
 Лотарь II 99
 Лото ди сер Дато 181
 Лу из Ферьера 46, 48
 Лукан М. Анней 19, 266, 343, 372
 Лукиан 48, 96, 372
 Лукреций Кар 24, 464
 Луций Г. 420
 Людовик IX 262
 Людовик Баварский 349, 388
 Людовик Немецкий 104

 Мавриций Герард 256
 Хроника государя Эцелина 256
 Мазаччо 73
 Мазуччо (Томмазо Гуардати) 532
 Макогоненко Г. П. 39
 Макробий 464
 Максимиан 92
 Макьявелли Никколо 15, 27, 43–45, 47, 84, 246, 429, 432, 476, 531, 536
 Государь 536
 История Флоренции 246, 531
 Макэр 277
 Маласпина Морозлло 312
 Маласпина Саба 256
 Книга о делах сицилийских 256
 Малатерра Готфрид 101
 О деяниях Роджера Гвискара 101
 Малатеста Сиджисмондо 15
 Малая лукская хроника 257
 Малая пизанская хроника 257
 Малая троянская история 277
 Малик аль-Камил 128
 Малиспини Рикордано 257, 372
 Флорентийская история 257

- Манетти Джанноццо 16, 24
О достоинстве и превосходстве человека 16
- Мани Т. 29
- Манфред 55, 57, 151, 155, 157, 243, 268, 365, 372
- Манфреди Асторре 501, 508
- Маргарита Наваррская 468
- Марино Джанбаттиста 41
Адонис 41
- Маркетти 509
- Маркс К. 38, 58, 246, 429
- Марсилиус Падуанский 349
Защитник мира 349
- Марсилиус Луиджи 497
- Мартин Турский 91
- Мартини Симоне 73
- Мартини да Канале 257, 269
Хроника венецианцев 257
- Марцелл Марк Клавдий 266, 272
- Марциал 42
- Марциан Капелла 88
- Массео (брат) 127
- Массиниса 436
- Матвей Вандомский 205, 343
- Маццей Лапо 285
- Мазстро Франческо 178
- Медичи Лоренцо 68
- Медичи Сальвестро 502, 503
- Мелоццо да Форли 38
- Мео Абраччавакка 179, 184, 197
- Мео де Толомен 223, 230
- Метерлинк М. 290
- Микеланджело Буонаротти 25, 27
- Михаил Палеолог 52
- Михаил Скотт 152
- Михальчи Д.Е. 7
- Мишле Ж. 32
- Мокати Бартоломео 179
- Мокульский С.С. 7
- Молинье Гильом 193
- Мольер Ж.-Б. 28, 75
- Момильяно А. 478
- Монах Монтаудонский 113
- Монте Андреа 66, 178, 181, 184, 186, 187, 188-192, 204
- Монтень Мишель 424
- Мор Томас 476
- Морелли Джованни 260
- Моровелли Пьетро 178-181
- Муссато Альбертино 369, 395, 396, 406, 407, 409, 496
Державная история 395
История Италии по смерти Генриха VII 395
Эцеринода 395, 396
- Мушатто Францези 479, 480
- Наддо да Монекаттини 376
- Нарди Б. 423
- Никитин Афанасий 264
- Никифор Фока 99
- Никколо да Прато 311
- Никколо да Верона 277
Взятие Памплоны 277, 377
- Никола д'Отранто 152
- Никомас 89
- Нитхардт 104
- Новалезская хроника* 101
- Новеллино* 53, 84, 151, 257, 278-280, 466, 485, 529
- Нравоучительные рассказы* 265, 278
- Оветт А. 5
- Овидий Публий Назон 19, 21, 42, 96, 157, 193, 287, 343, 377, 387, 460, 461, 536
- О войне Милана против Комо* 101
- Одеризи да Губбио 67
- Одоакр 43, 87
- Одон Клунийский 100
- Оккам Вильгельм 349
- Онесто дельи Онести 135, 203, 204
- О разрушении Милана* 101
- Орбиччани Бонаджунта 66-68, 178, 184-187, 199, 202, 361, 364
- Ориген 514
- Орланди Гвидо 203

- Орландуччо 184
 Орозий Павел 274, 275, 351, 372
 Ортега-и-Гассет Х. 35
О скоротечности человеческой жизни 119
 Оттоакр II Богемский 184
 Оттон I 98
 Оттон III 48
 Оттон Фрейзингенский 50, 52
 Ошероу С. 413
- Павел Диакон 42, 47, 94, 97, 98, 464
История лангобардов 47, 97, 98, 464
Римская история 47, 97
 Павлин Аквилейский 47, 97
 Падоан Дж. 478
 Паламидессе 184
 Пальяреси Нери 148
 Панофский Э. 84, 85
 Пануччо даль Баньо 181–183
 Панцьера Уго 148, 282
Десять ступеней смирения 282
 Паренти Джованни 298
Священный союз святого Франциска с госпожой Бедностью (притис.) 298
 Паризий Церейский 256
Веронские анналы 256
 Патецкьо Джирардо 113
Объяснение соломоновых притч 113
Note 113
 Пассаванти Якопо 83, 140, 282, 283, 285, 286–290, 513
Зерцало истинного покаяния 286–290, 513
 Пейре Альвернский 107, 223
 Пейре де Боссиньяк 223
 Пейре Видаль 107, 153
 Пейре де ла Ка Варана 108
 Пейре Карденаль 223
 Пелагий II 93
 Перо Гильом 285
- Персий 353
Песнь о победе пизанской 101, 248
 Петр Альфонси 266, 278, 468, 536
 Петр Ломбардский 103
 Петр Пизанский 47, 96, 97
 Петр Эболийский 101, 152
Книга о делах сицилийских 101
О горах Сицилии 152
О путоланских источниках 152
- Петрарка Франческо 11, 12, 15, 17–21, 22–26, 28, 30, 33, 35, 39–42, 44, 48, 71, 73, 75–77, 78–82, 84–86, 220–222, 313, 367, 375, 377, 381, 383, 387–389, 393, 396, 397, 399–450, 452–455, 464, 468, 495, 496, 500, 501, 505–507, 510, 512, 528
Африка 75, 79, 81, 401, 408, 412, 417, 432, 434, 437, 455
Без адреса 421
Буколическая песнь 401, 409, 421
Инвектива против некоего врача в четырех книгах 17, 401
Инвектива против некоего лица, значительного по своему общественному положению, но ничтожному по знаниям и добродетели 415, 416
Канцоньере (Книга песен) 18, 23, 25, 73, 75, 314, 399, 403, 421–422, 427–428, 430, 433, 434, 437–450, 467
О достопамятных вещах и событиях 401
О знаменитых людях 377, 401, 408, 413, 430
О монашеском досуге 14, 401, 406
О невежестве своём собственном и многих других людей 429
Об уединённой жизни 401, 406

- О средствах против счастья и несчастья* 417, 421, 429
Письма (О делах личных, Старческие) 403, 407, 415, 418, 421, 422, 424, 426, 427, 430–434, 437, 438, 442, 513
Сокровенное 58, 401–404, 406, 410, 421, 429, 437, 445, 450
Стихотворные послания 401, 409, 410, 413, 421, 431, 437
Триумфы 85, 393, 421, 422, 434–439
 Петрони Пьетро 291, 495
 Петронио Дж. 473
 Пизано Джованни 73
 Пизано Никколо 37, 71
 Пико дела Мирандола Джованни 16, 25
 Пипин 45
 Пиррон 424
 Пифагор 100, 426
 Плавт Тит Макций 396
 Платон 23, 24, 89, 100, 103, 287, 356, 416, 426, 428
 Пойнтер Уильям 535
 Полициано Анджело 25, 40, 429
 Поло Марко 53, 84, 260–264, 277, 396, 536
Книга мессера Марко Поло, гражданина Венеции, по прозванию Миллион, содержащая описание чудес мира 53, 264, 277
 Помпей Великий Гней 278
Премудрость 78, 274
 Присциан 88, 339
Пророчества Мерлина 277
 Пруденций Аврелий Клемент 275
 Птолемей 103, 273, 336
 Пульчи Луиджи 379, 456
 Пуччандоне 179, 181
 Пуччи Антонио 83, 380, 381, 454, 464, 471, 501, 508, 510, 536, 537, 540
Аполлоний Тирский 380, 537
Брут Британский 380
Восточная царица 380
Джизмиранте 380
Мадонна Лионесса 380
Старый рынок 381
Столб 381
 Пушкин А.С. 16, 30, 32–35, 39, 75, 402
 Пьевано Антонио 389
 Пьер делла Винья 54, 153, 154, 157, 169, 170, 173
 Пьетро да Барсегале (или Бескапе) 117
Проповедь 117
 Пьетро ди Паренцо ди Гардзо 399
 Рабле Франсуа 475
 Радегунда 91
 Раймбаут де Вакейрас 107
 Раймон Видаль 339
 Раймон де Мираваль 223
 Раймондо да Капуа 293
Райнард и Лезенгрин 377
 Расин Ж. 28
 Рассел Б. 423
 Ратхер Веронский 99
Безумие 99
Исповедное собеседование 99
О презрении к канонам 99
Шесть книг предисловий или Агностик 99
 Ратхис 97
 Рафазль 26, 35, 36, 38, 41, 71
 Раффаэле да Верона 377
Аквилон Баварский 377
 Ревякина Н.В. 16, 37
 Риго де Барбезье 169, 171
 Ридольфо ди Камерино 524, 527
 Риккобальд Феррарский 256
История римских императоров 256
История римских пап 256
Свод хронографический 256
 Ринальдо д'Аквино 54, 157, 161, 164, 170

- Ринуччини Чино 383
 Ристоро д'Ареццо 269
 Устройство мира 269
 Роберт Анжуйский 312, 453, 454, 513
 Роберт Гвискар 101, 149
 Рожер I Гвискар 101, 149
 Рожер II Гвискар 149, 151
 Роландино дей Пасседжери 250, 251, 256
 Сумма нотариального искусства 251
 Хроника Тревизской марки 256
 Роллан Р. 35
 Роман о Тристане 277
 Ромул Августул 43, 87
 Ротари 94
 Руис Хуан 224
 Рубрук Гильом 262, 264
 Руссо Ж.-Ж. 28, 29
 Руссо Л. 42, 84, 111, 449, 491
 Рустикелло Пизанский 53, 260, 262, 277
 Мелиадус 277
 Рустико ди Филиппо 69, 148, 198, 209, 223–228, 231–233, 239, 273, 322
 Руффин (брат) 300
 Рютбеф 223

 Сабатье О. 301
 Савонарола Джироламо 418
 Салтта Дж. 423
 Саккетти Джанноццо 501
 Саккетти Франко 44, 75, 83, 85, 454, 467, 471, 500–533, 540
 Толкования Евангелий 512–519, 522, 531
 Триста новелл 467, 471, 500, 517–531
 Саккетти Якопо 501
 Саладин 278, 358, 485, 486, 494
 Салернитанская хроника 98
 Салинари К. 489

 Салимбене де Адам 113, 133, 151, 157, 257–260, 278, 301, 369, 376, 396
 Хроника 151, 257–260, 278, 301
 Саллюстий Крисп Гай 20, 265, 266, 372, 377
 Салутати Колуччо 41, 77, 484, 497
 Саннадзаро Якопо 459
 Аркадия 459
 Сапеньо Н. 41, 78, 85, 430, 533
 Светоний Транквилл Гай 46
 Сезанн П. 38
 Семпребене да Болонья 135, 204
 Сенека Луций Анней 20, 193, 197, 287, 297, 377, 395, 396, 420, 428, 430, 464, 537
 Сениуччо дель Бене 382, 383
 Сен-Симон К. 36
 Сервантес Сааведра Мигель 27, 468
 Сервий 88
 Сердини Симоне (Савьоццо) 385, 387
 Серкамби Джованни 83, 529, 530, 535–540
 Хроники 535, 536, 538
 Новеллы 535–540
 Сигер Брабантский 347
 Сигиберт 91
 Сикард Кремонский 255, 258
 Всеобщая хроника 255, 258
 Сикст IV 38
 Сильвестр II (Герберт Аврилакский) 99, 100
 Симмах 44
 Симоне да Кашина 297
 Синикропи Дж. 538
 Сказ о любви 321
 Сказания о стародавних рыцарях 278, 280
 Смирнов А.А. 7, 38
 Солонович Е. 422, 427, 443
 Сократ 416, 426
 Солин Г. Юлий 393, 537
 Солданыери Никколо 536

- Сорделло да Гойто 53, 108
 Спор за душу купца 285
 Стаций Публий Папиний 96, 343, 354, 360, 365
 Стефан Павийский 96
 Песнь о павийском соборе 96
 Стефано Протонотаро да Мессина 157, 163, 169–172
 Страпарола Джованфранческо 531
 Приятные ночи 531
 Строцци Феличе 508
 Сузо Генрих 281
 Сципион Африканский 278, 412, 426, 436

 Танкреди Анджело 300
 Тассо Торквато 27, 41
 Освобожденный Иерусалим 41
 Таулер Иоанн 281
 Тедадьди Пьераччо 224, 229–231
 Теодорих 43, 44, 87, 90, 91
 Теренций Публий Афр 23, 88, 287
 Террино Кастельфьорентино 179
 Тициан 66
 Толомей Луккский 256
 Церковная история 256
 Толомео Мео 223
 Толстой Л.Н. 12, 23, 24, 30, 34, 35
 Томмазо делле Фонте 293
 Томмазо ди Сассо да Мессина 171
 Торини Аньоло 297
 Тосканелли Паоло 264
 Тотила 45, 92
 Траян Марк Ульпий 360, 365
 Траверсари Амброджо 497

 Уберти Фарината дельи 57, 357, 358, 388
 Уберти Фацио дельи 387, 388, 393, 535, 536, 540
 Описание мира 387, 393, 536, 537, 540
 Убертино (брат) 187

 Убертино да Казале 301
 Древо распятой жизни Иисуса 301
 Уголино да Монтеджорджо 301
 Уголино делла Герардеска 196
 Угуччоне да Лоди 114–117
 Антихрист 115, 117
 История 114, 115, 117
 Книга 114, 115
 О ничтожестве человеческой жизни 115
 Созерцание смерти 115
 Угуччоне делла Фаджуола 313
 Уилкинс Э.Х. 165, 166
 Унгаретти Дж. 449
 Урбан II 103
 Урбан V 291
 Урбан VI 293, 296

 Фаба Гвидо 252, 254, 255, 268, 272, 280
 Перл воссиявший 252, 254
 Речи и послания 254
 Фабий Максим 412
 Фабриций 412
 Фазани Раньери 134
 Файдит Гаусельм 107
 Файдит Юк 339
 Файтинелли Пьетро 223, 229, 231
 Фалькандо Уго 151
 Книга о сицилийском королевстве 152
 Фацио Бартоломео 16
 Феофано 99
 Феррети Феррето 395
 Вымысел приапейский 393
 Фест Секст Помпей 97
 Фигейра Гильем 107
 Филдинг Г. 28
 Филипп IV Красивый 311
 Филипп де Виньоля 532
 Фичино Марсилио 24, 499
 Фойгт Г. 79
 Флобер Г. 30, 66, 461

Флорентийская хроника 257

Флор Анней 20

Флоренский П.А. 36

Фольгоре да Сан Джиминьяно
223, 231, 235–237, 239–242, 437

Сонеты на вооружение рыцаря
235–237

Венок месяцев 235, 237–242

Венок недели 235, 237–242

Фома Аквинский 18, 48, 104, 143,
157, 207, 283, 336, 337, 348, 398

Фома Челанский 298–301

Легенда I 298–300

Легенда II 300

Форезе ди Бенчи 501

Фортунат Венаций 91

Фосколо У. 22, 73

Франс А. 35

Франциск Ассизский 60, 122, 124–
131, 133, 135, 137, 139, 140,
143–145, 281, 291, 297–302, 304,
402, 413

Французская жеста 277

Франческа да Римини 356, 357,
362, 365, 436

Франческо да Барберино 78, 390,
392

О правилах поведения и обычаях
жениции 390, 392

Предписания любви 390, 392

Франческо да Бути 389

Франческо да Каррара 385, 416,
420, 431, 432

Франческо дельи Орделаффи 458

Фрескобальди Ламбертуччо 184

Фрескобальди Дино 221, 222, 383

Фрескобальди Маттео 383

Фреэци Федерико 78, 393

Четвероцарствие 78, 393

Фридлендер Г.М. 39

Фридрих I Барбаросса 52, 53, 55,
67, 151, 243

Фридрих II 53–55, 66, 67, 133, 149–
157, 159, 161, 166, 243, 256, 258,
259, 337, 338, 348, 375, 385, 396

Об искусстве охотиться с лов-
чими птицами 152

Фридрих III 184

Фруассар Жан 198

Фубини М. 165

Фукидид 464

Фурье Ш. 36

Фьезоланская книга 372

Хейзинга Й. 235

Ходасевич В. 32, 39

Хризолор Мануил 23

Хубилай 262

Цвейг С. 35

Цветок 274, 321, 322

Цветочки святого Франциска Ас-
сизского 301–303

Цветы и жития философов, а
также иных мудрецов и импе-
раторов 278–280

Цезарь Гай Юлий 42, 195, 278,
356, 379, 436

Целестин V (Пьетро да Морроне)
137

Цицерон Марк Туллий 20–23, 25,
42, 48, 66, 100, 193, 252, 255,
266, 269, 272, 287, 348, 396,
400, 410, 412, 428, 432, 537

Чекки Э. 41

Чекки Якопо 383

Чекко д'Асколи (Франческо Ста-

били) 80, 392

Ачерба 80, 393

Чело д'Алькамо 43, 166, 174

Ченне далла Китарра 242

Ченнини Ченнино 64

Трактат о живописи 64

Чигала Ланфранко 108

Чинабуэ 62, 64, 68

Чино да Пистойя 67, 199, 200, 202,
203, 220–222, 315, 324, 340,
342, 343, 382, 400

Чоло делла Барба 179

Чосер Джеффри 76, 473

Шекспир Уильям 11, 27, 75, 489,
535

Шиллер Ф. 28

Шишмарев В. Ф. 7, 514

Шкловский В. 494

Шпенглер О. 35

Эгидий (брат) 127, 281, 282

Эгидий Римский 348

Эдуард III 458, 524

Экхарт Мейстер 281

Элиан де Фраудемон 115

Энгельс Ф. 26, 29, 38

Энний Квинт 439

Эннекен Э. 31

Эннодий 43, 44, 91

Панегирик королю Теодориху
91

Энцо, король Сардинии 54, 135,
157, 204

Эццелино да Романо 243, 256, 396,
502

Эфрос А. 408, 427, 439, 445

Эшенбах Вольфрам фон 10

Ювенал 157

Юк де Сент Сирк 107, 153

Юлиан 45

Юность Гектора 377

Юстиниан 46

Якомо ди Конте 503

Якопо да Пистойя 117

Трактат о высшем челове-
ческом счастье 217

Якопо делла Лана 389, 537

Якопо дель Пекора 78

Фимеродиа 78

Якопоне да Тоди (де Бенедетти)
60, 117, 134–148, 208, 218, 282,
296

Якопо ди Сер Камбио 535

Якопо Мостаччи 157, 169, 171, 172

Ямсилла 256

Деяния Фридриха II 256

Actus beati Francisci et sociorum eius
301, 303

Barberi-Squarotti G. 7

Brioschi F. 7

Cantimori D. 39

Di Girolamo C. 7

Marchese A. 7

Proverbia quae dicuntur super
natura feminarum 112

Solerti A. 86

Vaccari P. 84

Venturi P. 39

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редакции	5
Итальянская литература и художественное единство европейской литературы Нового времени (Р.И.ХЛОДОВСКИЙ)	9
Введение в первый том (Р.И.ХЛОДОВСКИЙ)	41
Глава первая. Латинская литература в Италии (VI–XII вв.) и начало письменности на вольтаре (М.Л.АНДРЕЕВ)	87
Глава вторая. Религиозная поэзия (А.В.ТОПОРОВА)	109
Глава третья. Культура двора Фридриха II и поэзия сицилийской школы (Л.В.ЕВДОКИМОВА, раздел первый написан А.В.Топоровой)	149
Глава четвертая. Поэзия Тосканы (Л.В.ЕВДОКИМОВА)	176
Глава пятая. Поэзия нового сладостного стиля (А.В.ТОПОРОВА) .	199
Глава шестая. Комическая поэзия. (А.В.ТОПОРОВА)	223
Глава седьмая. У истоков городской литературы (М.Л.АНДРЕЕВ) .	243
Глава восьмая. Мистики и агиографы (А.В.ТОПОРОВА)	281
Глава девятая. Данте (М.Л.АНДРЕЕВ)	307
Глава десятая. Городская литература Треченто (М.Л.АНДРЕЕВ; раздел третий написан А.В.Топоровой)	367
Глава одиннадцатая. Франческо Петрарка (Р.И.ХЛОДОВСКИЙ) .	399
Глава двенадцатая. Джованни Боккаччо (Р.И.ХЛОДОВСКИЙ) ...	450
Глава тринадцатая. Франко Саккетти и новеллистика Треченто (И.К.СТАФ)	500
Библиография (сост. М.Л.Андреев)	541
Хронологическая таблица	554
Указатель имен (сост. Д.А.Шевлякова)	574

История Литературы Италии

Том 1
Средние века

Оригинал-макет изготовлен
Мишутиной Т.И.

ИД № 01286 от 22.03.2000

**Формат 60х90^{1/16}. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная. Печ. л. 37.00. Тираж 1000 экз.**

**ИМЛИ РАН, Наследие,
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25-а.**

**Отпечатано в соответствии с качеством предоставленных диапозитивов
в ППП «Типография «Наука» 121099, Москва, Шубинский пер., д. 6
Заказ № 686**