

ИСТОРИЯ
ЛИТЕРАТУРЫ
ИТАЛИИ

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М.ГОРЬКОГО

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ИТАЛИИ

Редакционная коллегия:
М.Л.Андреев (главный редактор),
И.А.Пильщиков, Е.Ю.Сапрыкина, К.А.Чекалов

МОСКВА
2012

STORIA DELLA
LETTERATURA
ITALIANA

diretta da M.L.Andreev

Volume III
BAROCCO E ILLUMINISMO

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М.ГОРЬКОГО

Том III

БАРОККО И ПРОСВЕЩЕНИЕ

Ответственный редактор
М.Л.Андреев

ИМЛИ РАН
2012

Издание подготовлено и осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
Исследовательский проект № 00-04-00355а
Издательский проект № 12-04-16209

Рецензенты

— доктор филологических наук Е.П.Зыкова
кандидат филологических наук Т.Г.Чеснокова

Авторы

М.Л.Андреев, Ю.В.Иванова, С.Г.Ломидзе,
Е.Ю.Сапрыкина, И.К.Стаф, К.А.Чекалов

**История литературы Италии, т. III. — М.: ИМЛИ РАН,
2012. — 720 с.**

Третий том «Истории литературы Италии» посвящен литературе XVII–XVIII вв. Первостепенное внимание уделяется национально маркированным вариантам общеевропейских литературных стилей и направлений: маньеризму (представленному в Италии своего рода образцовым его вариантом в лице Дж.Марино и его школы), барокко (в формировании эстетики которого Италия вносит основной вклад), рококо (в художественной продукции Аркадии), стиливым амальгамам на основе классицистической традиции (барочный классицизм Кьябреры, предромантический классицизм Альфьери). Наряду с главами, посвященными крупным художественным индивидуальностям (Марино, Базиле, Метастазιο, Гольдони, Гоцци, Парини, Альфьери) и крупным мыслителям, повлиявшим в том числе на конфигурацию художественной культуры (Галилей, Кампанелла, Вико), в томе присутствуют разделы, описывающие эволюцию жанровой системы в ее специфически барочных вариантах (новелла, роман, трагедия, комедия, героикомическая поэма), а также характеризующие идейное и художественное своеобразие итальянского Просвещения. Издание предназначено для преподавателей и студентов филологических факультетов, а также для всех, интересующихся культурой и литературой Италии.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ОСОБЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО И КУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ ИТАЛИИ В XVII ВЕКЕ

Одним из самых известных сочинений Сейченко можно считать «Подзорную трубу Аристотеля» уроженца Турина Эммануэле Тезауро. Этот обширный трактат, написанный в 1620-х гг., впервые опубликованный в 1654 и впоследствии доработанный его автором, посвящен описанию поэтического языка барокко, причем получивший основательную подготовку у иезуитов Тезауро придает повествованию повышено наукообразный вид, множит систематизации и рубрикации и (в отличие от Бальтасара Грасиана, с которым его нередко сравнивают) опирается на признанные авторитеты — в первую очередь на Аристотеля. Между тем уже в примененной автором трактата комбинации тезисов «Поэтики» и «Риторики», сопровождающейся искусным смещением понятийного аппарата Стагирита, видится торжество той самой «поэтики изумления», которая является здесь предметом анализа. Весь мир предстает в трактате как грандиозный знак; Тезауро осуществляет всеобщую риторизацию бытия и тем самым далеко выходит за рамки поэтологического трактата, а равно и традиции Чинквеченто.

Название, избранное здесь автором, как и аналитические процедуры Тезауро, представляются в высшей степени репрезентативными для культуры Сейченко. «Подзорная труба» — дань новейшему научному знанию, а точнее, современному научному инструментарию, который вообще произвел большое впечатление на итальянцев той поры. Но направлена «труба» на учение Стагирита, то есть призвана укрупнить и сделать более зримой проблематику Аристотеля (чья популярность в интересующий нас период вообще-то пошла на убыль, и издавали его в XVII в. все менее охотно; в то же время в университетских кругах его учение оказалось исключительно долговечным). Старое и новое мирно соединились в названии трактата и в процедуре анализа, но общий баланс оказался, несомненно, в пользу нового. В сходном же ключе развивалась и культура Сейченко в целом.

Впрочем, еще французский иезуит Доминик Бугур в трактате «О том, как правильно мыслить в ученых сочинениях» (1687) объявил итальянскую словесность ответственной за распространение по всей Европе дурного вкуса. Поначалу отдавая дань уважения итальянским поэтам, особенно Тассо, отчасти Марино и Фульвио Тести, Бугур затем указывает на того же Тассо и Гварини как на предшественников указанного дурновкусия. «У итальянских поэтов полностью отсутствует естественность, они всё румянят» подобно завязтым кокеткам, прибегают к неуместной аффектации, вычурным мыслям и «галиматсье». До Бугура «галиматсье» и «пуантировки» как важнейшие составляющие итальянской словесности XVII в. были подвергнуты критике в предисловии Антуана Фюретьера к его «Перелицованной Энеиде» (1648).

Нельзя не признать, что словесность Сейченко действительно не выдвигает таких масштабных фигур, как пресловутые «титаны Возрождения»; исключение составляют только Галилей и Кампанелла, в большей степени мыслители, нежели литераторы. Между тем не только изобразительное искусство (в первую очередь — архитектура) и музыка, но и словесность итальянского барокко являются в высшей степени репрезентативными для истории этого стиля, а изучение литературы Сейченко много даёт для понимания культурного развития Европы, и не только в XVII-м, но и в последующих столетиях. Во всех областях культуры Сейченко оказывается периодом переосмысления античного и гуманистического наследия и активного поиска нового. Современность «обретает позитивную ценность как таковая»¹; Кампанелла — как бы он ни был связан с магизмом Ренессанса — в одном из писем 1632 г. восхваляет современное ему научное знание как «основание нового века».

Некоторые исследователи определяют Сейченко как «эпоху барокко», размещая её (применительно к Италии) между кончиной Т.Тассо (1595) и основанием академии Аркадия (1690). Именно Италия и Испания создали наиболее яркие образцы этого литературно-художественного стиля — в словесности, живописи, скульптуре, архитектуре, музыке. Для культуры барокко было характерно стремление к синэстезии, к синтезу и взаимодействию искусств, к иллюзионизму и эстетической виртуозности; отсюда и многообразие областей, в которых подвизались создатели стиля. Барокко, ранее считавшееся воплощением неупорядоченности и хаоса, на поверку было устремлено к выработке своего собственного *ratio*; так, мировоззренческий прорыв Декарта оказался созвучен поискам авторов итальянских трактатов об эстетике. В силу особенностей географического положения и исторического развития Италии барокко здесь оказалось многоликим; несомненный интерес

представляют, например, такие провинциальные варианты барочного стиля, как исключительно пышное сицилийское барокко или переходящее в рококо *barocchetto leccese*, испытавшее влияние испанского пла-тереско (архитекторы Джузеппе Цимбало и Джузеппе Чино).

Культура Сейченко не могла не испытывать влияния общей, неоднозначной социально-экономической ситуации, сложившейся в ту пору на Апеннингах. Правда, по мнению В.И.Рутенбурга, «нельзя ... всё это столетие — Сейченко — считать веком сплошного кризиса: упадок в промышленности проявляется лишь к последним двум-трем десятилетиям и продолжается в начале XVIII века»². Между тем по сравнению со второй половиной XVI столетия («бабьим летом» итальянской экономики) хозяйственное истощение бросалось в глаза; к тому же около 1620 г. разразился серьезный экономический кризис (в сочетании с неурожаем), о котором выразительно сказано, в частности, у Алессандро Мандзони в романе «Обрученные» (на примере Ломбардии): «Опустошение и разорение, вызванное войной <...>, было таково, что в провинциях, наиболее близких к месту военных действий, обширные земельные участки дольше, чем обычно, оставались необработанными. Крестьяне забросили землю и, вместо того чтобы трудом добывать хлеб себе и другим, вынуждены были выпрашивать его как милостыню <...> Невыносимые поборы, налагаемые с беспредельной алчностью, равно как и поведение в мирное время войск, стоявших в деревнях постоем <...> — всем этим исподволь подготавливалось печальное положение по всей миланской области» (гл. 12; пер. под ред. Н.Георгиевской и А.Эфроса). К этому следует добавить эпидемии (также красочно воссозданные в «Обрученных»), глубокий демографический кризис и смещение главной оси торговых путей (ранее они проходили по Средиземному морю, что способствовало процветанию Италии, а теперь — по Атлантике), а также все возрастающую экономическую конкуренцию со стороны Англии, Франции и Нидерландов.

Приоритетная роль Испании на европейской арене и испанская гегемония на Апеннингах (продолжавшаяся до начала XVIII в.) на фоне общей нестабильности в Европе во многом определили собой политический закат Италии, ее «нисхождение на роль европейской провинции»³. В литературе об испанском господстве писали — с подчас бьющим через край негодованием — в первую очередь Траяно Боккалини и Алессандро Тассони; последний во второй из своих «Филиппик» рисует уничтожающий портрет позабывших о чести и репутации «странствующих рыцарей», ринувшихся завоевывать «Прекрасную Италию».

На фоне энергичного развития других европейских государств положение дел в Италии выглядело особенно невыигрышным. Мелкие

ремесленники и торговцы нищают, тогда как растут ряды происпански настроенных чванливых паразитирующих аристократов, чьи образы находят свое отражение в сатирической литературе. Среди них наиболее колоритен незадачливый и трусливый граф Куланья, горе-войка из героикомической поэмы того же Тассони «Похищенное ведро».

Культура Сейченко испытала сильное влияние католической церкви, наследуя в этом отношении тенденции посттридентского периода. Наряду с усилением контроля за словесностью, формированием надлежащего репрессивного аппарата (включая Индекс запрещенных книг) и активной деятельности по пропаганде ортодоксального вероучения и сакрального искусства (труды активно проводившего в жизнь решения Тридентского собора св. Карло Борromeо и увековеченного все тем же Мандзони кардинала Федерико Борromeо) имеет место и процесс обновления духовной литературной традиции. Здесь весьма значимым событием можно считать публикацию в 1589 г. книги театинского монаха, ставшего жертвой обвинения в ереси, Лоренцо Скуполи «Брань духовная». Книга, переданная годом позже св. Франциску Сальскому, снискала колоссальный европейский резонанс и пользовалась огромной популярностью на протяжении всего XVII столетия (ее переводили преподобный Никодим, а в России — и святитель Феофан Затворник). Между тем другое заметное сочинение этой поры, «Краткий компендиум относительно христианского совершенства» Акилле Гальярди (долгое время книга циркулировала в рукописи; первая известная публикация в Италии датируется 1611 г.), вызвало оживленную полемику, оказалось у Ватикана под подозрением (в связи с якобы искажением основных католических догматов) и даже со временем было подвергнуто запрету. Интересно, что Академия делла Круска всячески стремилась вернуть к жизни духовные сочинения Треченто, но именно как своего рода лингвистические документы — в этом случае можно говорить об «археологизации» церковной традиции.⁴

«Брань духовная» и «Краткий компендиум» были написаны на народном языке, который в XVII в. все более решительно внедряется в сферу духовных текстов. Хотя обычно считается, что латынь продолжала в период Сейченко оставаться языком научной литературы, юридических и теологических текстов, но и в этих областях появились заметные инновации. Достаточно сказать, что самый знаменитый итальянский юрист XVII в. (с 1681 г. кардинал) Джамбаттиста Де Лука призывал к переводу законоуложений на вольгаре с тем, чтобы они были доступны плебейам (и не только призывал, но и сам составил такой перевод: *Dottor volgare*, 1675), а также критиковал чрезмерный лингвистический пуризм Круски. (Собственно, еще прежде того значительный

вклад в распространение итальянского языка внесли представители севера Италии — например, савойский герцог Эммануил Филиберто, который в 1560–61 гг. ввел в делопроизводство вольгаре). В целом же большинство опубликованных в период Сейченко книг было написано на народном языке (хотя здесь могла иметь место неравномерность между отдельными регионами: так, в Венеции и Флоренции латинских книг издавалось больше, чем в других городах).

С другой стороны, в XVII в. продолжала удерживать свои позиции диалектальная словесность. Чередование диалекта и вольгаре было характерно, например, для творчества столь уникального писателя начала Сейченко, как болонец Джулио Чезаре Кроче. Однако самая знаменитая книга Кроче — диалогия о Бертольдо и Бертольдино (см. о ней в главе седьмой наст. изд.) — написана на литературном языке. Особенно же значимой оказалась диалектальная словесность для неаполитанской культуры; ее вершиной в период Сейченко можно считать изысканную по стилю, ставшую в дальнейшем настоящим кладом сказочных сюжетов «Сказку сказок (Пентамерон)» Базиле (опубл. посмертно в 1634–36) — Бенедетто Кроче, автор перевода этой книги на литературный язык, назвал ее «лучшей из книг итальянского барокко». Для другого неаполитанца, Джулио Чезаре Кортезе, диалект становится образцом натурального, неиспорченного языка, носителем альтернативных по отношению к доминирующим в социальном плане ценностей. Лучшим сочинением Кортезе является пикарескная поэма «Служанкиада» (1612), посвященная любовным похождениям неаполитанской прислуги и исполненная большой симпатии к своим внешне бурлескным персонажам. Диалект подвергается некоторой обработке в других сочинениях Кортезе — насыщенной автобиографизмом аллегорической поэме в октавах «Путешествие на Парнас» (1621), а также в незамысловатой пасторали «Роза» (1621), которой впоследствии дал высокую оценку Дж.Гравина.

В период Сейченко возникает новая тенденция в восприятии книги и словесности в целом — как со стороны ее создателей, так и со стороны аудитории: складывается, пусть и пока эмбриональный, книжный рынок, а писательство все более отчетливо предстает как один из источников дохода. При этом ориентация на читательский спрос и господствующую моду ничуть не скрывается; например, в предисловии к своему роману «Гондола о трех веслах» (1657) Дж.Брузони прямо заявляет: «Я написал книгу в модном духе, сработал карнавальную маску, предложил вам средство убить время». В сферу литературной моды втягиваются — наряду с романами — и имевшие немалый коммерческий успех произведения памфлетного характера, о чем свидетельству-

ет деятельность писателей, связанных с венецианской академией Инконьити. По происхождению писатели Сейченко могли быть и клириками, и знатными дворянами, и чиновниками, но всех их объединяло общее отношение к писательскому делу как к «ремеслу». Иногда данная установка приходила в противоречие с другой характерной для литераторов барокко тенденцией — налаживанию сугубо деловых отношений с властями; в одном случае это привело к трагическому результату (казнь вольнодумца и автора злободневных, снискавших большой коммерческий успех политических памфлетов и романов Ферранте Паллавичино). Изменения коснулись и читательской аудитории: если век назад чтение романов являлось привилегией элиты, то теперь их читают не только придворные, но и широкая публика. Четкую классовую принадлежность этой публики точно сформулировать нелегко, несомненно одно: в XVII в. имел место процесс размывания социальной стратификации читателей.

Для Сейченко характерна новая интерпретация остающейся актуальной проблемы подражания античной культуре. В этом плане весьма существенным фактором культурного развития Италии стал перенос акцента с римской на греческую (включая период эллинизма) культурную традицию. Смена вех по сравнению с культурными приоритетами Ренессанса сочеталась с новым типом отбора и восприятия компонентов традиции (на основе качественного подхода). Не случайно Паоло Сарпи замечал в своем письме к Лешассье (сентябрь 1610 г.): «Мы перебираем по косточкам каждое древнее сочинение и учение, но при этом совершенно извратили смысл заключенных в них слов». На свой лад необходимость обновленного подхода к античности констатировал Джамбаттиста Марини в идиллии «Прозерпина», отрекомендовав себя как *del greco pennello / imitator novello* (курсив мой. — К. Ч.). Интерес к греческой поэзии во многом подстегнула «Палатинская антология», обнаруженная в 1606 г. Клодом Сомезом в Гейдельберге пространная подборка греческих эпиграмм. В 1623 г. кодекс был привезен в Рим в качестве дара папе Григорию XV. Это событие во многом изменило подход к греческой поэзии в целом; Кьябрера в своем жизнеописании прямо указывает, что поворотным пунктом для него было знакомство с образцами греческой лирики. Влияние греческих моделей прослеживается и в театре Сейченко (так, образцами в области трагедии являются в первую очередь Эсхил, Софокл и Еврипид, а не римские авторы). В этом видится и политический смысл: театр для древних греков — важнейший элемент исправного функционирования полиса, а для Сейченко важно воспитание чувств зрителя через катарсис.

В XVII в. имеет место все более значительный отход от политоло-

гической рефлексии предшествующего столетия, в пользу возвращения к платоновским идеям (это заметно как у Кампанеллы, так и у совершенно противоположного ему по образу мыслей Боккалини). Большой импульс распространению этих идей дал выполненный в 1601 г. Дарди Бембо перевод обширного корпуса политических сочинений Платона (изд. 1643). Среди пропагандистов греческой культуры рассматриваемого периода выделяется пизанский профессор Паганино Гауденци, автор «Деяний Александра Великого» (1645), особо акцентировавший переклички между греческой и христианской культурными моделями. Весьма значимым для итальянского барокко сделалось наследие Ксенофонта, во всем его многообразии — от «Киропедии» до трактата «О коннице»; но, разумеется, акцент ставился на его политических идеях. Мыслители Сейченко примеряли их к актуальной политической реальности, к конкретным механизмам государственного принуждения.

На пороге Нового времени происходит смена географических центров культурного и литературного развития Италии. Интересно складывается в этот период судьба такого важного очага ренессансной культуры, как Флоренция: одним из первых, и вполне эмблематичных, событий в культурной жизни Сейченко здесь стал выход в свет Словаря Академии делла Круска (1612); тенденция к консервации традиции в сочетании с сопротивлением инновациям стала теперь основой культурной стратегии столицы Тосканы, в интересующий нас период все более «провинциализировавшейся». Выход в свет третьего издания Словаря (1691), куда наконец-то попала современная научная лексика, символически совпал с закатом барокко в Италии. Но дискуссии вокруг барокко Флоренцию почти не затронули, как не стали для нее значимыми ни барочная архитектура, ни живопись; зато становление научной прозы в XVII столетии без флорентийского вклада вряд ли бы состоялось (здесь следует отметить в первую очередь Галилея, ревидовавшего как жанр научного трактата, так и саму соответствующую терминологию). Сложная, полифоническая оркестровка галилеевской прозы возвестила о рождении нового типа литературной коммуникации, а рискованность литературно-политической стратегии этого великого ученого ознаменовала собой возможность противодействия авторитарному знанию. Однако после кончины Галилея вольнодумная линия в научной мысли оказалась в значительной мере приглашена, сбалансирована с традиционными подходами (члены академии Чименто Алессандро Марсили и Карло Ринальдини). Примером того, как сопротивлялась флорентийская культура новым веяниям, может служить непростая судьба осуществленного уроженцем Эмполи Алессандро Маркетти в 1660-х гг., но опубликованного только в XVIII в. перевода поэмы

«О природе вещей» Лукреция: автору перевода, где учтены не только традиции Данте и Петрарки, но и поэтика Кьябреры и Марино, никак не удавалось отыскать «спонсора».

С другой стороны, получившая широкое развитие во Флоренции на рубеже Нового времени культура придворных зрелищ, активно продвигавшаяся Медичи (особенно Фердинандом I), несомненно, принадлежит барочной парадигме. Медицейский Театр дельи Уффици, учрежденный в 1589 г., а также открытые в середине столетия Театр дель Кокомеро (с 1861 — Театр Николини) и Театр делла Пергола как с конструктивной, так и с содержательной точки зрения фактически явились первыми театральными учреждениями современного типа. Здесь выступали знаменитые певцы и композиторы Джулио Каччини и Якопо Пери. Решающий теоретический вклад в возникновение новоевропейской музыкальной культуры, переосмысление ренессансных представлений о соотношении музыки и поэзии и рождение итальянской оперы внес отец автора «Звездного вестника» Винченцо Галилей, как и римлянин Эмилио Кавальери, придававший большое значение возобновлению греческой традиции. Все упомянутые лица входили в состав флорентийской Камераты, учрежденного в 1573 г. содружества музыкантов и литераторов, где обсуждались проблемы древнегреческого музыкального строя.

Возможно, Кавальери имел отношение к столь значительному для культуры Сейченто событию, как состоявшаяся 5 октября 1600 г. в Палаццо Питти премьера мелодрамы «Эвридика» (музыка Пери, либретто Оттавио Ринуччини). Эта постановка была приурочена к бракосочетанию Марии Медичи (дочери Франческо I Медичи) и французского короля Генриха IV. Речь идет о первых шагах в истории оперы — синтетического жанра, популярность которого в Европе оставалась исключительно высокой на протяжении всего Нового времени; первым образцом оперы обычно считается написанная теми же авторами и поставленная в 1598 г. в Палаццо Корси «Дафна». Между тем именно пролог «Эвридики» особенно интересен, так как в нем (ария Трагедии) дана квинтэссенция новой театральной эстетики.

Самым же впечатляющим мероприятием свадебных торжеств и одновременно самым дорогостоящим спектаклем в истории финансировавшихся Медичи постановок оказалась имевшая место 9 октября постановка мелодрамы «Похищение Цефала» в одном из залов (зал Комедий) нынешней Галереи Уффици. Музыку написал Каччини и несколько других композиторов, а текст либретто принадлежал Габриелло Кьябрере. Спектакль продолжался пять часов, на нем присутствовали 3800 зрителей; применялись невиданные сценические механизмы рабо-

ты Бернардо Буонталенти. Сюжет либретто Кьябрера позаимствовал из мифологической оды Ронсара — тем самым постановка приобрела символический смысл, как своего рода передача эстафеты от ренессансной поэтической культуры к сценической традиции Сейченко. Савонец Кьябрера, наряду с другими поэтами своего времени поставивший свой талант на службу свежее испеченному театральному жанру (с характерным для него патетизмом и особым речевым строем), традиционно считался «вторым фокусом» поэзии Сейченко (первым неизменно выставляли Марино).

Болезненным ударом по тосканской поэтической традиции стала опубликованная в 1609 г. книга Тассони «Рассуждения о стихотворениях Петрарки»; правда, ее автор метил в основном не в певца Лауры, а в его многочисленных подражателей. Как бы то ни было, Тассони удалось осуществить радикальное минирование петраркизма как целостной поэтической системы; эта деструктивная операция была проведена им с использованием аристотелистских приемов, хотя сама фигура Аристотеля воспринималась писателем чрезвычайно критично. (Здесь в предельно радикальной форме Тассони выразил общую установку поэтов своего столетия, фактически противопоставивших принципу целостной поэтической книги распыленную коллекцию «случаев», как бы «Антиканцоньере»⁵). Антиаристотелистский пафос окрашивает собой и самое знаменитое сочинение Тассони, героикомическую поэму «Похищенное ведро»; этот смешанный литературный жанр достиг в XVII в. значительного расцвета именно в Тоскане (наряду с сатирической поэзией). Жанр этот охотно питался как собственно литературными, так и мифологическими реминисценциями, и, наконец, почерпнутым из повседневности материалом. Изначальная антирегулярность жанра, порожденная маньеристической эстетикой и кризисом ренессансных ценностей, сочеталась с активизацией в рамках избранного сюжета региональных реалий и соответствующей лексики.

«Рассуждения о стихотворениях Петрарки» вышли в свет в Венеции. На рубеже Нового времени именно к Светлейшей явно перетекает культурное лидерство; при этом само по себе ставшее к настоящему времени топом представлением о перманентном декадансе этого города во многом рождалось уже в XVII в.⁶, когда «город был скорее вольнолюбивым, чем поистине свободным»⁷. В начале столетия город еще жил воспоминаниями о блестящих достижениях живописи прошлого века — о Тициане, Тинторетто и Веронезе. С другой стороны, Светлейшая оставалась важным перекрестком не только торговых, но и интеллектуальных путей, а также все больше утверждалась в сознании чужестранцев как необходимый пункт культурного паломничества

(в этот процесс внес большой вклад англичанин Томас Кориат, побывавший в Венеции в 1608 г.). Постепенно город начинал конструировать свой собственный культурный миф. Марко Боскини в самом начале своей написанной на диалекте поэмы «Карта живописного мореплавания» (1660) поет осанну Светлейшей и настаивает на характерной для нее тесной связи между творчеством и политической свободой. Безусловным являлся в ту пору примат Венеции как центра музыкальной культуры, во многом благодаря деятельности перебравшегося сюда в 1613 г. и ставшего капельмейстером Сан Марко знаменитого Клаудио Монтеверди. Собственно, уже его первая опера, поставленная во время карнавала 1607 г. в Мантуе — «Орфей» (либретто Алессандро Стриджо), основывалась на сделанных ранее венецианской музыкальной школой открытиях. Оглушительный успех имела написанная Монтеверди для театра Санти Джованни э Паоло опера «Коронование Поппеи» (первая постановка 1642, либретто Джан Франческо Бузенелло). Первым платным театром в Венеции стал Сан Кассиано (1637), первой постановкой в нем — «Андромеда», музыкальная драма Франческо Маннелли на либретто Бенедетто Феррари; к 1649 г. в Светлейшей насчитывалось уже 13 подобных заведений, причем постепенно круг зрителей расширялся за счет третьего сословия. После смерти Монтеверди на венецианской музыкальной сцене доминировал Франческо Кавалли, в своих операх поначалу отдававший предпочтение мифологическим сюжетам («Любовь Аполлона и Дафны», 1640), а затем переключившийся на исторические («Ромул и Рем», 1645).

Венеция Сейченто являлась едва ли не самым космополитичным городом Европы, куда съезжались актеры, постановщики и художники; вплоть до моцартовских времен сценическое искусство считалось местным «специалитетом». Уроженцем Венето был Карло Доттори, чья заново открытая Бенедетто Кроче трагедия «Аристодем» (1654, опубл. 1657) считается своего рода вершиной драматургии Сейченто; однако в целом жанр трагедии не получил здесь широкого развития. И напротив, пасторальная драма обрела здесь своего вдумчивого теоретика в лице Анджело Индженьерери с его трактатом «О поэзии изобразительной и способе изображения на сцене сказок» (1598).

Венеция внесла свой оригинальный вклад и в развитие барочного зодчества. Наиболее значительным венецианским архитектором XVII в. был создатель базилики Санта Мариа делла Салюте, церкви Скальци, Ка'Пезаро и Ка'Реццонио Бальдассаре Лонгена. Между тем Лонгена умел смягчать и сдерживать барочный конструктивный экстремализм, что опять-таки можно отнести на счет венецианской культурной специфики.

Позицию Светлейшей по отношению к Ватикану в тот период можно определить как фронду; не случайно в 1607 г. папа Павел V принимает направленный против Венеции специальный интердикт, последствия которого носили далеко не только внутривенетский характер. Чрезвычайно важную роль в этих событиях сыграл сервит Паоло Сарпи, чей трактат «История Тридентского Собора» (1619) снискал общеевропейский успех. Для Сарпи, противостоявшего традиции официальной венецианской историографии и принадлежавшего к самым блестящим умам своего времени, было важно насытить политическую теорию и практику моральным содержанием; при этом его антропологические взгляды носили во многом пессимистический характер (иногда его в этом отношении сравнивают с Монтенем). Можно сказать, что в долгосрочном плане именно конфликт Сарпи с Римом подготовил грядущее размежевание светской и клерикальной культур.

Следует отметить, что в конце XVI в. Жан Боден в «Шести книгах о государстве» разоблачил миф о политически умиротворенной Серенисима; зато почти одновременно с ним Паоло Парута (в трактате «О совершенстве политической жизни», 1579), а чуть позже Франческо Сансовино (в книге «Венеция, град прекраснейший и своеобразный», 1581) выставили Венецию образцом государственного устройства, сочетающего пышность с глубоким благочестием, разнообразным и ярким культурным развитием, свободолюбие граждан с мудростью правителей. Между тем не следует забывать, что именно здесь проходили процессы Бруно и Кампанеллы, и именно из Венето счел нужным вернуться в родную Тоскану Галилей, констатируя несоответствие своих устремлений здешней интеллектуальной ограниченности. Собственно, подчинение культурного измерения политическому уже стало к тому времени для Венеции явлением традиционным. И не случайно самым громким сочинением итальянской словесности, созданным в начале Сейченто, стали написанные здесь «Парнаасские известия» Боккалини (перед тем он долгое время жил в Риме), яркий символ активной политизации литературного развития и одновременно — нащупывания новых форм контакта с аудиторией. Новаторский жанр, к которому прибегнул здесь писатель и которому суждено было устойчивое будущее, давал высокую степень идеологической свободы. Вместе с тем печальный финал жизни Боккалини демонстрирует хрупкость этой свободы.

Королевство Неаполя в начале столетия еще продолжало развивать как петраркизм местного разлива (от Луиджи Тансилло до Бернардино Рота), так и основанную на традиции Кастильоне трактатистику об идеальном придворном (Джулио Чезаре Капаччо, чей трактат «Секретарь» вышел первым изданием в 1589 году и потом многократно пере-

издавался). В другом своем сочинении, «Чужестранец» (1634), Капаччо уделяет много вниманию туристическим достоинствам города. В сознании прибывающих сюда путешественников образ Неаполя утверждается как *Napoli gentile*, город приятных манер, удовольствий и роскоши; это вместе с тем и город Партенопы, осколок старины, где все еще живы традиции древней культуры; но все сказанное несколько не поражает в правах устойчивое мнение о вороватости неаполитанцев, отраженное, в числе других литературных памятников, в «Мыслях на различные темы» Тассони. На рубеже столетий живой достопримечательностью города являлся философ, алхимик и комедиограф Джамбаттиста Делла Порт, автор трактатов по физиогномике, мнемотехнике, криптологии и многим другим областям знания. В 1609 г. он даже приписал себе изобретение телескопа — до Галилея, но истинное новаторство Делла Порта следует видеть в ином — например, в его новых подходах к антропологии, в выявлении нестабильности человеческих страстей и четкой констатации исторической изменчивости нравов.

Барокко в Неаполе утвердилось достаточно поздно; несмотря на пребывание здесь в 1607–1610 гг. Караваджо и приезд в 1617 г. Риберы, вплоть до середины столетия в художественном облике города продолжала преобладать маньеристическая стилистика; прибытие в Неаполь «калабрийского кавалера» — живописца Маттия Прети — в 1653 г. оказалось в этом смысле важной хронологической вехой. В формирование барочного архитектурного лица Неаполя наиболее значительным оказался вклад ваятеля и зодчего Козимо Фанцаго. Рибера (вкуче с братьями Карраччи) оказал влияние на формирование живописной манеры Луки Джордано, в своих полотнах отдавшего дань прославлению династии Медичи и вместе с тем пользовавшегося большой популярностью при испанском дворе.

Через Неаполь пролегал крестный путь испытавшего в молодые годы влияние Делла Порта Томмазо Кампанеллы, не только своеобразного мыслителя и поэта, радикально противостоявшего литературным веяниям своего времени, но и организатора неудавшегося народного восстания. Изнанка *Napoli gentile* убедительно воссоздана в экономическом трактате причастного к этому восстанию Антонио Серры «О способах возродить Золотой и Серебряный век в королевстве Неаполя» (1613), где рисуется довольно безрадостная картина: бедная ресурсами периферийная область, неимущее население, преобладание импорта, низкий уровень промышленного развития, вялость экономических инициатив. К этому следует добавить гнет со стороны испанцев; все указанные обстоятельства стали причиной крестьянского восстания Мазаньелло в 1647–48 гг. и установления Неаполитанской республики; эти

события имели общеевропейский резонанс и отразились в ряде произведений искусства. Культура Неаполя по-своему отреагировала и на совсем иного рода события, имевшие место на протяжении столетия — такие, как катастрофическое землетрясение (1626) и извержение Везувия (1631); возможно, особая эсхатологичность и некоторая траурность искусства неаполитанского барокко связана именно с этими обстоятельствами.

Новый, более углубленный взгляд на внутренний мир человека как члена социума отразила одна из чрезвычайно важных для культуры Сейченко книг — опубликованный именно в Неаполе миниатюрный трактат Торквато Ачетто «О благопристойном утаивании» (1641). При том, что в книге ощущается налет софистической интеллектуальной игры (в этом смысле она сопоставима с более ранним трактатом другого неаполитанца, Джузеппе Кастильоне «Ничто», 1632), Ачетто в полной мере принадлежит своему времени; «наука поведения» ренессансного типа (Бальдассаре Кастильоне, Делла Каза) преобразована им в глубоко рационалистическом ключе. Автор обращается к весьма существенной для своего времени проблеме «кажимости» и выводит ее на универсальный уровень. Входя в мир и ощущая, что он наг, человек сразу же прикрывает свою наготу (фактически — от Создателя); тем самым он делает первый шаг по пути утаивания истины. Поэтому можно сказать, что искусство казаться рождается вместе с миром. Пожалуй, наиболее любопытна девятая глава трактата, где телесная красота трактуется как разновидность утаивания. В противовес ренессансному неоплатонизму, настаивавшему на неразрывной связи телесной красоты, блага и Божественного, Ачетто утверждает, что красота есть сокрытие истинного положения вещей, тварной уязвимости и бренности человека. Искусство утаивания универсально и сопровождает людей на протяжении всего периода существования человечества, кроме одного дня. Легко догадаться, что речь идет о дне Страшного суда, когда все земные интересы утратят свое значение, а содержимое сердец изольется наружу; души явят себя окружающим, а мысли будут оцениваться по количеству и весу. «Сама истина откроет врата небесные и мечом огненным прервет нить всякой суетной мысли»; падут все и всяческие маски, установится Золотой век добродетели, прозрачности и любви.

Но все-таки самым знаменитым неаполитанцем Сейченко был, без сомнения, Джамбаттиста Марино, своего рода *genius loci*, чья поэзия — и в первую очередь монументальная поэма «Адонис» — стала эмблематичной для итальянского и, шире, европейского барокко. «Маринизм» оказался чрезвычайно широким как в географическом, так и во временном плане явлением. Собственно, понятия «сечентизм» и «ма-

ринизм» долгое время воспринимались почти как синонимы, хотя важнейшие особенности поэтики Марино и его последователей уходят своими корнями в поэтическую продукцию и теоретическую рефлексию маньеризма конца предшествующего столетия. Уже в «Рассуждении о поэтическом искусстве» Тассо (который во многом сыграл по отношению к Марино роль наставника-соперника) можно наблюдать некоторую двусмысленность в отношении ключевого для поэтики Сейченко понятия *concetto*; само по себе систематическое употребление его во множественном числе размывало ту определенность его трактовки, которая присутствовала в схоластической традиции (и у Данте в трактате «О народном красноречии»): «концепт», то есть некий содержательный, умственный конструкт. Не раз подчеркивая необходимость различать сюжет и *concetti*, Тассо предвосхищает дрейф понятия от плана содержания к плану выражения — к 1630-м гг. дело практически доходит до отождествления *concetto* с *argutezza*, формальной изощренностью, прежде всего выражавшей себя в обилии метафор (главным теоретиком барочной метафоры в Италии стал уже упоминавшийся Эммануэле Тезауро). Остроумная пуантировка, продуманное соединение неожиданных, подчас парадоксальных образов, — одним словом, все то, что Буало в самом начале трактата «Поэтическое искусство» отнес к «пустой мишуре» и «фальшивому гляncy» итальянской манеры, — подвергались у Маттео Перегрини (по Кроче — первый из кодификаторов барочного стиля), Тезауро и Сфорцы Паллавичино детальному феноменологическому описанию и систематизации. Все итальянские теоретики барокко, при всем разнообразии подходов к «искусству быстрого ума» и самоценной стилистической виртуозности, опирались главным образом на поэтическую практику Марино и его «школы» (в теоретическом же отношении они обычно апеллировали к античной традиции — от Аристотеля до Квинтилиана, — а на поверку серьезно перетолковывали ее). Впрочем, Марино отдавал дань взвинченной стилистике и в своем эпистолярии (иногда в пародийных целях), и в «Священных проповедях»; его влияние на развитие итальянской прозы было весьма значительным, что заметно в наиболее известном романе Сейченко, «Верном Каллоандро» генуэзца Джованни Амброджо Марини (из-за сходства имен его иногда путали со знаменитым неаполитанским поэтом).

Что же касается проповеди, то она и до Марино испытала тяготела к «поэтике изумления», о чем свидетельствует трактат театинца Паоло Арези «Искусство проповедовать» (1611), где целая глава посвящена *vivezze*, *acutezze* и *scherzi*. А связанная с эмблематологией Ренессанса (но в большей мере — с «Иконологией» Чезаре Рипы) и также предна-

значенная преимущественно для проповедников книга иезуита Филиппо Пичинелли «Символический мир» (1653) неожиданно перекликается с «Галереей» Марино: мнемонические изображения снабжены здесь подписями в виде эпитаграмм. Во второй половине века, однако, проповедь уже строилась в большей мере на рациональной основе, богатство образов не сопровождалось стилевыми крайностями, что проявилось, например, в практике такого выдающегося проповедника, как Паоло Сеньери.

Маринистская эстетика могла отчасти усваиваться и в произведениях изобразительного искусства (в ряде полотен того же Луки Джордано), а также оказалась востребованной таким особым (вобравшим в себя некоторые приметы агиографии) прозаическим жанром, возникшим в рамках культуры Сейченко, как религиозный роман. Его судьба символична с точки зрения взаимодействия французской и итальянской словесности в XVII в.: возникнув под влиянием образцов епископа Жан-Пьера Камю, итальянский религиозный роман (самым известным образцом которого следует считать «Марию Магдалину согрешившую и покаявшуюся» еще одного генуэзца, Антона Джулио Бриньоле Сале) затем оказал обратное воздействие на французскую прозу. Бриньоле Сале был сыном дожа Генуи, города, чья роль как культурного центра на рубеже XVI–XVII столетий оказалась чрезвычайно существенной. Развитие Генуэзской республики в конце века было отмечено расцветом градостроительства, банковского дела, а также концентрацией капиталов в руках узкого круга горожан. Культурная жизнь столицы Лигурии в первую четверть Сейченко характеризуется особым динамизмом, причем он распространялся и на словесность, и на изобразительное искусство, и на музыку. Крупный порт и торговый центр, Генуя притягивала к себе путешественников; здесь работали и оказали существенное воздействие на местную живописную традицию такие мастера европейского масштаба, как Рубенс (мы обязаны ему первым детальным описанием городской застройки, которую знаменитый мастер предложил в качестве образца для подражания своим соотечественникам), Ван Дейк, Симон Вуэ и Орацио Джентилески. При этом именно для позднеренессансной и барочной Генуи была свойственна чрезвычайно тесная связь между культурной и политической жизнью.

«Неаполитанец, слишком неаполитанец», Марино в промежутке между 1600 и 1606 гг. не раз находился в Вечном городе, а другой знаменитый неаполитанец Сейченко, Сальватор Роза, в 1673 г. окончил там свои дни. Именно насыщенный выдающимися творениями барочного искусства Рим воспринимается сегодня как один из центров этого

стиля; достаточно упомянуть столь известные работы Бернини (сочетавшего в себе таланты архитектора, скульптора, художника и сценографа), как площадь Св. Петра, фонтаны Тритона (пл. Барберини) и Четырех Рек (пл. Навона), скульптурная композиция «Экстаз Св. Терезы» в одноименном храме (правда, фасад его считается маньеристическим). То же самое можно сказать и о живописных полотнах подчинившего свою кисть решению религиозных задач Караваджо, где сочетаются жизнеподобие с высокой метафизичностью и фирменным эффектом «кьяроскуро»: «Обращение Савла» и «Мученичество Св. Петра» (Санта-Мария-дель-Пополо), «Положение во гроб» (Музеи Ватикана) и многие другие. Однако в 1606 г. художник бежал из Рима, что можно считать не только результатом стечения бытовых обстоятельств, но и знаковым феноменом, следствием неоднозначности культурно-политической жизни Вечного города. В этом плане символично и присутствие в Риме постоянного антагониста Бернини — реставратора базилики Сан Джованни ин Латерано Франческо Борромини, любившего в отличие от своего оппонента замкнутые пространства и воспитанного в аскетическом духе севера Италии. Та же двойственность была характерна для Вечного города, как государственной и одновременно религиозной столицы; церковь не могла не быть здесь центром идеологического развития, да и развития словесности. Но это не исключало определенной полицентричности культурной жизни, когда вокруг центрального светила — Ватикана — возникала целая галактика малых дворов, как светских, так и религиозных центров. К таким центрам можно отнести Палаццо Барберини, душой которого был меценат и литератор, кардинал Франческо Барберини; на его территории (теперь здесь находится Национальная галерея старинного искусства) размещался знаменитейший дворцовый театр Сейченко, первой постановкой которого в 1632 г. стала опера «Св. Алексей» Стефано Ланди на либретто пистойца Джулио Роспильози (много позднее — папа Климент IX). Здесь тема религиозного обращения облечена в форму великолепного зрелища с использованием типичных для театра барокко механизмов (спускающиеся с небес ангелы). В начале XVII в. в римской музыке доминирующую роль играл руководитель хора Сикстинской капеллы Грегорио Аллегри (ок. 1582–1652), создатель духовных сочинений в духе позднего Палестрины (самое известное из них — переложение 50 псалма *Miserere*, партитура которого долгое время находилась под спудом и обрела вторую жизнь благодаря юному Моцарту).

Именно в кругу Барберини шла выработка новой литературной идеологии, поиск умеренного третьего пути между ренессансной и барочной традициями. Это видно по поэзии Джованни Чамполи и Вирд-

жинио Чезарини, а также будущего папы Урбана VIII — Маффео Барберини. Так, питомец Римской коллегии Чезарини в молодости стоял на петраркистских позициях, но затем стал напрямую апеллировать к авторитету античности и проповедать сугубо моралистический идеал словесности; он всячески стремился отделить себя от современных ему поэтов. Исследователи обычно говорят о «барбериновской эпохе» в истории Рима, а также приходят к выводу о том, что римское литературное барокко становится «формой классицизма»⁸.

Довольно ощутимым оказалось в Риме влияние связанных с классицистической тенденцией поэтов-лигурийцев (Г.Кьябрера, А.Грилло и А.Чеба). Культурные контакты с лигурийцами во многом осуществлялись благодаря уроженцу Сарданы Агостино Маскарди, изгнанного из Ордена Иисуса в 1617 г. и почти всю жизнь прожившего в Вечном городе. Автор трактата «Историческое искусство» (1636), который Э.Раймонди назвал «манифестом барочного цicerонианства», Маскарди стал своего рода теоретиком римской идеологии, в эстетическом плане ориентированной на сбалансированную и отрегулированную поэзию с использованием элементов сечентистской риторики. Большой вклад в формирование той же идеологии внес сыгравший ключевую роль в процессах Бруно и Галилея оппонент Паоло Сарпи кардинал Роберто Беллармино, обосновавшийся в Риме в 1592 г.; автор многочисленных аскетических и экзегетических сочинений, Беллармино снискал известность как мастер диспутов и активный борец с еретиками.

Классицизирующие тенденции в творчестве римских поэтов созвучны процессам, имевшим место в живописи; о «смене вех» в творчестве Караваджо уже упоминалось; кроме того, Рим изменил творческую манеру Гверчино, который отказался от экспериментов со светотенью и обратился к масштабным, но сдержанным спиритуальным полотнам («Погребение Св. Петрониллы»). Обозначаются данные тенденции уже в 1620-е гг.; в феврале 1627 г. был занесен в Индекс запрещенных книг «Адонис» Марино; это событие иногда считают поворотным пунктом в эволюции всего итальянского барокко (хотя запрет и пришелся на относительно либеральный период понтификата Урбана VIII). С 1644 г. (дата избрания понтификом Иннокентия X, в миру Джамбаттиста Памфили) есть основания говорить о начале антибарочной реакции в Риме. Симптоматично, что ведущими римскими литераторами в данный период становятся два клирика — Эммануэле Тезауро и Маттео Перегрини.

Именно в Вечном городе находились столь важные центры посттридентской идеологии, как основанная Лойолой Римская коллегия и

построенная на рубеже столетий Къеза Нуова (главная церковь конфедерации Ораторианцев). Именно здесь сосредоточилось в XVII в. большинство итальянских академий: по данным А.Квондама, из 317 по стране 132 находились в Вечном городе. В период Сейченко фактически не было писателя, который не состоял бы в какой-либо из них. Процесс создания академий заметно активизировался по сравнению с предшествующим столетием, хотя их продуктивность как научных учреждений не всегда оказывалась высокой. Академия рассматривалась как высшая форма ассоциации индивидов, кульминация *virtù*; между тем зачастую энергия их основателей уходила, что называется, в свисток — в выработку уставных документов, девизов (общего и персональных), эмблем и пр. Чрезвычайная изобретательность (над ней посмеялся в одной из своих сатир Сальватор Роза) была выказана при разработке названий: *Agatofili*, *Argonauti*, *Buldanzosi*, *Gladiatori*, *Illuminati*, *Olimpici*, *Raffrontati*, *Serafici*, *Verecondi*, *Salutiferi*, *Sicuri*, *Eccentrici*, *Cupi*, *Deboli*, *Addormentati*, *Lunatici*, *Malinconici*, *Ottusi*, *Scemi*, *Rozzi*, *Selvaggi*, *Sviati*... Просвещенные беседы, вообще занимавшие большое место в культуре Сейченко, стали едва ли не центральным занятием академиков (наряду с сочинительством). В развитие принципов, сформулированных Шипионе Баргальи в его книге «Академические бдения и шутейные речи» (1569), все более изощренным становилось игровое времяпровождение академиков, и этот процесс получил отражение в ряде литературных сочинений (в частности, в «Неустойчивости ума» А.Бриньоле Сале и «Постоялом дворе» М.Бизаччони).

Наряду с литературными в Италии рассматриваемого периода возникали и научные академии, сыгравшие значительную роль в формировании новоевропейского научного мышления; среди них наиболее известны Академия Линчеи, дель Чименто и Инвестиганти. Из них выделяется Академия Линчеи (Рысей), которая была основана в 1603 г. молодым римским аристократом Федерико Чези; он финансировал приобретение книг, сооружение ботанического сада и кабинета естественной истории. В начале деятельности Академия испытала влияние герметизма и парацельсизма. С приходом Галилея все изменилось, и акцент переместился на изучение физико-математических наук. Академия тщательно дистанцировалась от других аналогичных учреждений, проповедуя высокую научную щепетильность и определенный аристократизм духа; после кончины ее основателя она прекратила свое существование, но возродилась в век Просвещения и затем периодически «воскресала из пепла»; Новая Национальная Академия Линчеи существует и по сей день.

Академия дель Чименто была учреждена по произволению Лео-

польда Тосканского (брата Фердинандо II Медичи) в 1657 г. Фактически же она являлась детищем учеников Галилея Эванджелисты Торричелли и Винченцо Вивiani. Ее внутренняя жизнь была непростой из-за постоянных конфликтов между «архаистами» и «новаторами». Академия уделяла особое внимание конструированию измерительных приборов (многие из них и ныне хранятся во флорентийском Музее истории науки). С 1660 г. секретарем академии назначили Лоренцо Магалотти, составившего «Рассуждения о естественнонаучных экспериментах, осуществленных в Академии дель Чименто» (1666). Магалотти суждено было стать одной из ключевых фигур позднего Сейченто; этот очень плодовитый «почтальон Европы» писал как стихи в духе неоплатонизма, так и стилистически изысканную научную прозу, хорошо знал и мистическую (Хуан де Ла Крус), и современную либертинскую (Бейль, Сент-Эвремон) традиции.

Что же касается недолго просуществовавшей (1663–1670), но сыгравшей значительную роль в процессе культурного обновления неаполитанского королевства Академии дельи Инвестиганти, то ее покровителем был маркиз Д'Арена (никак, правда, не вмешивавшийся в ее деятельность), а идейным вдохновителем — весьма сведущий в том, что касается трудов современных ему мыслителей (от Бэкона до Гоббса) философ и математик Томмазо Корнелио. Строгой формальной структуры у этой академии не было, что нельзя считать типичным для Сейченто; не отдавалось и предпочтения какой-либо одной дисциплине — здесь в равной степени поощрялось изучение и математики, и медицины, и химии (интересно, что преподавание последней в неаполитанском королевстве было запрещено). Академики Инвестиганти стремились к тесному соединению новой философии с наукой и гражданскими идеалами.

Можно считать итальянские академии, поддерживавшие между собой избирательные отношения, определенным фактором культурной унификации страны. Так, академия *Unanimiti* (г. Сало) выражала готовность принять в свои ряды членов других подобных учреждений. Итальянские академии возникали и за пределами страны; наиболее яркий тому пример — учрежденная в 1664 г. в Париже венецианским патрицием Баттиста Нани Академия Паломников, ставшая местом встречи французских и итальянских интеллектуалов.

Как правило, академии отличались политической лояльностью, авторитет власти предрежащих был для них священным. Это неудивительно, коль скоро долговечность той или иной академии зависела от поддержки ее деятельности «сильными мира сего» (пример — уже упоминавшаяся Академия делла Круска); в противном случае академии

быстро «выдыхались», как *Animosi* в Падуе (закрылась через три года). Случалось, что в деятельности академий возникали паузы, иные — не обязательно Аддорментати — вообще пребывали в полусонном состоянии. Энергично бичуя бездеятельность (которую осудил еще Сперони в своем «Рассуждении о том, как организовать академию» и которую св. Карло Борромео именовал «ядом для души»), академики нередко сами впадали в этот грех. С другой стороны, не все академии сосредотачивались на умственных упражнениях — некоторые из них отдавали дань и физическим (выездка, фехтование и даже турниры, как в случае с уже упоминавшимися Унаними), так что «Аполлону удавалось сосуществовать с Марсом». Имелись и чисто рыцарские академии, вроде падуанской Делии.

Академики с большим вниманием следили за жизнью двора, для них была характерна некая замороженность роскошью (но и понимание того, что служение двору чревато падениями). Вместе с тем академии ощущали себя в некотором смысле антитезой двору, средоточием истинной, а не показной добродетели. Считалось, что человек выдающегося ума способен реализовать себя только в рамках академии. Иерархии двора академии противопоставляли свою собственную: во главе стоял Князь, имелся секретарь, советники, казначей. Одним словом, внешне дистанцируясь от власти, академии вместе с тем заимствовали ее институциональные формы (и даже подчас именовали себя «своего рода государствами»). В Унаними имелись даже свои собственные посланники. Особенно парадоксальный характер эта установка приобретала в Венеции, где свободомыслие и критика власть предержащих уживались с копированием аристократических форм поведения.

Именно в Риме 5 октября 1690 г. была учреждена академия Аркадия, фактически знаменующая собой закат культуры барокко и предвосхищающая рационализм просветительского толка. Интересно географическое происхождение отцов основателей — половину из них составляли римляне; римское доминирование сохранялось и в дальнейшем. Примечательно, что своей теорией вкуса первое поколение аркадийцев во многом обязано книге болонского иезуита Камилло Эттори «Хороший вкус в риторических сочинениях», опубликованной в том же 1690 г. и сочетающей барочные элементы с классицистическими. С точки зрения сторонников Аркадии, разум и поэтическое воображение должны находиться в необходимом балансе. Аркадии вскоре удалось «колонизовать» весь Аппенинский полуостров. Вновь восславив Петrarку и отринув поэтическую практику маринистов, Аркадия завершила круг развития итальянской словесности в XVII в.

Примечания

- ¹ Varese C. *Scena, linguaggio e ideologia dal Seicento al Settecento*. Roma, 1985. P. 8.
- ² Рутенбург В.И. Истоки Рисорджименто. Италия в XVII–XVIII веках. М., 1980. С. 35.
- ³ Голенищев-Кутузов И.Н. Романские литературы. М., 1975. С. 217.
- ⁴ Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento / A cura di E.Barbieri, D. Zardin. Milano, 2002. P. 21.
- ⁵ Jannaco C., Capucci M. *Il Seicento*. Milano, 1966. P. 180.
- ⁶ Allegri M. Venezia e il Veneto dopo Lepanto // *Letteratura italiana. Storia e geografia*. T. II. P. 2. Torino, 1988. P. 944.
- ⁷ Ibid. P. 973.
- ⁸ Ardissino E. *Il Seicento*. Bologna, 2005. P. 29.

ГАЛИЛЕЙ И КЛАССИЦИСТИЧЕСКАЯ ТЕНДЕНЦИЯ В ПРОЗЕ СЕЙЧЕНТО

Галилео Галилей принадлежит к наиболее ярким фигурам Сейченко, чье значение выходит далеко за пределы своей эпохи. Его имя ассоциируется с решительным прорывом в области науки и техники, имевшим место на заре Нового времени и рождавшимся в полемике с традиционным, ориентированным прежде всего на «христианизированного» Аристотеля, представлением о мире. Современники осознавали масштаб личности ученого и именовали его то «новым Колумбом», то «новым Прометеем». Многие современные исследователи отмечают не только значимость астрономических открытий и физических законов, сформулированных Галилеем, но и его вклад в обновление методологии научного исследования (отказ от принципиальной опоры на авторитет, ориентация на опыт, отказ от создания глобальных философских концепций в пользу практически ориентированного знания). С другой стороны, есть основания говорить о мифологизации образа Галилея как первооткрывателя рационалистического метода, как гениального одиночки, титаническим усилием заложившего фундамент новоевропейского научного знания; начало этой мифологизации следует отсчитывать, видимо, от Иммануила Канта (предисловие ко второму изданию «Критики чистого разума»). Существуют, впрочем, и парадоксалистские интерпретации наследия Галилея как гениального шарлатана, выдававшего свои смелые и во многих случаях впоследствии подтвердившиеся гипотезы за общепризнанные или же легко доказуемые на основе тогдашнего уровня знаний истины (А.Кестлер, П.Фейерабенд).

Для современного читателя Галилей — еще и литературный персонаж, знакомый прежде всего по пьесе Брехта, а также по целому ряду других произведений, главным образом драматургических. Это объяснимо: именно в ушедшем столетии приобрела особую актуальность коллизия, связанная с бытованием научных идей в социальном про-

странстве, превращением их в «гносеологические объекты»; история выдающегося ученого, сломленного и вынужденного отречься от своей теории, а затем якобы воскликнувшего: «А все-таки она вертится!» (речь идет всего лишь о красивой легенде), выглядела чрезвычайно сценично и наглядно иллюстрировала упомянутую коллизию.

Наконец, трудно переоценить значение Галилея для эволюции итальянской прозы, прежде всего научной. В этом отношении его иногда сравнивают с Макьявелли, с той разницей, что в начале XVII в. противостояние господствующей эстетической тенденции требовало определенных внутренних усилий и четкого осознания собственной позиции.

1

Биография выдающегося ученого хорошо известна, хотя обнаруженные в конце XX в. архивные материалы проливают новый свет на обстоятельства его отречения. Галилей родился в Пизе 15 февраля 1564 г.; его отец Винченцо принадлежал к древнему флорентийскому роду и занимался музыковедением. Галилео вначале учился у монахов-бенедиктинцев, а затем, по настоянию отца, — в Школе медицины и философии. Однако рано пробудившаяся в нем склонность к математике пересилила медицинские штудии. Большой успех имеют читаемые им в Пизе лекции, в которых молодой ученый выказывает мастерство красноречия и диалектики; Галилей снискал признание как математик и литератор. Прослышав об этом, венецианский дож пригласил его выступить в Светлейшей; затем настал черед Падуи, где Галилей преподавал с 1592 по 1610 г. Одна из первых работ Галилея касалась проблемы тяготения (ок. 1585). В 1590-х гг. начинается его переписка с Кеплером, в которой впервые прозвучало одобрительное отношение итальянского ученого к теории Коперника. Галилей пишет свои ранние трактаты — «О движении» (1590), «Механика» (1592–1593), «О фортификации» (1593), стараясь сделать изложение материала достаточно доступным для аудитории; в этот же период состоялась его встреча с Кампанеллой (сохранились девять писем Стилезца Галилею, а около 1616 г. калабрийский монах написал трактат «Апология Галилея»). Кроме того, с ранних лет его интересовали разнообразные механизмы, и вскоре Галилей сам начинает заниматься изобретательством. Первые его изобретения — устройство для подъема воды, пропорциональный циркуль, гидростатические весы, термометр вполне оригинальной конструкции; затем настает черед подзорной трубы. Здесь, строго говоря, пальма первенства принадлежит отнюдь не Галилею, а нидерландским

инженерам, однако их увеличительные устройства позволяли получить лишь весьма смутное изображение. Впоследствии ученый утверждал, что голландцы сделали свое открытие случайно и что только он осмыслил соответствующий феномен на теоретическом уровне (не имея, добавим, глубоких познаний в области оптики). В 1609 г. Галилей добивается девятикратного увеличения и демонстрирует трубу венецианскому сенату; годом позже он совершенствует свое изобретение — теперь труба увеличивает в двадцать раз — и наводит его на поверхность Луны. Так появляется на свет телескоп. Галилей не придавал большого значения терминологии и именовал прибор то *occhiale*, то *cannocchiale* (термин же *telescopio* был предложен, по-видимому, Ф.Чези). «Отныне мы можем считать, что первыми в мире сумели столь близко и отчетливо рассмотреть некоторые из небесных тел», — гордо заявляет Галилей. Как правоверный католик, ученый связывает свое изобретение с волей Всевышнего: «Преисполненный щедрости Господь мой, хотя и не сотворил меня ни Вергилием, ни Гомером, захотел видеть меня дарителем иного — не менее превосходного — устройства для возвеличивания имени Его». И все же суть открытий, сделанных им на лунной поверхности, контрастировала с традиционной средневековой картиной космоса — ведь Галилей обнаружил неровности лунного рельефа («а что касается Луны, то я давно уже подозревал, что она во всем похожа на Землю»). Телескоп позволил ему также открыть фазы Венеры (Галилей ошибочно посчитал их важным аргументом в пользу гелиоцентрической системы) и четыре спутника Юпитера, так называемые «медицейские планеты». Этим наименованием ученый увековечил благоволивших ему тосканских правителей — в 1610 г., после длительных переговоров с Козимо II Медичи ему был присвоен титул придворного математика. Новые представления о мироздании частично изложены Галилеем в книге «Звездный вестник» (возможно, это название навеяно одним пассажем из «Великопостной вечера» Джордано Бруно, где звезды именуются «Божьими вестниками») и в его переписке.

Большой интерес представляют так называемые «коперниканские» письма ученого: послание к Бенедетто Кастелли (от 21 декабря 1613 г.), письма к Пьеро Дини (февраль—март 1615 г.) и еще более известное «Письмо к великой герцогине Кристине Лотарингской» (1615). В этих письмах, совершенно лишенных характерной для эпистолярия Марино литературной игры и вместе с тем явно предназначенных не только для «приватного» прочтения, Галилей парирует упреки в несовместимости своих научных выкладок с Писанием. Развивая идеи, близкие к теории «двух истин», Галилей подчеркивает свою приверженность ортодоксальному христианству. С его точки зрения, отцы церкви не претендо-

вали на выражение астрономических истин, и вычитывать из Писания именно геоцентрическую картину мира означает произвольно и поверхностно трактовать его текст (между тем надлежит постигнуть «истинный дух» Писания, который ни в коем случае не может прийти в противоречие с данными опытного наблюдения). Наследуя ренессансные представления о достоинстве человека, Галилей, неизменно ощущавший особую, интимную связь со Всевышним, верил в возможность постижения Божественного промысла. В «Письме к Кристине Лотарингской» оспариваемая автором точка зрения преподносится подчас в нарочито утрированном виде (один из излюбленных риторических приемов Галилея, в высшей степени характерный и для «Пробирных дел мастера»). Чтобы наверняка избавиться от сомнительных идей, язвительно замечает Галилей, надлежит не только запретить книгу Коперника, но и вообще не позволять человеку смотреть на небо. И, наконец, автор «Письма» отказывается считать теологию царицей всех наук: теологи должны замкнуться в рамках свойственной им проблематики. Неудивительно, что подобная позиция Галилея снискала ему немало врагов, о чем он еще раньше писал своему другу П.Сарпи: «Что до моих умственных занятий, то тут в делах нет недостатка, ведь приходится и языком, и пером обороняться от бесчисленных хулителей моих рассуждений».

Галилей, желая снискать расположение «сильных мира сего», рассылает вновь изготавливаемые экземпляры телескопа таким именитым заказчикам, как герцог Баварский, курфюрст Кельнский, кардинал дель Монте; и напротив, он ответил отказом на просьбу Кеплера прислать ему телескоп, не без оснований усмотрев в немецком астрономе достойного соперника (в итоге тот воспользовался трубой, отправленной упомянутому выше Эрнсту Кельнскому, и подтвердил наличие у Юпитера спутников). Очень скоро — задолго до выхода в свет трактата Э.Тезауро «Подзорная труба Аристотеля» — изобретение Галилея начинает восприниматься как некая мифологема новой культуры. Это заметно уже из письма Ф.Сагредо Галилею, датированного 1610 г. С помощью этого инструмента, указывает Сагредо, великий герцог Тосканский сможет наблюдать всю Флоренцию и прилегающие к ней городки. Но «кто окажется изобретателем такой подзорной трубы, что позволит отличить сумасбродов от мудрецов, хороший совет от дурного, толкового зодчего — от упрямого и невежественного распорядителя работ?» Процитированное рассуждение очень напоминает эпизод с чудодейственными очками в «Парнасских известиях» Т.Боккалини и полностью вписывается в проблематику *dissimulazione*, столь характерную для культуры Сейченко. Добавим к этому, что на самом отношении Галилея к

увиденному им на Луне, Венере, Сатурне, Млечном Пути лежит печать того самого «изумления», которое проповедовали — на эстетическом уровне — теоретики маньеризма и барокко.

В 1611 г. Галилей совершил путешествие в Рим, где его ожидала восторженная встреча. Он становится членом Академии Линчеи (что позволило в дальнейшем Д.Бартоли в присущей ему эмфатической стилистике назвать Галилея «поистине Рысьеглазым академиком, обострившим взор свой как посредством разума своего, так и посредством подзорной трубы»). Однако вскоре ситуация радикальным образом изменилась. Существенную роль здесь сыграло выступление доминиканца Николо Лорини, в 1612 г. решительно осудившего теорию Коперника (впоследствии Лорини извинился перед Галилеем, но враждебное отношение к идеям ученого уже шло по нарастающей). 12 апреля 1615 г. кардинал Беллармино направляет сочувствовавшему Галилею кармелиту Паоло Фоскарини письмо-предупреждение, где пунктирно намечены все последующие обвинения в адрес ученого. 1615–1616 гг. — период первого процесса над Галилеем. Ученому вменяется в вину его приверженность идеям Коперника относительно вращения Земли. 26 февраля 1616 г. можно считать днем поражения Галилея: именно тогда был вынесен вердикт, запрещавший ему пропагандировать учение Коперника (и действительно на какое-то время Галилей перестает упоминать в своих сочинениях о вращении Земли). Примечательно, что своим оружием во время процесса ученый избрал не дипломатическое умолчание — что было бы вполне созвучно духу эпохи с ее «благопристойным утаиванием», — а, как заметил он сам, «искренность и прямоту» (совершенно иначе он повел себя в ходе процесса 1633 г., когда пришлось прибегнуть к маневрированию).

После 1616 г. Галилей на какое-то время погружается в проблемы навигации (использование подзорной трубы в мореплавании). Два года спустя всеобщее внимание привлекли три появившиеся одна за другой в небе над Европой кометы. Галилей по состоянию здоровья не мог наблюдать их, зато активно включился в полемику о происхождении этих небесных тел. Резкая критика позиции Галилея по поводу комет содержалась в книге Лотарио Сарси (Орацио Грасси) «Астрономические весы» (1619). Галилей не остается в долгу и публикует книгу «Пробирных дел мастер» (*Il Saggiatore*, 1623), которую иногда считают наиболее удачным образцом галилеевской прозы. В названии книги Сарси использована метафора; Галилей подхватывает и развивает ее. Его весы — пробирные, то есть наиболее точные, позволяющие определить «всесовершенство» малейших замечаний оппонента. Книга отмечена двойным новаторством: во-первых, акцент сделан не на авторе «книги

природы», а на том языке, на каком она написана; более того, как и в «коперниканских» письмах, намечен определенный конфликт между Писанием и упомянутой книгой. С другой стороны, новизна «Пробирных дел мастера» — это и новизна стиля научного изложения, сочетающего в себе точность и эмоциональность, научную строгость и иронию, аргументированность и отсутствие какого бы то ни было педантизма. Негодуя по поводу использования оппонентом псевдонима, Галилей, по сути дела, восстает против одного из основополагающих принципов культуры Сейченто: «мне хорошо известно, что те, кто предпочитает скрываться под маской, нередко оказываются людьми подлыми». (Искреннее благочестие и чистая совесть — добродетели, постоянно возникающие в эпистолярной Галилея; хитрость и изворотливость — пороки, неизменно приписываемые им оппонентам). Столь же язвительно автор «Пробирных дел мастера» оценивает и присущую манере Сарси «живость», то есть, по существу, стремление облечь научную истину в доходчивую форму. Между тем и стиль самого Галилея не чужд подобных же тенденций, хотя и в смягченном варианте. Откровенная популяризация кажется Галилею «крохотным поэтическим цветком, который не приносит плода»; в этом смысле достоин осуждения даже Лукреций, прибегнувший для изложения своей философии к поэтическим образам. С точки зрения автора «Пробирных дел мастера», поэтический и научный текст должны быть тщательно разведены между собой. Удел литераторов — вымысел, задача ученого — стремление к истине. По мнению ученого, для «Илиады» и «Неистового Орландо» — интересно, что эти сочинения стоят здесь в одном ряду, то есть в интересующем Галилея аспекте заметных отличий между античным героическим эпосом и ренессансным рыцарским романом не усматривается — в равной степени несущественна мера достоверности. Напротив, «философы» — а в представлении Галилея «философия» и «наука» нередко выступают как синонимы — должны стремиться к воссозданию истинной картины мира, а в этом им должны помочь эксперименты и наблюдения, которые в конечном итоге переубедят заблуждающихся (письмо к М. Вельзери от 4 мая 1612 г.).

Галилей ясно заявляет, что «вещи» стоят неизмеримо выше «слов». В этом смысле его позицию можно охарактеризовать как антиманьеристическую. Но сказанное вовсе не означает, будто автор «Пробирных дел мастера» вовсе не обращается к возможностям фигурального выражения. Он не слишком жаловал метафору, эту центральную из фигур барочной поэтики, но отнюдь не пренебрегал сравнением. В «Пробирных дел мастера» тому немало примеров. Так, критические приемы Сарси сопоставляются с уколами скорпионов, с той разницей, что Сар-

си жалит большее, «ибо последние, как друзья человека, не жалят прежде, чем мы не заденем их и не принудим к защите, в то время как вышеуказанный синьор непременно ужалил бы меня, не помышлявшего задевать его». В другом месте Галилей сравнивает недалековидного Сарси с купцом, просматривающим бухгалтерские книги лишь по статье «кредит» и на этом основании убеждающим себя, «что он платежеспособен и даже богат». В книге Галилея встречаются и другие сравнения вполне будничного, непозитического свойства. Вполне закономерно появление здесь рефлексов бурлескной традиции, причем сам отбор упоминаемых Галилеем животных основан на подключении сатирических коннотаций (муравей, баран, цыпленок, обезьяна). Но когда речь заходит об астрономических явлениях, точность нередко соединяется с позитичностью («борода кометы», «шевелюра кометы»; ср. в «Звездном вестнике»: «среди ночи светила наблюдаются неостриженными, дневной свет может срезать их волосы»). Это опровергает позицию Дж. Леопарди, полагавшего, что избыточная точность галилеевской прозы «совершенно несовместима с изяществом».

Самое же примечательное, что по существу обсуждаемой в «Пробирных дел мастера» проблемы позиция Галилея не может быть оценена иначе как ошибочная. Ведь он считает кометы не небесными телами, а оптическими иллюзиями, порождаемыми за счет возникающих на Земле испарений. Таким образом, стремясь к развенчанию иллюзии, Галилей в данном случае сам создает таковую. Научная ценность «Пробирных дел мастера» видится в ином: в твердом рационалистическом подходе к естествознанию, утверждении необходимости чтения в книге Природы; в критике книжного знания, основанного на череде силлогизмов. В этом смысле квинтэссенцией книги может считаться вставная новелла о рождении музыкальных звуков, отмеченная блестящим стилистическим решением: разводивший птиц и отличавшийся большой любознательностью человек открывает для себя бесконечное многообразие природных источников звука. Поймав цикаду, он не в состоянии уяснить себе, откуда исходит всем известное стрекотание насекомого. Как представляется, здесь Галилей близок М.Монтеню: возможности познания нами реальности относительны; в познании всегда должно быть место продуктивному сомнению.

Многообещающим для Галилея явился 1624 г., когда папой римским стал кардинал Маффео Барберини — с Галилеем его связывали дружеские отношения. Галилей отправляется в Рим поздравить Урбана VIII и заодно прощупать возможность снова заговорить об учении Коперника. Пробным шагом в этом направлении должно было стать «Послание к Франческо Инголи» (богослову и издателю; послание цирку-

дировало в списках и вышло в свет только в 1814 г.). Благочестивые рассуждения сочетаются в «Послании» с обстоятельной критикой оппонентов Коперника. Быть может, наиболее выразительный фрагмент «Послания» — картина происходящего в каюте корабля: перемещение насекомых, движение рыбок в банке, падение капель воды из одного сосуда в другой до и после начала плавания. Галилей убежден, что никакой разницы в протекании соответствующих процессов в первом и втором случаях не наблюдается. Так на языке образов формулируется то, что ученые именуют ныне принципом относительности классической механики. Впоследствии весь упомянутый эпизод будет почти без изменений перенесен Галилеем в «Диалог о двух главнейших системах мира» (день второй).

Папа принял «Послание» весьма благосклонно, и это ободрило Галилея. Он работает над созданием новых инструментов и пишет основателю Академии Линчеи Ф.Чези: «посылаю Вашей Светлости зрительную трубочку, с помощью коей можно быстро разглядеть малые предметы» (заметим, эти строки выходят из-под пера Галилея, когда еще не было на свете Левенгука, который считается изобретателем микроскопа). Ученый восхищается предоставляемыми новым инструментом возможностями; «я созерцал множество тварей, и зрелище было бесконечно захватывающее». Особый интерес вызвала у него «преужаснейшая» блоха, а также «красивейшие» комар и моль. Энтомологический энтузиазм Галилея заставляет вспомнить не только работы его ученика Ф.Реди, но и соответствующие мотивы в «маринистской» поэзии Сейченто.

Наиболее значительным из сочинений выдающегося ученого является его «Диалог о двух главнейших системах мира» (*Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*), впервые изданный в виде отдельной книги в 1632 г. (на итальянском языке; три года спустя вышел латинский перевод, но уже без указания имени автора — после разразившегося за это время скандала публикация выглядела как вызов). По прочтении введения к этой книге читатель был вправе ожидать, что ему будет предложено сочинение по астрономии (в традиции Коперника и Кеплера). На самом деле это не так. Примечательно, что компромиссная гипотеза Тихо Браге, на свой лад соединяющая гео- и гелиоцентрическую системы, в труде Галилея вообще не затронута; то же самое относится и к революционной теории Кеплера (см. об этом ниже). Да и по стилю книга имеет мало общего с астрономическими трактатами; вообще, за исключением третьего дня, астрономические аргументы здесь не обсуждаются, и произведение Галилея скорее вписывается в круг натурфилософских сочинений, внешне тяготея к традиции Ари-

стотеля (хотя по существу радикально полемизирует с аристотелизмом). «Диалог» посвящен структуре мироздания и сущностным особенностям составляющих его тел; Галилей отказывается здесь от сугубо инструменталистского подхода к астрономии и фактически выступает за статус астронома как философа (как раз в этом плане он вполне солидарен с Кеплером).

С точки зрения формы «Диалог» не вписывается в рамки трактата по механике, жанра, в котором были выполнены первое («О движении») и последнее («Беседы и математические доказательства, касающиеся двух новых отраслей науки») сочинения ученого. В жанровом отношении Галилей опирается на достаточно диверсифицированную и уже отрефлектированную в XVI в. традицию диалога (трактат «О диалоге» моденского филолога и историка Карло Сигонио, 1562; «Апология диалогов» Спероне Сперони, 1574, изд. 1740; небольшое «Рассуждение об искусстве диалога» Тассо, 1585; трактат Сфорцы Паллавичино «О стиле и диалоге» вышел уже после кончины Галилея). При всем разнообразии подходов все три вышеуказанных автора связывают жанр диалога с диалектикой; несомненно, именно диалектический подход — в том смысле, в каком Аристотель толковал диалектику в своем раннем, очень популярном в XVI в. сочинении «Топика» — артикулирован и Галилеем. Не случайно в письме к Фортунуо Личети (15 сентября 1640 г.) Галилей объявляет себя последователем аристотелевской диалектики (не только его учения о силлогизме).

Если следовать предложенной Сигонио классификации, Галилей создает «драматический» (автор не является одним из действующих лиц) «инквизитивный» диалог (последний тип противопоставлен диалогу дидактическому, где вопросы задает ученик; у Галилея их задает «наставник», Сальвиати). Есть основания сближать книгу с «сократическими» диалогами Платона. В качестве действующих лиц автор выводит своих — к тому времени уже покойных — друзей, флорентийца Ф.Сальвиати и венецианца Дж.Сагрето, причем позиция первого ближе всего к авторской. Единственный из участников беседы, кто носит условное имя Симпличио (буквально: Простак), приверженец перипатетической философии; он вовсе не так прост, как может показаться, и Сальвиати хвалит его за отвагу в отстаивании своей позиции. Роль Сагрето — роль арбитра; порой он возражает обоим своим собеседникам, подчеркивая тем самым свою беспристрастность; он также периодически подытоживает дискуссию и придает беседе определенную режиссуру (иногда призывая собеседников к порядку).

«Диалог...» колеблется между непринужденной беседой и строгим, временами сугубо техническим изложением ученой проблематики.

В первом Дне (здесь во многом развиваются ранее уже высказанные в «Звездном вестнике» идеи) Сальвиати полемизирует с перипатетиками в отношении космологии и наличия в мире совершенного порядка; Земля трактована как одна из планет, подчиняющихся общим законам движения небесных тел; с другой стороны, день завершается рассуждением о «светоносности» Земли (для внешнего наблюдателя), во много раз превышающей аналогичное свечение Луны — это явление, несомненно, имело для Галилея символический смысл и способствовало возвышению в его глазах нашей планеты на фоне прочих небесных тел. День второй касается суточного вращения Земли; третий — общего устройства Вселенной и годового движения Земли и других планет вокруг Солнца. Наиболее же весомую, с его точки зрения, аргументацию в пользу своей теории автор припас под конец: четвертый День посвящен изложению проблемы приливов и отливов (Галилей развивает здесь идеи, ранее намеченные им в небольшой книжечке 1616 г.). Интересно, что у читателя не возникает уверенности, будто Галилей и впрямь не сомневался в возможности доказать вращение Земли через образование приливов — собственно, и в других случаях мера убедительности выдвигаемых автором доказательств определяется их взаимодействием друг с другом.

Герои диалога не только беседуют, но и проводят по ходу дела ряд экспериментов, а в конце каждого дня предаются отдыху, тем более что к этому располагает обстановка — дело происходит в Венеции («уже миновали самые жаркие часы, и синьору Сальвиати, я думаю, приятно будет насладиться прохладой наших мест в лодке», — на правах хозяина заявляет Сагредо.) Сальвиати и Сагредо не чужда рефлексия по поводу характера той беседы, которую они ведут. Они вовремя пресекают трансформацию диалога в риторическое словопрение («мне кажется, что мы вступили в спор, недалекий от пустословия»), сознательно стилизуют собственные идейные позиции (Сальвиати: «в этих наших беседах я выступаю как коперниканец и разыгрываю его роль как актер»). Кампанелла не без оснований назвал «Диалог о двух главнейших системах мира» «философской комедией», имея в виду не только оптимистическое разрешение идейного противостояния героев, но и мировоззренческий маскарад, в ходе которого персонажи выступают порой с тезисами, которых сами не разделяют. Сами же Сагредо и Сальвиати скорее склонны сопоставлять жанр своего диалога с поэмой: «я не хочу, чтобы наша поэма была настолько связана требованием единства, чтобы у нас не оставалось свободного поля для эпизодов; для их введения должно быть достаточно каждого малейшего повода, как будто мы собрались здесь, чтобы рассказывать сказки». Итак, соблюдение ари-

стотелевского единства действия не является обязательным для «Диалога»; здесь важнее внутренняя свобода собеседников, возможность отклонений от темы. Так возникают микроновеллы, например, рассказ Сагрето об анатомическом театре в Венеции (начало второго дня) или история о живописце, который был обязан создавать полотна по расписанному до мельчайших подробностей заказчиком плану (день третий; здесь получает своеобразное воплощение существенный для теоретиков маньеризма тезис о «внутреннем рисунке»). Первый день венчает похвала алфавиту и вообще печатному слову; здесь можно усмотреть влияние идей ренессансных гуманистов (Алессандро Пикколомини, Бенедетто Варки).

В начале третьего дня Галилей прибегает к остроумному, оживляющему действие приему: по пути к расположенному на Большом канале палаццо Сагрето лодка Симпличио застревает из-за сильного понижения уровня воды. Симпличио пользуется задержкой и наблюдает за циркуляцией воды; Сагрето и Сальвиати некоторое время беседуют вдвоем, затем запыхавшийся Симпличио присоединяется к дискуссии, но его роль изменяется по сравнению с первыми двумя днями. Теперь он не столько выступает с критикой коперниканства, сколько выполняет роль пассивного слушателя. Между тем для ведения «сократического» диалога необходим оппонент, и эту роль приходится временно играть самому Сальвиати, который затем методично опровергает собственные аргументы. Все это уместно сопоставить с рассуждениями Сперони по поводу игрового начала в диалоге (для падуанского мыслителя диалог — своего рода «затейливый сад», исполненный «разнообразия и новизны»).

В предисловии к «Диалогу» Галилей стремится представить дело таким образом, будто коперниканская теория в его книге развивается лишь на правах заведомо ошибочной гипотезы. Эту же позицию он отстаивал по ходу процесса в 1633 г. На самом деле «эпистемологическая нейтральность» Галилея во многом размывается за счет явной асимметрии диалога, где именно на долю Симпличио выпадает выдвижение контраргументов против представлений о движущейся Земле, а за Сальвиати как бы закрепляется «презумпция истины». К тому же диалогическая форма главного сочинения ученого оказалась в глазах его обвинителей отягчающим обстоятельством, о чем совершенно ясно сказано в докладе иезуита Мельхиора Инхофера от 17 апреля 1633 г.: «наставление и обучение оказываются наиболее действенными, когда соответствующая доктрина выражена в форме диалога». Несомненно, справедливо и замечание Л.Ольшки: именно литературные достоинства «Диалога о двух главнейших системах мира» способствовали резко

негативной его оценке со стороны церкви; опасность воздействия на умы книги Галилея усматривалась не только в заключенных в ней идеях, но и в превосходной художественной форме. К тому же папа пришел в негодование, посчитав себя осмеянным в образе Симпличио. Печатание «Диалога» было приостановлено, а Галилея вызвали в Рим. К тому времени здоровье ученого изрядно пошатнулось, и он всячески увиливал от поездки, однако в итоге ему пришлось покориться. В письме к племяннику папы, Франческо Барберини, Галилей с горечью констатирует: «Я знал, что моя книга вызовет неудовольствие у иных читателей, однако не представлял себе, что в числе ее хулителей окажутся и первые лица Италии». Ученый полагал, что преследования вызваны злонамеренностью по отношению к его персоне, а не неприемлемостью его взглядов. На самом деле, очевидно, здесь переплетались и личные, и идейные мотивировки: так, иезуиты, сыгравшие важную роль в процессе Галилея, не могли простить ему неуважительное к себе отношение в ходе полемики о кометах и солнечных пятнах.

Процесс Галилея по своему характеру сильно отличался от тех действий, что были ранее предприняты в отношении Бруно и Кампанеллы. С ним обращались уважительно; условия, в которых он жил в Риме, были более чем приемлемыми. В итоге 22 июня 1633 г. в монастыре Санта-Мария-сопра-Минерва, на том самом месте, где Бруно выслушал в свое время смертный приговор, Галилей произнес предложенный ему текст отречения от доктрины Коперника. Приговор включал в себя запрет «Диалога», три года пения покаянных псалмов и пожизненное заключение; впоследствии тюрьма была заменена изгнанием. С 1634 г. и до самой кончины Галилей живет на вилле Арчетри близ Флоренции.

Несмотря на целый букет заболеваний — желудочные колики, грыжа, артроз, ипохондрия, болезнь глаз, в конце концов приведшая к полной слепоте, — он еще пишет «Беседы и математические доказательства, касающиеся двух новых отраслей науки» (*Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due scienze nuove*). Здесь действуют те же персонажи, что и в «Диалоге», но обсуждению подвергаются иные проблемы (строение материи, сопротивление материалов, падение тел, баллистика и т.д.). В этой книге, которую Галилей считал своим завещанием, заданная «Диалогом» жанровая структура подвергается частичному демонтажу. В начале третьего дня «Бесед» использован оригинальный прием: если «Диалог» был полностью написан на народном языке, то здесь диалогичность и одновременно лингвистическая монолитность нарушены пространством фрагментом из латинского трактата, написанного Академиком (т.е. самим Галилеем); в дальнейшем теоремы и зада-

чи на латыни чередуются с обсуждением на вольгаре. Незримое присутствие Академика ощущается на протяжении всего текста, что размывает «драматическую» структуру книги, привносит в нее монологизм. Заметна некая эволюция персонажей по сравнению с «Диалогом», в особенности Симплицио, который во многом утрачивает черты комизма и обнаруживает свою искреннюю заинтересованность в установлении истины. Стараниями французского посла де Ноайля «Беседы» были опубликованы в 1638 г. в Голландии (первые четыре дня); пятый и отрывки из шестого дня вышли посмертно. Интересно, что эта книга Галилея вызвала негативный отзыв Декарта (письмо М. Мерсенну от 11 октября 1638 г.), вообще-то избегавшего упоминать в своих произведениях имя опального ученого. Автору «Рассуждений о методе» особенно не понравилась литературная форма «Бесед», изобилующих отступлениями и чересчур тщательно, по мнению Декарта, «разжевывающих» истину. Другой упрек Декарта к Галилею — недостаточно глубокая разработка собственно философских проблем (об этом же ранее писал Кампанелла).

Галилей скончался 8 января 1642 г., получив перед смертью участие с благословением от Урбана VIII. Однако ни о каких торжественных похоронах речи быть не могло, церемония прошла очень скромно; первоначально великий ученый был погребен в боковом приделе церкви Санта-Кроче. И лишь в 1737 г. соорудили мавзолей в центральной части храма.

Традиционно считалось, что причиной осуждения Галилея явились исключительно его коперниканские воззрения. Но в 1983 г. вышла в свет монография Пьетро Редонди «Галилей-еретик», автор которой усматривает истинную причину осуждения в приверженности Галилея атомистической концепции материи. Ведь гелиоцентризм, строго говоря, не мог сам по себе считаться ересью — об этом писал и сам Галилей. И напротив, атомистическая теория, положения которой присутствуют в «Беседах», «Пробирных дел мастера», «Рассуждении о телах, пребывающих в воде», шла вразрез с утвержденной Тридентским собором трактовкой таинства евхаристии. По мнению некоторых исследователей, в трудах Галилея оживал «призрак Бруно», ревизовавшего идеи евхаристии в «Вечере». Гипотеза Редонди подтверждается обнаруженным им в архивах римской инквизиции анонимным доносом на Галилея, составленным как раз в период триумфа «Пробирных дел мастера». Очевидно, донос этот был временно положен под сукно, однако в 1632 г. оппоненты ученого извлекли его на свет божий. Редонди пересматривает роль Урбана VIII в судьбе Галилея; по его мнению, папа умышленно перевел процесс в русло гелиоцентризма и тем самым по-

звонил Галилею избежать куда более опасного поворота событий; в то же время понтифик продемонстрировал миру свою приверженность чистоте католической традиции.

Что же касается нынешней позиции римско-католической церкви в отношении Галилея, то в конце XX в. она была пересмотрена, и в этом велика заслуга папы Иоанна Павла II. В 1981 г. приступила к работе понтификальная комиссия, заново рассмотревшая дело великого ученого. Итогом ее деятельности стало признание ошибочности выводов судей на процессе, усмотревших в коперниканстве удар по католической традиции. Позиция Галилея, утверждавшего, что хотя Писание не может ошибаться, но зато могут впасть в заблуждение его интерпретаторы, созвучна позиции современных католических теологов. «Дело Галилея было трагическим недоразумением», подытожил 31 октября 1992 г. Иоанн Павел II.

2

Галилей был не только выдающимся ученым и изобретателем; он унаследовал от отца интерес к музыке и сам иногда играл на лютне, неплохо рисовал и писал стихи. Существует легенда, согласно которой он заявлял своим друзьям, что если бы ему пришлось заново выбирать себе профессию в зрелом возрасте, то он непременно стал бы художником. Среди друзей Галилея был и флорентийский живописец Лудовико Чиголи; в письмах и некоторых научных сочинениях ученый затрагивает проблемы, связанные с искусством и чаще, чем кто-либо из современных ему критиков, прибегает к сопоставлению литературы с живописью.

Следует признать, что ранние литературные опыты Галилея — а это «Капитоло против обычая носить тогу», шесть сонетов и две канцоны — по своим эстетическим достоинствам заметно уступают его научной прозе. В основном здесь отдана дань вкусам своего времени: автор комбинирует расхожие мотивы поэзии позднего Возрождения. Это во многом объясняет пониженный интерес исследователей к соответствующей части наследия ученого. В сонетах (датировать их крайне затруднительно), несомненно, присутствует петраркистский «гумус» (поэзию Петрарки Галилей знал превосходно и часто цитировал в своем эпистолярии). Достаточно сказать, что *incipit* одного из них (*Or che tuffato il sol nell'onde ispane*) позаимствован из пятидесятой канцоны «Книги песен» («...а я, когда ныряет солнце в воды, / Испанию с Гранадой миновав...»). Примечательно, что петраркистские рефлексии и об-

щая формальная изысканность контрастируют в сонете — вполне в духе «поэтики изумления» — с низменным содержанием (речь заходит о флорентийских распутницах) и соответствующей лексикой, а также с очень конкретными аллюзиями на топографию и жизненный уклад столицы Тосканы. Кстати, «региональный» налет описаний соответствует уже поэтическому вкусу Сейченко. Наконец, в набор топосов, связанных с «любовным томленьем», внедряются точные наблюдения за феноменами природы:

Tal arde il sol mentre i possenti rai
frange per entro una fredda acqua pura,
che tra l'esca risplenda e il chiaro lume.*

Два других сонета — «Mentre spiegava al secolo vetusto» и «Зарядка» — скорее всего были написаны гораздо позже; первый из них перекликается с одним из сонетов Чиро ди Перса, а второй приближен к барочной жанровой традиции. Лишь в 1942 г. была напечатана канцона Галилея «Poi che tutto l'incendio», отразившая непростой жизненный опыт ее автора (и содержащая некоторые отголоски «Адониса» Марино, хотя никаких достоверных свидетельств о чтении поэмы Галилеем не имеется).

«Капитоло против обычая носить тогу» (Capitolo contro il portar la toga, 1589–92) относится к пизанскому периоду жизни Галилея и в сильной степени ориентирован на стилистику Берни. Галилей оперирует реальным фактом (ректор университета предписал профессорам носить тогу в повседневном быту), однако бытовая конкретика сочетается здесь с обобщением. Тога для Галилея — своего рода символ официальной академической культуры, пустой бесплодной науки и некритического восприятия учения Аристотеля — одним словом, всего того, что станет позднее мишенью критических стрел в «Пробирных дел мастере». Автор «Капитоло» вскрывает бессмысленность штудий «докторов», их сугубо книжное знание, коему противопоставляется полет фантазии и смелые гипотезы, необходимые для настоящего ученого; ведь наука — это прежде всего напряженное экспериментирование:

Perché, secondo l'opinion mia,
a chi vuol una cosa ritrovare,

* «Так пылает солнце, в то время как могучие лучи его / преломляются свежей чистой водой, / что блестит между огнивом и ясным светом».

bisogna adoperar la fantasia,
e giocare d'invenzione, e 'ndovinare...*

В 1588 г. Галилей выступает с двумя лекциями под общим названием «О форме, расположении и величине дантова Ада» (*Lezioni circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante*). Здесь избран нетривиальный подход к «Божественной Комедии», причем в предисловии автор склоняет голову перед авторитетом А.Манетти и А.Веллутелло, также писавших о Данте; комментарий Манетти представляется Галилею наиболее точным и убедительным. Лекции, скорее всего, представляли собой дань необходимому при получении докторской степени ритуалу; в них нет подлинно филологического анализа поэмы. Для автора лекций Данте — своего рода архитектор, создатель уникальной пространственной конструкции, по которой он сам перемещается под водительством Вергилия; задача Галилея — точно воссоздать их маршрут, а также установить местонахождение ада и его соотношенность с центром мира. Ад — нечто вроде гигантского амфитеатра, опускающегося вниз, в одну-единственную точку; это «огромнейшая пещера, разделенная на семь этажей». К некоторым эпизодам поэмы Галилей подходит как к математическим и физическим задачам. Он весьма тактично и вместе с тем чрезвычайно методично применяет математический инструментарий к анализу мифопоэтической картины мира, то решая проблему толщины льда (XXXIV, 28–33), то пытаясь выяснить рост Люцифера (XXXI, 58–60). Не чужд Галилей и географическим выкладкам. Пытаясь определить местонахождение «сумрачного леса», о котором говорится в начале поэмы, он солидаризуется с позицией Манетти и полагает, что речь должна идти об окрестностях Неаполя — ведь именно в этих краях традиционно усматривались так называемые «колодцы Ада» (острова Липари, например).

Галилей является также автором трех сочинений собственно филологического характера: примечаний к Ариосто (*Postille all'Ariosto*), примечаний к стихотворениям Петрарки (*Postille al Petrarca*) и «Рассуждений о Тассо» (*Considerazioni al Tasso*). Точная дата написания «Рассуждений» неизвестна, традиционное представление о них как о сочинении юношеском ныне подвергается сомнению. «Рассуждения» стоят особняком в развернувшейся вокруг «Освобожденного Иерусалима» полемике, хотя отдельные схождения Галилея с другими критиками прослеживаются. Для Галилея не имеет принципиального значения

* «Ибо, согласно моему суждению, / Тот, кто хочет нечто обнаружить, / Должен прибегнуть к воображению / И действовать изобретательно, и угадывать».

соответствие поэмы Тассо аристотелевским принципам или же античной поэтической традиции. Автор «Рассуждений» принимает в рассмотрение только 16 из 20 песней «Освобожденного Иерусалима» (роман Ариосто он анализирует полностью) и предстает как весьма жесткий, не всегда справедливый и не вполне последовательный критик (так, он то осуждает использование Тассо разговорной лексики, то, наоборот, рекомендует заменить литературное выражение просторечным). Негативное отношение Галилея к Тассо обусловлено принципиальной разностью мировоззрений. Подтрунивая над автором «Освобожденного Иерусалима», Галилей сближается с Алессандро Тассони («Рассуждение о стихотворениях Петрарки»).

Оба комментатора как будто забывают, что поэтические жанры обладают собственной логикой и собственной риторической системой, что они не всегда выдерживают лобовое столкновение с прозаической реальностью. Порицая Тассо, Галилей — подобно Тассони и даже в еще большей степени — оформляет свою полемику не столько в виде академического трактата, сколько в форме стилизованных под разговорную речь насмешливых реплик: «Синьор Тассо, я ведь вам раз десять говорил: не беритесь не за свое дело». Сходным же образом Галилей обращается к персонажам поэмы. Так, адресуясь к воинственной Клоринде, вступившей в бой с Танкредом (III, 25–27), Галилей замечает: «Что-то вы чересчур драчливы; дайте хоть дух перевести бедному парню, не спешите колотить его снова». По ходу анализа поэмы Тассо ирония оказывается одним из основополагающих инструментов (чего никак нельзя сказать о примечаниях к «Неистовому Орландо»).

Уже в комментарии к первой песни «Освобожденного Иерусалима» Галилей отмечает, что поэме Тассо свойственны «бедность идей» и «узость дарования»; кроме того, поэме недостает целостности, ее автор складывает своего рода мозаику из разрозненных, не согласующихся между собой фрагментов. Всякое — вообще говоря, неизбежное — вторжение в текст поэмы малых поэтических жанров или их составляющих вызывает у Галилея резкую критику. Так, совершенно чужеродным в эпическом сочинении представляется ему пасторальный эпизод (VII, 8): «Пунцовая куртка и впрямь приятней для глаза плаща казентинской ткани, шелковые чулки — опорок из грубой серой ткани, позолоченные полусапожки — деревянных сабо или подбитых железом ботинок; но тот, кто натянет все эти изысканные наряды на свинопаса, выйдет за пределы приличий, нарушит правдоподобие и расстроит подражание». Здесь заметно неприятие пасторальной условности как таковой (между тем «Аминты» для Галилея словно бы и не существует).

Тенденциозность восприятия Галилеем Тассо очевидна: он лишь сквозь зубы вынужден признать отдельные достоинства поэмы, не одобряя в целом ни одного из эпизодов «Освобожденного Иерусалима». При этом резкая критика Тассо неизменно идет рука об руку с восхвалением Ариосто, «близкого к совершенству», любимого поэта Галилея (цитаты из «Неистового Орlando» рассеяны по многим из научных сочинений ученого, да и в разговоре он нередко, по свидетельству учеников, цитировал Ариосто). Галилей считает и Ариосто, и Тассо «героическими поэтами», причем адресуемые последнему критические замечания носят весьма ограниченный и непринципиальный характер (избыточное использование гипербола, некоторая затянутость, отдельные неблагозвучные пассажи). Сравнивая Тассо с Ариосто, Галилей уподобляет творчество первого «комнатке какого-нибудь любознательного человечка, который наслаждается тем, что украшает ее разными штуками». Перечисление «штук» позволяет понять, что Галилей имеет в виду чрезвычайно распространенные в XVI–XVII вв. Wunderkammern (окаменелый краб, засушенный хамелеон, муха и паук в янтаре). Совершенно иное впечатление производит на ученого Ариосто: его поэма заставляет вспомнить королевскую галерею, украшенную сотней статуй, сработанных самыми знаменитыми ваятелями древности, и множеством хрустальных ваз, отделанную драгоценными камнями и заполненную «изысканными редкостями, поражающими воображение».

Ясно, что Галилей выступает здесь с антиманьеристических позиций. Между тем на практике Wunder- и Kunstkammern нередко сливались между собой, во многих коллекциях природные и искусственные диковины объединялись — Галилей резко противопоставляет их друг другу, и в этом можно усмотреть его принципиальную позицию: книга природы нуждается в ином прочтении, нежели творения рук человеческих; роскошь и великолепие в искусстве не должны означать превосходства искусства над природой и стирания границ между ними (последнее как раз и было свойственно маньеризму). Культ искусства у Галилея соотносим с идеями высокого Ренессанса; точно так же и Ариосто кажется ему воплощением ренессансной гармонии, которая прослеживается во всем — и в строении фабулы, и в формах воспроизведения реальности, и, наконец, на уровне метрики. Драконы, гиппогрифы, колдуньи, в изобилии представленные в «Неистовом Орlando», не вызывают у него упреков в искажении правдоподобия — в отличие от христианских чудес и магических эпизодов «Освобожденного Иерусалима». Объясняется это именно тем, что роману Ариосто, с точки зрения Галилея, присуща цельность и стройная внутренняя логика, четкость художественного мышления. Более того, по свидетельству В.Ви-

виани, Галилей считал свой собственный стиль генетически связанным с ариостовским; на похвальные замечания в свой адрес за ясность и доходчивость своей прозы он отвечал, что обязан этим исключительно чтению Ариосто.

В связи со сказанным понятно, что характерное для поэмы Тассо мерцание смысла, постепенное проступание в ней аллегорических значений не могло вызвать у Галилея одобрения. Большой труд Тассо, с его точки зрения, никчем, ведь «поэтические вымыслы и фикции должны так служить аллегорическому смыслу, чтобы в них не появлялось ни малейшей тени принуждения; иначе они получатся неестественными, вымученными, притянутыми за волосы и несуразными». И здесь Галилей уподобляет аллгорию анаморфическому изображению в живописи, столь распространенному в XVI–XVII вв. и соответствующему излюбленной маньеристами зашифрованности смысла. Не называя имен, но определенно имея в виду Дж.Арчимбольдо и его последователей, Галилей пишет о художниках, на полотнах которых можно увидеть «ноги цапли, аистинные клювы и прочие разрозненные изображения», но под определенным углом зрения зритель обнаруживает «небывалые, фантастические, бессмысленные, порожденные воображением картины». Весьма презрительно, и на сей раз уже впрямую указывая имя художника, Галилей отзывается и о другом известнейшем представителе маньеристической живописи — Пармиджанино, с его ярко выраженным эзотеризмом и тревожной многозначительностью; Галилей именует его полотна «мазней».

Э.Пановский сопоставляет антиманьеристическую позицию Галилея с его принципиальным неприятием учения Кеплера об эллипсовидных орбитах планет (в одном из фокусов эллипса находится Солнце). Первый закон Кеплера был сформулирован им в 1609 г., и трудно поверить, что его книга «Новая астрономия» не попала в поле зрения Галилея. Скорее всего, итальянский ученый «делал вид, что не знает» законов Кеплера, противоречащих его собственным убеждениям, и оставался приверженцем представлений Коперника о круговых орбитах. Галилей «не любил овал» (вместе со «змеевидной линией», взятой на вооружение маньеристической живописью); он отдавал предпочтение кругу, о чем и пишет в начале «Диалога о двух главнейших системах мира».

В то же время нет оснований считать Галилея ретроградом, бессмысленно цепляющимся за уходящие в прошлое эстетические представления. Напротив, его позиция выглядит чрезвычайно перспективной и прокладывает путь новой, уже не ренессансной гармонии, погруженной в стихию всеобъемлющей рациональности, в которой не

находилось места характерным для ренессансной натурфилософии магическим компонентам. Накал мысли, пристальный спокойный анализ феноменов бытия, ясность и доступность языка, композиционная выверенность и сбалансированность — все это делает прозу Галилея выдающимся явлением классицистического стиля. Да и не только его: по несколько утрированному мнению Итало Кальвино, Галилея следует считать величайшим в истории итальянской литературы всех времен писателем. Что же касается классицизма, то стиль этот, оставаясь для Сейченко маргинальным, именно в случае с Галилеем обнаруживает себя в форме «от противного», как противодействие маньеристическим и барочным тенденциям.

Стиль Галилея, как, впрочем, и сама его выдающаяся личность оказали существенное влияние на его сподвижников, учеников и последователей, пытавшихся сохранить присущий «слепцу из Арчетри» универсализм интересов, равно как и особенности его слога. Например, уроженец Брешии, монах-бенедиктинец Бенедетто (в миру Антонио) Кастелли (1577–1643), который входил в своеобразный триумvirат галилеевских сподвижников — наряду с Э.Торричелли и Б.Кавальери, — занимался проблемами метеорологии, оптики, магнетизма, гидравлики (наиболее значительным считается его сочинение «Об измерении проточных вод», 1628), наконец, астрономии. Именно Кастелли сделал первый шаг к открытию колец Сатурна (Галилей лишь с удивлением констатировал, что эта планета состоит из трех отдельных частей). Подобно Галилею, Кастелли стремился вернуть научную рефлексию с небес на землю, привязать ее к повседневным человеческим потребностям («Рассуждение о способе хранения зерен»). Интересен эпистолярный Кастелли, сочетающий в себе, как и у Галилея, научную обстоятельность с шутливыми, ироническими пассажами. В своих трудах по астрономии Кастелли также не замыкается в башне из слоновой кости, насыщает научные выкладки живыми наблюдениями: «Луна приближалась к полнолунию и представилась нашим взорам — мы же двигались вдоль Тибра — восходящей над Авентинским холмом по ту сторону реки; и почти все присутствующие в один голос воскликнули: «Ах, какая большая! какая красивая!»; Я же, пользуясь случаем, осведомился, как велики, по мнению публики, размеры луны». (Здесь можно вспомнить выкладки Сальвиати в «Диалоге...»: «по словам одних, она <Луна. — К.Ч.> представляет собой человеческое лицо; по словам других, она похожа на львиную морду; третьи видят на ней Каина со связкой хвоста на плече»). Вслед за этим Кастелли вполне в духе Галилея анализирует относительность наших представлений о величине предметов (развивая тем самым идеи «Диалога...»).

Флорентийский естествоиспытатель и поэт Франческо Реди (1626–1696) был первым, кто приложил метод Галилея к биологической науке (что же касается его учителя, то он рассуждал на биологические темы разве что в «Беседах», да и то мимоходом). В «Замечаниях касательно гадюк» (*Osservazioni intorno alle vipere*, 1664) он детально анализирует механизм змеиного укуса, структуру зубов гадюки. Выводы Реди основаны на множестве экспериментов (он наблюдал, по его собственному утверждению, триста экземпляров змей), но это не мешало ему принимать во внимание и традиционные поверья, связанные с гадюками. А в «Очерках касательно порождения насекомых» (*Esperienze intorno alla generazione degl'insetti*, 1668) Реди отчасти разделяет средневековое представление о возможности порождения живых организмов неорганическим веществом, хотя и относит упомянутую возможность исключительно к насекомым.

В то же время Реди с переменным успехом пробовал свои силы в поэтических жанрах; из его стихотворных сочинений наиболее известен дифирамб «Вакх в Тоскане» (*Vacco in Toscana*, изд. 1685), написанный в русле популярной у членов Академии делла Круска вакхической поэзии (Реди занимался также лексикографическими штудиями). Перенеся античный сюжет на одну из медийских вилл близ Флоренции, поэт нахваливает местные вина, в особенности вино из Монтепульчано, и с гневом обрушивается на чужестранные напитки наподобие сидра, шоколада, чая и тем более новомодного кофе. В дифирамбе упоминаются многие писатели Сейченко и ученики Галилея (Сальвиати, Вивiani, Магалотти, Корсини, Ламене); он интересен разнообразием метров и музыкальностью, оперностью интонации. «Вакх в Тоскане» — еще и интересная стилизация на вольгаре греческой поэтической традиции; это своего рода версификационный эксперимент, и большое значение автор придавал обстоятельному комментарию к дифирамбу.

Иную, чем Реди, оценку красному вину из Монтепульчано давал его земляк и приятель Карло Дати (1619–1676) в «Защите Данте против монсиньора Делла Каза» (*Difesa di Dante contro Monsignor Della Casa*; Дати задумал написать пространный цикл «Бдений», рассуждений на различные темы, но лишь отчасти осуществил свое намерение). После Данте, констатирует Дати, трудно читать других поэтов — точно так же как после превосходного испанского вина вино из Монтепульчано кажется просто «водичкой». В эстетической позиции Дати заметно усиление жанрового ригоризма, присущего, как мы видели, уже его учителю Галилею: «не следует сопоставлять галантность сонета с величественностью поэмы». При этом Дати вносит посильный вклад в филологический анализ поэзии Данте, отстаивая его право на метафоры

бытового характера. Секретарь Академии делла Круска и редактор третьего издания публиковавшегося ею словаря, Дати выступал с позиций лингвистического нормативизма («Рассуждение о необходимости свободно говорить на родном языке», *Discorso sull'obbligo di ben parlare la propria lingua*, 1657). В эпоху Дати вопрос о превосходстве вольгаре над латынью уже не нуждался в разъяснении: для него важно защитить язык от порчи, избегать аффектации, ориентироваться на писателей Треченто, стремиться к ясности, краткости и доступности выражения.

Дати является также автором «Жизнеописаний древних живописцев» (*Vite de' pittori antichi*, 1667), где собственно искусствоведческих выкладок еще меньше, чем у Вазари; нескольких довольно педантичных стихотворений; сочинений по астрономии и математике. Влияние идей и стиля Галилея особенно ощутимо в его «Побуждении к занятиям геометрией» (*Esortazione allo studio della geometria*): действие этого диалога разворачивается в Арчетри, среди беседующих — Галилей и его молодой ученик. Беседа носит живой и вместе с тем сосредоточенный характер, причем Дати прибегает к аллегорической вставке, притче о Душе и Истине (едва ли подобный прием встретил бы одобрение самого «слепца из Арчетри»).

Дати и Реди входили в основанную в 1657 г. флорентийскую Академию дель Чименто, стремившуюся противопоставить себя закостенелой университетской науке и проповедовавшую идеал свободного, основанного на эксперименте знания. Обязанности секретаря этой академии исполнял уроженец Рима (но выходец из знатного флорентийского рода) Лоренцо Магалотти (1637–1712). Среди его учителей был уже упоминавшийся ученик Галилея Вивiani. Сочинения Магалотти по своей тематике чрезвычайно разнообразны — от «Писем о запахах» до «Комментария к Данте», от «Французского дневника за 1668 год» до «Реляций о путешествиях»; все они отмечены ясностью и гармонией формы, тщательным и рациональным отбором лексики, четкостью композиционной структуры и в то же время образностью, наглядностью, а то и особого рода чувственностью. Подробное, если не дотошное описание феноменов реальности у Магалотти несколько напоминает стиль Даниэлло Бартоли. Среди наиболее удачных страниц Магалотти — часто цитируемое детальное описание превращения воды в лед («Очерки естественнонаучных экспериментов», *Saggi di naturali esperienze*, 1669): «верхний слой воды начинает замерзать по кругу, отчего из первого слоя льда, покрывающего поверхность, устремляются в срединные части несколько тончайших нитей; вслед за этим нити проникают на всю глубину, равномерно распределяясь по всем направлениям. Мало-помалу становится заметно, как упомянутые нити словно бы

сплюсциваются, оставаясь при этом с одной стороны более объемными, а с другой — более тонкими и острыми, на манер ножей...» Подобного рода пристальное всматривание в природные феномены вообще очень характерно для писателя. Интересно, что к пейзажным описаниям Магалотти остался совершенно глух; напротив, жанр портрета привлекал его внимание и даже становился предметом подражания в слове.

Современники именовали Магалотти «почтальоном Европы»: он объездил с дипломатическими миссиями множество стран и оставил чрезвычайно интересные реляции, в которых уроки Макьявелли органично сочетаются с почти уже новоевропейским психологизмом, а сухой язык цифр — с выпуклыми колоритными зарисовками (например, петушиные бои в Лондоне). Магалотти отлично разбирался в английской литературе, любил читать английскую прессу и вписал свою главу в историю европейской англomanии. Несомненно, на него повлияло пресловутое английское остроумие, wit. Среди любимых книг Магалотти было «Похищенное ведро» Тассони, о котором он даже беседовал с английским королем; в его собственных сочинениях всегда есть место для легкой шутки. Интересно, что классицистическая тенденция у Магалотти сочетается с совершенно иной эстетикой, явно предвосхищающей стиль рококо: это и акцент на разного рода пустячках, запечатленный в «Научных и эрудитских письмах», и обостренное, чрезвычайно чувственное восприятие запахов («Письма об ароматических глинах Европы и Америки»). Магалотти оказывается своего рода связующим звеном между сенсуализмом Марино и изысканностью рококо; с другой стороны, в его стиле иногда усматривают влияние Боккаччо, что совсем не было характерно для Галилея и его главных учеников (среди сочинений Магалотти — несколько новелл в духе «Декамерона»).

ТОММАЗО КАМПАНЕЛЛА

Томмазо Кампанелла (1568–1639) занимает особое место в итальянской литературе XVII в. Причиной тому не только необычайно широкий, сопоставимый с леонардовским диапазон научных и житейских интересов автора «Города Солнца», не только пройденный калабрийским монахом беспримерный путь страстей и мученичества, но и своеобразие его позиции по отношению к основным тенденциям литературного развития своей эпохи. Разумеется, Кампанелла — прежде всего мыслитель, чье художественное творчество несет на себе ощутимую печать умозрения, так что рассматривать его поэзию вне общего контекста его мировидения невозможно. Столь же существенным фактором для понимания поэзии Кампанеллы становится его биография, что для Сейченко в целом нельзя считать характерным — здесь его скорее уместно сравнить с Джордано Бруно и Джироламо Кардано.

Сам Кампанелла высоко ценил собственный вклад в познание мира и в написанной на склоне лет «Эклоге к дофину» гордо заявлял, что «обновил все науки, сообразуясь с природой и Писанием». Действительно, в разное время в поле его зрения попадали политика и богословие, математика и медицина, астрономия и фортификация, рыцарское искусство и происхождение сновидений. Тем не менее, заслуги Кампанеллы-мыслителя представлялись не вполне очевидными как в XVII в. (если Лейбниц считал его одним из величайших умов всех времен, то Декарт не пожелал даже с ним встретиться), так и, в еще большей степени, в XVIII-м, когда возобладал взгляд на Кампанеллу как на путаника, взбудоражившего умы, но мало что создавшего позитивного. Эта точка зрения представлена, в частности, в «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера и в лекциях по истории философии Гегеля («такого рода фигуры действовали бесконечно возбuditельно и давали толчки уму, но сами по себе не создавали ничего нового»). С другой стороны, начи-

ная с «Кодекса природы» Морелли приверженцы различных модификаций коммунистической идеи объявляли Кампанеллу своим предшественником (примечательно в этой связи письмо А.И.Герцена из Парижа от 1 июня 1849 г., где его имя стоит в одном ряду с анабаптистами и Томасом Мюнцером). Подобная интерпретация определила собой и общую направленность изучения Кампанеллы в советской науке: автору «Города Солнца» суждено было сделаться наиболее популярным у отечественных исследователей представителем Сейченко. Вклад А.Э.Штекли, А.Х.Горфункеля, Л.С.Чиколени, Л.М.Баткина и других советских ученых в разработку связанных с Кампанеллой проблем, несомненно, значителен, хотя трактовка его философского наследия в русле марксистского понимания коммунистической идеи порой сопровождалась определенным насилием над материалом. Классическим образцом препарирования творчества Кампанеллы в вульгарно-марксистском ключе можно считать работу П.Лафарга, выпущенную в русском переводе еще в 1898 г. и затем трижды переизданную (книга Лафарга, а также русский перевод «Города Солнца» имелись в кремлевской библиотеке В.И.Ленина). При этом отступления Кампанеллы от понимаемой таким образом коммунистической идеологии обычно объяснялись соображениями тактического порядка (симуляция мятежным монахом безумия, его стремление во что бы то ни стало издать свои труды, добиться смягчения наказания и т.д.).

Впрочем, отнюдь не рождение на свет марксистской методологии привело к появлению в Италии XIX в. теории «двух Кампанелл» — правоверного католика, предшественника неогвельфизма (Алессандро Д'Анкона) и «пламенного революционера» (Луиджи Амабиле). И до наших дней полярно противоположные интерпретации творчества мыслителя продолжают уживаться в научной литературе. Так, в 2004 г. одновременно выходят в свет книга епископа Физикеллы, в которой Кампанелла предстает как прямой продолжатель традиций католической апологетики, и ставшая настоящей сенсацией итальянская версия книги «Побежденный атеизм», на основе факсимильного текста, обнаруженного известным специалистом по творчеству Кампанеллы Джерманой Эрнст; из этой, не подвергшейся цензуре версии становится ясно, что не так уж далеки от истины были те исследователи, которые предпочитали — будь то в шутку или всерьез — переводить название *Atheismus triumphatus* как «Победивший атеизм».

И все-таки анализ архивных материалов, в том числе и оказавшихся в поле зрения исследователей лишь в XX в. (материалы процессов, тщательно проанализированные ведущим специалистом в этой области Л.Фирпо), показывает: автор «Города Солнца» был скорее реформато-

ром, нежели ниспровергателем католицизма. Не имея почти ничего общего с гуманизмом Возрождения, Кампанелла выступил как продолжатель натурфилософских идей XVI в. и сохранял приверженность «естественной магии», в наиболее полном виде отразив соответствующие представления в одном из самых ярких своих сочинений, трактате «О чувствовании у вещей и о магии»; свою историческую миссию он усматривал не только в создании нового мировоззренческого синтеза, но и в практическом переустройстве мира на основе глобального, окрашенного в экуменические тона социально-этического проекта. Идея *renovatio mundi* под водительством философов роднит Кампанеллу с Бруно, хотя во многих других отношениях они расходились. Не называя имен, Кампанелла недвусмысленно намекает на Ноланца в следующем пассаже своей книги «Астрология»: «даже если сжечь тело, укротить волю человека невозможно».

Что же касается Кампанеллы-поэта, то он стал известен широкому читателю лишь начиная с середины XIX в. после осуществленного Дж.Орелли переиздания его стихотворений (наиболее полное на сегодняшний день издание поэзии Кампанеллы вышло в свет в 1997 г. стараниями Франческо Джанкотти). В последнее время именно эта сторона деятельности мыслителя стала предметом интенсивных критических штудий.

1

Джованни Доменико Кампанелла родился вскоре после восхода солнца 5 сентября 1568 г. в городке Стило (Калабрия; отсюда его распространенное у итальянских критиков именование — Стилезец), в семье сапожника. Уже в детстве он отличался живым умом и хорошей памятью. Семья намеревалась сделать из него адвоката и отправила в Неаполь, однако юный Кампанелла заинтересовался идеями Аквината и Альберта Великого, в четырнадцатилетнем возрасте постригся в орден доминиканцев и принял имя фра Томмазо. Он жадно и критично читает новых и древних философов (включая «Метафизику» Аристотеля) и уже в 1580-е гг. сочиняет первые стихотворения в античном духе (утрачены) и пишет набросок трактата «Об исследовании вещей» (также утрачен), где противопоставляет гносеологии Стагирита опору на данные чувственного восприятия. В трактате «Философия, доказанная ощущениями» (*Philosophia sensibus demonstrata*, 1589; изд. 1591), первом своем опубликованном труде, он выступает апологетом натурфилософии Телезио и защищает его от нападок Боевой, наступательный дух мировоззрения Кампанеллы, постоянно ощущавшего потребность в

противоборстве с противником (о чем было сказано на процессе 1599 г.), не мог не привести к его конфликту с церковными властями. В 1592 г. он несколько месяцев провел в тюрьме, будучи обвиненным в распространении телезианских идей, демонологических практиках и отклонениях от католической доктрины; ему было приказано отречься от идей Телезио и отправиться обратно в Калабрию, однако Кампанелла едет совсем в другую сторону (Рим — Флоренция — Болонья — Падуя) и знакомится с Галилеем. К 1593 г. относится обширный трактат «О монархии христиан» (утрачен). Год спустя Стилезец арестован по приказу инквизиции и перевезен в Рим (где в тот момент находился в заключении Бруно). Обвиненному в ереси, Кампанелле предстоит выдержать один за другим четыре инквизиционных процесса, сопровождаемых пытками; в итоге ему предписано публично отречься от своих убеждений. В 1598 г. он освобожден и отправляется в Стило, где принимает участие в подготовке народного восстания против испанского господства; целью заговора, опиравшегося в идейном плане на пророчества Иоахима Флорского, было установление (при поддержке со стороны «бандитов» и турецкого флота) некоей коммуно-теократической республики, основанной на принципах эгалитаризма и толерантности и возглавляемой самим же Кампанеллой. Провал заговора в результате доноса со стороны двух соратников стоил Стилезцу нового заключения (в неаполитанской тюрьме Кастельнуово) и жесточайших пыток; Кампанелле предъявляют обвинение в отрицании важнейших христианских таинств. Ощущая явную угрозу для своей жизни, Стилезец принимает решение любой ценой остаться в живых; начиная со Светлого воскресенья 1600 г. он вынужден симулировать безумие (год спустя его официально признали невменяемым). Теперь от него не требовали покаяния. Приговоренный в конце концов к пожизненному заключению, Кампанелла погружается в узилище (как пророк Иона — во чрево кита; сравнение, предложенное им в одном из сонетов) и проводит там более двадцати шести лет (особенно тяжелыми были условия его пребывания в Сант Эльмо). Несмотря на это, им создается множество произведений, в том числе «Монархия Испании» (*Monarchia di Spagna*, 1600, изд. 1620), «Метафизика» (*Metaphysica*, писалась с 1590; ит. версия 1602–1603, латинская 1609; окончательная редакция 1635), «Город Солнца» (*Città del Sole*, 1602), «Астрономия» (1603–1604), «Монархия Мессии» (*Monarchia Messiae*, ит. версия 1605, латинская 1618, изд. 1633), «Побежденный атеизм» (*Atheismus triumphatus*, 1607, изд. 1631), «Медицина» (1609, доп. 1611, изд. 1634–1635), «Апология Галилея» (*Apologia pro Galileo*, 1616, изд. 1622), «Теология» (*Theologia*, 1613–1624, 1936). В 1626 г., в связи со сменой понтифика, Кампанел-

ла освобожден, но вскоре вновь заточен на сей раз в Ватиканскую тюрьму. Благодаря своим познаниям в области астрологии и магии Стилезец завоевал расположение папы Урбана VIII (в ту пору крайне озабоченного неблагоприятными прогнозами в отношении собственной судьбы); с июня 1628 г. его регулярно вызывают в папский дворец, а в 1629 г. выпускают на свободу (хотя он и остается поднадзорным). В 1633 г. Кампанеллу подозревают в причастности к антиправительственному заговору, организованному одним из учеников, Томмазо Пиньятелли. Возможно, по совету того же Урбана VIII в 1634 г. Кампанелла, переодевшись в облачение монаха-францисканца, бежит во Францию, где у него было много друзей. Удостоившись аудиенции Ришелье, а затем и Людовика XIII, Стилезец начинает получать от французского монарха пенсию — правда, крайне нерегулярно. Вскоре и этой пенсии приходит конец, и последние годы жизни философа проходят под знаком нищеты и непрерывных жалоб итальянским покровителям. При этом Кампанелла активно работает, пишет ряд текстов о французской монархии и выпускает четыре тома собрания собственных сочинений (из десяти запланированных). Философ скончался 21 мая 1639 г. и был похоронен в Париже, в храме Благовещения на улице Сент-Оноре, разрушенном в годы Великой Французской революции.

2

Собственно художественное творчество Стилезца занимает не самую значительную по объему, но существенную по содержанию часть его обширного наследия. Корпус произведений Кампанеллы, имеющих непосредственное отношение к истории литературы, выглядит следующим образом:

- 1) утраченные латинские поэмы «Пифагорейская философия» и «Философия Эмпедокла» (ок. 1590–1591);
- 2) трактат «Об искусстве стихосложения» (1595, утрачен), где провозглашалась необходимость подражать латинским метрам;
- 3) две версии трактата «Поэтика»: итальянская (1596) и латинская (1612–1613);
- 4) трагедия «Мария Шотландская» (1598, утрачена);
- 5) стихотворения разных лет, вначале объединенные автором в сборник «Cantica» (утрачен), а затем — частично — в опубликованную в 1622 г. под псевдонимом Сеттимонтано Сквилла книгу «Избранных философских стихотворений»;

6) утопия «Город Солнца» и тесно примыкающие к ней «Вопросы о наилучшем государстве» (1609);

7) комментарии к стихам Урбана VIII (Маффео Барберини), написанные между 1627 и 1631 гг. и полностью опубликованные лишь в 1983 г.;

8) апологетическая латинская эклога «К рождеству Дофина» (1638), написанная по случаю рождения будущего Людовика XIV.

Не сохранилась также латиноязычная автобиография, надиктованная Кампанеллой в 1632 г. известному французскому литератору и вольнодумцу Габриэлю Ноде.

Как видим, хотя латинская поэзия как бы «закольцовывает» творчество Стилезца, все же основная часть его литературного творчества создана на вольгаре, в том числе и сочинения естественнонаучного характера (здесь Кампанелла сознательно идет вразрез с традицией своего времени).

Во всех своих трудах Стилезец стремился, с одной стороны, очистить христианское учение от недолжных, по его мнению, наслоений, а с другой — модернизировать это учение в соответствии с требованиями новой эпохи, наступление коей Кампанелла ощущал чрезвычайно остро (примером тому может служить его известное письмо Галилею от 5 августа 1632 г., увязывающее астрономические открытия и «начало нового века»). При этом существенным тормозом на пути дальнейшего духовного развития являлась, с его точки зрения, доктрина Аристотеля. Пожалуй, никто из современников Кампанеллы в Италии, включая Галилея и Тассони, не был столь радикален в своей критике Аристотеля; в то же время Стилезец, не в пример Тассони, отнюдь не считал возможным в целом отдавать предпочтение «новым» перед «древними». В важнейшем из философских сочинений Кампанеллы, «Метафизике», Стагирит объявлен корнем всякого зла; в других его трудах идеи Аристотеля нередко именуются «сумасбродствами». Главный изъян Стагирита усматривается в недостаточном философском углублении рассматриваемой им проблематики.

Выступая в роли оппонента Аристотеля в том, что касается естественных наук, Кампанелла гораздо терпимее относится к его «Поэтике». Интересно, что во многих отношениях «Поэтика» самого Кампанеллы перекликается с аналогичными трактатами неоаристотеликов Чинквеченто, а подчас даже апеллирует к авторитету Варки и Скалигера. В то же время она наполнена констатациями больших и малых ошибок Аристотеля. Так, античный мыслитель недостаточно внимателен к специфике именно поэтического искусства, определяя суть поэзии как подражание. Однако, замечает Кампанелла, подражание — общая основа

всех искусств вообще. Давая собственное определение поэзии, Стилезец именует ее «перевернутой наукой»: перевернутой, ибо она воздействует в первую очередь на эмоции, а уж затем на разум. Тем самым утверждается безусловный приоритет познавательной функции поэзии: она создается исключительно «для пользы и пополнения званий». Собственно, акцент на инструментальной функции художественного творчества присутствовал и в ренессансных поэтиках, однако у Кампанеллы он приобретает абсолютизированную форму.

Первый вариант «Поэтики» меньше приближен к трактату и скорее напоминает выраженные в устной форме наставления; в латинской версии уже появляется строгое членение на главы и параграфы и предвосхищается окончательный вид книги, как она вошла затем в том «Рациональная философия» (*Philosophia rationalis*, 1638) из собрания сочинений Кампанеллы (куда автор включил, наряду с «Поэтикой», также «Риторику», «Диалектику», «Историографию» и «Грамматику»). Само собой разумеется, указывает Кампанелла, что автор поэтического сочинения должен превосходно владеть материалом: следовательно, серьезному поэту надлежит знать и политику, и этику, и теологию, и космографию, и вообще естественные науки (акцент на последних особенно силен в латинской редакции «Поэтики»). С этой точки зрения, полагает Кампанелла, древние поэты значительно превосходят современных; в ряду же последних безусловно выделяется Данте, автор «столь прекрасной поэмы, что лучше ее мир еще не видел», где сочетается философская, политическая и естественнонаучная проблематика и превосходным образом показано торжество добродетели над злом.

Данте во всех отношениях является для Кампанеллы достойным подражания образцом. Стилезец сопоставляет его не только с Пифагором (как устремленного к служению общественному благу мыслителя), но и с Колумбом, имея в виду выдающуюся роль автора «Комедии» как своего рода пророка нового, обновленного человечества. Именно этот, пророческий аспект поэзии с особой силой акцентирует Кампанелла во второй, латинской редакции «Поэтики»: поэту дано не только предвидеть конкретные события будущего, но и усматривать некую глобальную мировую перспективу, проникать в конечные цели бытия. К этому же стремился в своем творчестве и сам Кампанелла. В сущности, речь здесь идет не только о провидце, но и о поэте-гражданине, способном наставлять на путь истинный монархов и разоблачать невежество черни. Необходимое условие для этого — «поэтическое исступление» (этот мотив латинской «Поэтики» явственным образом сближает ее автора с Бруно, автором незавершенного трактата «О героическом исступлении»).

Чтобы избавлять народ от невежества, надлежит в первую очередь устранить из поэзии «небылицы» и привнести в нее сюжеты, почерпнутые из самой жизни. Здесь Кампанелла дает поэтам чрезвычайно конкретные рекомендации: так, сатирикам надлежит заняться изобличением пьянства, чревоугодия и разврата, а также дурной привычки охлаждать напитки при помощи снега. Что же касается «небылиц», то ими изобилует «Илиада» (и с этой точки зрения Аристотель, во многом опирающийся на анализ Гомера, опять-таки достоин осуждения: поэт Энний, описывающий вполне реальные факты, превосходит, по мнению Кампанеллы, автора «Илиады», представившего мифического, да к тому же и не вполне добродетельного, Ахиллеса). Фактически Гомер идет, по мысли Кампанеллы, на поводу у черни, развлекая ее и поощряя ее пороки вместо того, чтобы осуждать их. Столь распространенные в современной ему поэзии «небылицы» являлись в представлении Стилезца инструментом политического порабощения народов. Не менее решительно Кампанелла осуждает и гедонистическую концепцию поэтического творчества; поэзия должна быть нацелена прежде всего на общественное служение. Кампанелла рисует радикальную альтернативу: с одной стороны, мятежный поэт-пророк, несогласный с современным ему социальным и нравственным упадком, устремленный к непосредственному подражанию природе и превращению поэзии в инструмент познания (а ведь «всякая истина враждебна тирании»). С другой стороны — поэт-фальсификатор, презирающий истину и способный лишь на слепое подражание; его творения исполнены неправдоподобия. Анализируя связь между историческим развитием поэзии и поэтической рефлексией, Кампанелла приходит к выводу, что Аристотель абсолютизировал не самый удачный момент в истории поэзии и вознес на пьедестал упадочные вкусы своего времени. Между тем для Кампанеллы куда важнее не опыт Гомера, а более древние, библейские времена; точно так же и Библия, и в особенности псалмы Давида, неизмеримо выше (как литературное сочинение) гомеровских поэм. Поэт-философ призван не принимать как догму существующую жанровую систему и активно экспериментировать. Все эти выкладки Кампанеллы перекликаются с представлениями о литературном творчестве у Бруно и Патрици.

Несмотря на кампанелловскую апологию новаторского подхода к творчеству, популярный в его времена героикомический стиль оставался для автора «Поэтики» явлением совершенно чуждым. В то же время такой смешанный жанр, как трагикомедия, воспринимается им достаточно благосклонно (причем, в отличие от теоретиков Чинквеченто, его вовсе не заботит необходимость увязать этот жанр с положениями

«Поэтики» Аристотеля). Кроме того, не в пример тем же неоаристотеликам, Кампанелла размещает на вершине жанровой иерархии священную и философскую поэму. При этом опыт Тассо рассматривается им как крайне неудачный; автор «Освобожденного Иерусалима» «достоин наибольшего порицания, ибо он свел всю поэзию к красочным вракам», впадал в самоценное формотворчество, злоупотреблял фигурами, не соблюдал требования нравственности и т.д. В сознании Кампанеллы Тассо и Марино объединялись как представители «флорентийской» генерации поэтов — термин для Стилезца отнюдь не географический; в поэзии «флорентийцев» царила изысканность формы, совершенно затмевавшая собой, с его точки зрения, поиск истины. Этой изысканности, «женственности» Кампанелла противопоставлял собственную, намеренно неотшлифованную, устремленную к познанию музу.

Предложенное Кампанеллой разделение всех поэтов на «божественных», «сатанинских» и «человеческих» соответствует выдвинутому в начале четвертой книги трактата «О чувствовании у вещей и о магии» (*Del senso delle cose e della magia*, 1604; лат. пер. 1609; изд. 1620) разделению магии на божественную, дьявольскую и естественную. Магизм Кампанеллы, ярко отразившийся в латинской «Поэтике», тесным образом связан с его астрологическими и метафизическими концепциями. Поэзия рассматривается им как наиболее совершенный вариант «голововой магии»; отличающие ее от риторики и других «разговорных искусств» компоненты сводятся к наиболее эффективному магическому воздействию. Именно поэзия, по Кампанелле, наделена способностью самого действенного влияния на публику и контроля за ее страстями; именно она может удерживать содержание речи от порчи, запечатлевать речь в памяти, влиять на дух речи через ритм стиха. Проблема подражания в конечном итоге переходит у него в проблему магического продолжения мира вещей в теле человека.

Раздел «Поэтики», посвященный проблемам языка, характеризуется попыткой артикулировать философское видение соответствующей проблематики на основе теорий, изложенных ранее Кампанеллой в весьма разнообразном по содержанию (первые пять книг посвящены главным образом натурфилософии, шестая — этике) трактате «Великий эпилог» (*Epilogo magno*, ок. 1595–1598; утерян автором и переписан между 1604–1609). Автор трактата утверждает, что язык в его времена подвергся ощутимой порче: из-за разнообразных социально-политических неурядиц нарушилась исходная связь слов и вещей; восстановлению она уже не подлежит. По Кампанелле, нет существенной разницы между устной и письменной речью, говорить — означает писать по воздуху, а совершенный алфавит призван визуализировать ес-

тественные формы звуков. Новый философский язык и новый алфавит должны гарантировать универсальное и мгновенное познание. И здесь, судя по всему, Кампанелла разделяет распространенный миф об универсальном языке, который мог бы стать ключом к познанию мира.

Если в «Поэтике» Кампанеллы внешне соблюден канон неоаристотелистских трактатов Чинквеченто, то «Комментарии к стихотворениям Урбана VIII» сходны с ренессансными гуманистическими комментариями. Кампанелла выказывает здесь обширную эрудицию: каждое стихотворение подробно анализируется с точки зрения метрики, лексики и поэтической традиции в целом; в соответствии с требованиями жанра, подкрепленными в данном случае спецификой ситуации — комментатор надеялся таким образом облегчить свою участь — господствует интонация панегирика.

В то же время Кампанелла, модифицируя жанровый канон, исподволь манипулирует стихотворениями Барберини в своих собственных целях, парадоксальным образом выступает в роли демиурга его поэтического мира, всячески стремится перевести комментарий в план мировоззренческой проблематики. Примером здесь может служить комментарий к стихотворению Барберини, посвященному пчелам. Собственно, речь идет о мотиве, чрезвычайно распространенном у гуманистов (те же в свою очередь заимствуют его у Сенеки): пчела — удачная метафора поэта, подражающего многим авторам и жанрам, извлекающего все лучшее из разных источников (пчела же перелетает с цветка на цветок, собирая нектар). Мотив этот можно обнаружить у Петрарки, Эразма Роттердамского, Ронсара.

Что же касается Кампанеллы, то он полностью игнорирует характерную для гуманистов интерпретацию и акцентирует внимание на естественнонаучных аспектах этого мотива. Кратко оповещая читателей о некоторых особенностях жизни пчел, Кампанелла попутно восхваляет такое техническое изобретение своей эпохи, как микроскоп, позволяющий наблюдать за миром насекомых. Главное же, автор комментария восхищается упорядоченностью и организованностью пчелиного бытия: «они разбивают лагерь, назначают караул, квартирньеров и фуражиров. Здесь соблюдается образцовый порядок, имеются свои обычаи, свое правосудие и разумное распределение труда». Все пчелы подчинены единому монарху, который руководствуется принципами справедливости и милосердия. Позднее эта интерпретация мотива оживет в «Государстве пчел» Дж.Бонифачио (1627).

Нельзя не усмотреть здесь переключку с социально-политическими идеями Кампанеллы, полагавшего, что социальное зло во многом проистекает из отсутствия у человечества единого мудрого пастыря-монарха.

ха (об этом подробно говорится в «Монархии Мессии») и видевшего в дисциплине и организованности важный элемент общественного процветания («Город Солнца»). Кстати, и в «Вопросах о наилучшем государстве» можно прочесть следующие строки: «Мы подражаем природе, которая ставит начальниками лучших, как это происходит у пчел».

Если в «Комментариях...» целостная доктрина Стилезца затронута лишь косвенно, то в «Избранных стихотворениях» она не только возвращена достаточно полно, но и представлена в динамике своего развития. Сборник носит осознанно новаторский характер: читатель того времени, привыкший к достаточно унифицированной структуре петраркистской антологии, не мог не воспринять книгу как вызов традиции (речь идет о традиции ближайшей; в то же время Кампанелла намеренно связывает себя с традициями религиозной поэзии Средневековья, и в этом смысле небезосновательным представляется замечание Б.Кроче, назвавшего Кампанеллу «новым Якопоне»). Стилезец оперирует реальными событиями своей биографии, но ни в коей мере не делает любовь своеобразным зеркалом, где отображалась бы реальность; он разрабатывает оригинальный вариант поэтической энциклопедии, где главенствующая роль отводится философским и политическим мотивам. Высокий накал философской мысли заставляет подчас вспомнить Данте, однако у Кампанеллы сильнее выражена экзальтация собственного «я», необычайно личностное переживание мировоззренческих проблем. Примечательно и неизменное присутствие разных по объему авторских комментариев (в «Эклоге к Дофину» они особенно пространны, включают в себя астрологические и научные выкладки, а порой и своеобразные социально-политические отступления).

Сборник состоит преимущественно из написанных в разные годы и достаточно точно датированных сонетов и канцон (между тем в «Поэтике» автор отзываясь об этих жанрах достаточно скептически: Кампанелле хотелось бы возродить античные метры, и не ради сугубо формального экспериментирования, а во имя обретения утраченного величия духа, запечатленного, например, в гекзаметрах). При этом достаточно явственно просматривается архаизирующая тенденция — в сонетах Кампанеллы почти неизменно используется перекрестная рифма, а терцины строятся по схеме cdeded (лишь в нескольких — cdecde). То же относится и к канцоне, хотя в XVII в. этот жанр трактуется более свободно, чем прежде (например, у Г.Кьябреры). Интересен пример обращения Кампанеллы к старинному жанру сирвенты («Псалмодии», № 84–86). В целом его версификация не отличается оригинальностью;

и все же стихотворения, входящие в состав сборника, оставляют ощущение несомненного владения ритмом, а небрежность формы скрывает под собой четкую эстетическую позицию.

«Избранные стихотворения» — это, прежде всего, развернутый, напряженный и подчас мучительный диалог поэта с трансцендентным началом. Создавать философскую поэзию для Стилезца означает наделять вещи собственным голосом, сделать удобочитаемой книгу природы, которую задвинули на второй план многочисленные сочинения «педантов». При этом экспрессивность у Кампанеллы гармонично сочетается с высокой конкретностью.

По справедливому замечанию Дж.Барбери Скваротти, название «Scelta» можно трактовать и как «Выбор», осознанное и решительное предпочтение, отданное определенному типу поэтического творчества. При этом сборник структурируется на основе взаимодействия различных принципов организации материала: 1) педагогический (изложение доктрины Стилезца от простого к сложному); 2) эволюционный (развитие — подчас зигзагообразное — этой доктрины во времени); 3) собственно биографический. Представляется возможным вычленить в рамках сборника несколько внутренних циклов:

1) Преамбула — первые три стихотворения объединены темой происхождения кампанелловской поэзии, его миссии как поэта и его страданий, а в третьем сонете — «Природная вера истинно верующего» — в самом общем виде сформулирован «символ веры» поэта. Уже здесь в примечаниях (их 109!) Кампанелла отсылает читателя к «Поэтике», «Политическим афоризмам», «Метафизике» и «Городу Солнца» — подобные отсылки постоянно встречаются в сборнике, акцентируя органическую связь всех сочинений Стилезца между собой и пропедевтическую роль его поэзии.

2) В стихотворениях с 4 по 22 более подробно излагается философское учение Кампанеллы: структура мира, «чревом» коего является человек; проблема бессмертия души; разновидности зла и механизм его действия, возможности преодоления зла (устранение тирании, собственности, псевдонауки и лицемерия); виды добра; общая политическая доктрина поэта (и здесь Кампанелла отдает предпочтение республике перед монархией — как мы увидим далее, подобной определенности нет в «Городе Солнца»); сонеты о Всевышнем и этапах его пути.

3) «Метафизические песни», краеугольный камень учения Стилезца. При этом расположение стихов соответствует в полном виде изложенной в «Метафизике» (редакция 1602 г.) иерархии «прималитетов», первопринципов бытия, трех основных предикатов Божественного, —

Мощи, Мудрости и Любви (*Possanza, Segno, Amore*)*. Сам Кампанелла неоднократно связывал эту монотриаду с догматом Святой Троицы (например, в «Побежденном атеизме») и прослеживал троичность во многих составляющих универсума, включая и человеческое тело. Исходным прималитетом для Кампанеллы является мудрость (хотя в окончательной редакции «Метафизики» признается примат Мощи), поэтому цикл открывается соответствующей канцоной. От нее Стилезец переходит к теме Любви, которую считал в 1603–1604 гг., когда создавались соответствующие стихотворения, производной от Мудрости (в «Метафизике» — от Мудрости и Мощи). Как ни странно, в этом цикле вообще отсутствует стихотворение о третьем из прималитетов, то есть Мощи (в чем Кампанелла позднее раскаивался). Цикл завершают стихи о Красоте и Добродетели (результат соединения Мудрости и Любви). При этом Красота — «признак Добра» — трактуется преимущественно в этическом плане. Наконец, в канцоне «О высшей метафизической добродетели» Стилезец восхваляет гармонию бытия и сопоставляет слаженность мирового «механизма» с часами (мотив, достаточно распространенный в поэзии начала XVII в.).

4) Политические стихотворения: от общих рассуждений по поводу истинного, внесловного благородства и невежества простолюдинов Кампанелла переходит к теме идеального правителя (повод для критики Макьявелли), политике итальянских городов (поэт восхищается «непорочной», не знавшей иноземного гнета Венецией) и европейских стран.

5) Инвективы против софистов, еретиков и носителей иных пороков, к коим примыкают вариации на темы молитвы «Отче наш», где акцент сделан на утрате людьми истинной мудрости.

6) Пророческие сонеты, где Кампанелла предрекает не только те или иные события частного порядка, но и глобальные перемены (так называемый «коммунистический» сонет, связанный как с идеями раннего христианства, так и с астрологическими выкладками автора):

Коль позабудет мир «мое», «твое»,

* В «Поэтике» следующим образом осмыслено влияние прималитетов на поэта: Мудрость — он говорит обо всем с полным знанием дела и напрямую подражает природе, освобождается от традиционных моделей; Любовь — понуждает его больше любить целое, чем часть, а также возвыситься до универсального видения всех вещей и научиться воздействовать на них; связь влияния прималитетов с возможностью магического воздействия поэта на мир становится видимой при анализе Мощи.

Во всем полезном, честном и приятном,
Я верю, раем станет бытие.

Пер. С. Шервинского

7) Автобиографический цикл: краткая поэтическая автобиография периода 1593–1603 гг.; стихотворения о друзьях поэта; знаменитый «Сонет, написанный на Кавказе» (*Sonetto nel Caucaso*, 1604) — здесь, сравнивая себя с Прометеем, поэт уподобляет выпавшие на его долю муки и собственную темницу Кавказу: характерный для Кампанеллы образец символизации собственного жизненного пути и стоического противостояния страху смерти.

8) Метафизические стихи, итог внутренней эволюции Стилезца, где он как бы возвышается над всем высказанным ранее и набрасывает синтетическую картину модернизированного христианства.

Границы между отдельными циклами подчас выглядят весьма зыбкими, что особенно свойственно автобиографическим моментам, нередко проникающим в заключительный, казалось бы, сугубо отвлеченный раздел сборника: личностные обстоятельства, повторим, пропускаются сквозь призму трансцендентного: яма, куда был помещен узник, трактуется как своего рода чистилище, где он искупает свои грехи. Трагическое измерение рождается из необходимости смириться со своим поражением.

Шесть долгих лет и шесть других подряд
Меня в тюрьме гноят:
Семь пыток, от которых нет защиты,
Ругательства и сумасшедший бред.

Пер. Е. Солоновича

«Семь пыток», о которых упоминает Кампанелла, — это не только выпавшие на его долю нечеловеческие муки (а именно стольким пыткам он был подвергнут в различных тюрьмах); это и актуализация христианской символики в целом и христологической — в частности (последнее особенно важно в свете той мессианской функции, которую одно время приписывал себе Стилезец).

Вершиной поэтического творчества Кампанеллы считается странная — в нее входит 13 мадригалов — «Покаянная канцона к Берилло» (№ 80), адресованная другу и духовнику философа в 1604–1607 гг., павийскому священнику Базилио Бериллари. В ней с особой силой утверждается характерная для Стилезца тесная, почти интимная связь со Всевышним. В то же время это одно из самых ортодоксальных

сочинений Стилезца: автор раскаивается во взятой на себя миссии, проповедует смирение, в том числе по отношению к тиранам, укрощает мятежный дух. Стремление каким-то образом повлиять на состояние мира объявляется суетным; христианину надлежит терпеливо сносить все невзгоды, от эпидемий до дурного правления. Звучит здесь и тема ложной мудрости — на сей раз применительно к самому себе:

Benché sagace e pio, l'ingegno umano
divien cieco e profano,
se pensa migliorar la comun sorte
pria che mostrarti a'sensi suoi, Dio vero...*

На первый взгляд «Канцона к Берилло» представляет собой решительное отрицание более ранних сочинений Кампанеллы. Однако внимательный ее анализ показывает, что церковь рассматривается здесь как своеобразный инструмент Божьего гнева и соотносима со вселенским потоком — то есть, фактически, с неизбежным злом, подготавливающим наступление Золотого века. Таким образом, принятие мира отнюдь не означает для Кампанеллы безоговорочного подчинения авторитету римско-католической церкви; к тому же в более поздних своих сочинениях Стилезец снова выводит на первый план тему преобразования мира. Пафос Контрреформации, влияние которого ощутимо в «Канцоне к Берилло», все же не стал для философа определяющим.

Возникающая в канцоне фигура резонера (Sprecher) характерна как для поэзии, так и для изобразительного искусства маньеризма и заставляет вспомнить Джона Донна («Анатомия мира»). Но смысл стихотворения, несомненно, выводит его за пределы маньеризма. Другой распространенный в поэзии маньеристов мотив — лабиринт — трижды возникает в сборнике Кампанеллы, опять-таки в индивидуальной трактовке: поэт напряженно ищет выход из лабиринта к свету и несет свет людям. Образ Вертумна — распространенный в маньеризме символ «дурной бесконечности», непрестанной изменчивости мира — также получает здесь новое осмысление: стабильность универсуму сообщает присутствие Всевышнего, уверенно контролирующего «вселенскую комедию».

Топика «мир-театр», очень широко представленная в поэзии маньеризма и барокко, получает у Кампанеллы самобытное решение. Стиле-

* «Человеческий разум, каким бы проницательным и благочестивым он ни был, / Становится слепым и мирским, / Если помышляет улучшить всеобщий жребий, / Прежде чем явить себя Тебе, Истинный Бог».

зец разделял «гамлетовское» сомнение в себе и мире, ощущение радикального кризиса бытия. Он прибегал к понятию *commedia universale*, но мотив «мира в маске» становился для него поводом к разоблачению существующих политических образований. Разнообразие людских функций и социальных ролей, по Кампанелле, должно соответствовать разнообразию индивидуальностей и их астрологических измерений; именно из-за отсутствия такого соответствия и наблюдается кризис в обществе. С другой стороны, зло и уродство трактуются Стилезцем как своеобразные маски, а кажимость предстает у него как фундаментальная закономерность бытия.

Заслуживают внимание и дошедшие до нас стихотворения Стилезца, не включенные им в состав сборника. Среди них значительное место занимают любовные стихи, отчасти основанные на реальных — в том числе тюремных — эпизодах из жизни поэта, отчасти же сочиненные по заказу генуэзца Франческо Джентиле и других знакомых. Из этой подборки следует, что Кампанелле — при всей его вынужденной изолированности от литературы своего времени — была знакома характерная для барочной поэзии эстетика и он ею весьма умело пользовался. Стилезец подчас не хуже Марино обыгрывал внутреннюю форму своего имени (и не только в поэзии: под одним из писем к Н.Пейреска вместо подписи стоит изображение колокола). А такие сочинения Кампанеллы, как «Сонет о локоне», «Мадригал о голосе возлюбленной», «О трех родинках возлюбленной» вполне вписываются в традицию Марино. Эта традиция у Стилезца подчас утрируется, если не пародируется («Сонет о ванне, что прислала ему его дама, предварительно в ней помывшись»). Весьма типичны и использованные Кампанеллой в этих произведениях поэтические средства, а именно петраркистские сравнения (зубы-жемчуг, губы-розы и т.д.), а также метафоры любовной интриги, позаимствованные из военной лексики. Во всех этих стихотворениях ощущается отчужденность автора от материала (вообще-то свойственная многим поэтам Сейченко, но подкрепленная у Кампанеллы четким осознанием вторичности подобного рода сочинений по отношению к его остальному творчеству).

Противопоставляя свою «грубую» музу петраркистской, Стилезец в то же время иногда прибегает к неопетраркистской поэтике даже в некоторых серьезных, программных стихотворениях — например, в сонете «О себе самом»:

*Sciolto e legato, accompagnato e solo,
gridando, cheto, il fiero stuol confondo;
folle all'occhio mortal de basso mondo,*

saggio al Senno divino dell'alto mondo.*

К этому сонету автор делает следующее примечание: «Гляди, сколько в нем противопоставлений». Здесь нетрудно уловить то же стремление переосмыслить Петрарку, что и в одной из канцон («В красоте, знамении добродетели, предмете любви»). Антитезы внутри единого целого, к которым прибегает в данном случае Кампанелла, явно петраркистского происхождения, а лексический строй отсылает читателя к привычной любовной коллизии (страдания влюбленного в отсутствие любимой). Между тем смысл стихотворения совершенно иной: Кампанелла с гордостью рассказывает о своей стойкости во время процесса и недвусмысленно намекает на то, что его безумие представляло собой симуляцию (тем более что в следующем сонете упомянуты симулировавшие безумие Брут и Солон).

Характерной особенностью поэтики Кампанеллы следует считать контрастное сближение бытовых, прозаических деталей со спиритуальными, возвышенными — так по-своему реализуется излюбленная сечентистами установка на «изумление». В этом отношении особенно показательным сопоставление процесса Творения с изготовлением бумаги из старых тряпок:

Ma se de' panni lini i vecchi squarci
carta facciam, che noi di morte rape
d'eternitade al seno;
che sia di me, se Dio di noi più sape?***

Та же особенность прослеживается и на уровне лексики, когда Кампанелла сочетает метафизические понятия, в том числе и явные «дантизмы», с калабрийскими диалектизмами (так уже в третьем сонете по отношению ко Всевышнему звучит слово *tata*, «папа»). Все это говорит о том, что никакого «полного пренебрежения формой» (Ф. Де Санктис) у Кампанеллы не было.

Стилезец был уверен, что стихотворный метр должен обладать естественностью, соответствовать природному ритму, и в этом смысле

* «Я свободен и связан, поднадзорен и одинок, / кричу, но кроток, передо мной бежит грозное войско; / безумен в глазах смертного, дольного мира, / разумен для Божественной Мудрости мира горнего».

** «Но если мы из старого тряпья и лоскутьев / умеем делать бумагу, которая из смерти возносит нас / в лоно вечности / что же будет со мной, ведь Бог умеет больше, чем мы?»

латинские размеры предпочтительнее итальянских. Однако его собственные опыты, связанные как с воссозданием гексаметра и пентаметра в рамках итальянского стиха, так и с написанием латинских эклог, носят несколько книжный характер. В пространной «Эклоге к Дофину», последнем из своих поэтических сочинений, Кампанелла напрямую подражает IV эклоге Вергилия и обращается к будущему французскому королю Людовику XIV (родившемуся в один день со Стилезцем, но с разницей в 70 лет). Совпадение дат выглядело в глазах Кампанеллы несомненным свидетельством особого предназначения дофина. На основании астрологических выкладок поэт сулит ему блестящую судьбу: дофин не только сделается «красивейшим из смертных», но и возглавит ту самую всемирную монархию, установления которой давно ожидал Кампанелла. Расточая похвалы приютившей его стране — «обители всевозможных добродетелей» — и ее монархам, Стилезец набрасывает проект идеального государства Элиака, где доминируют именно теократические мотивы. При всей абстрактности этого идеала равенства, свободы и справедливости он несомненно созвучен другой, гораздо более детализированной кампанелловской утопии — «Городу Солнца».

3

Нельзя сказать, чтобы «Город Солнца» снискал в XVII в. особенную популярность — сопоставимую, например, с колоссальным успехом «Утопии» Мора. Первоначально вышло в свет в общей сложности три издания книги — в 1623, 1636 и 1643 гг.; все они основывались на латинской редакции текста, подготовленной Кампанеллой в 1613 г. Однако и считать «Город Солнца» второстепенным сочинением Стилезца, как это порой делали исследователи католической ориентации, неправильно: отсылки к этой книге мы встречаем во многих произведениях Кампанеллы — в «Побежденном атеизме», «Монархии Мессии» и особенно в монументальной «Теологии», заключительные главы которой во многом перекликаются с «Городом Солнца». Кроме того, в письмах разных лет Стилезец то и дело возвращается к проекту идеального города, который он берется претворить в жизнь (см., например, письмо кардиналу Одоардо Фарнезе от 30 августа 1606 г.). Очевидно, в глазах Кампанеллы «Город Солнца» являлся общедоступным введением в его социально-политическую доктрину, где акцент сделан именно на возможности воплощения в жизнь умозрительных идей. Ведь, по мнению Кампанеллы, ценность познания определяется именно возможностью перевести его в план практического действия. «Город Солнца» — воплощение вековой мечты человечества о золотом веке, который должен

наступить, по Кампанелле, перед концом времен; завершение грандиозного цикла развития человечества; альтернатива современному Кампанелле, основанному на лжи миропорядку, порождающему лишь не-
всжество, несправедливость и насилие.

Жанровый потенциал диалога, широко и в разных модальностях представленного в литературе Возрождения, у Кампанеллы во многом остается невостребованным. Беседа Морехода, побывавшего на далеком острове Тапробана (где и расположен город), с Гостинником носит в большинстве случаев чисто служебный характер: у Платона, на которого Кампанелла в значительной мере опирается, устройство идеального государства подвергается более живому обсуждению. Что касается названия «Город Солнца», то его источники многообразны: это и пророчества Исайи, которым Стилезец вообще придавал большое значение, и образ Солнца у святого Франциска (упоминаемого в «Избранных стихотворениях»). В свете мировоззрения Кампанеллы весьма важен и эзотерический, и астрологический аспекты: не случайно в тексте слово «Солнце» заменено значком (*). Наконец, название кампанелловской утопии перекликается с «Градом Божьим» Августина, хотя, разумеется, сама идея триумфа вселенской церкви принимает у Стилеза совершенно иной вид. Сам автор именовал свою книгу «поэтическим диалогом» — возможно, перед нами аллюзия на «Поэтику» Аристотеля и содержащееся в ней разграничение поэзии и истории. Таким образом, преимущественно ориентируясь на Платона и тем самым противопоставляя себя аристотелистской традиции, доминировавшей в политологической литературе начала Сейченко, Кампанелла все-таки не склонен полностью игнорировать учение Стагирита.

В интерпретации Кампанеллы Солнце — это еще и имя верховного правителя города, воплощающего в себе власть как светскую, так и духовную: «на нашем же [языке] мы называли бы его Метафизиком». Город-государство Кампанеллы возглавляет, таким образом, философ; еще одна реминисценция из «Государства» Платона. При нем состоят три «соправителя» — Пон, Син и Мор, персонифицирующие кампанелловскую монотриаду. В ведении каждого из них находится та или иная сфера городской жизни. Метафизик призван обладать энциклопедическими познаниями, это идеальное соединение власти и знания. За этим стоит глубокая убежденность Кампанеллы в наличии у политики религиозной «души» (и, напротив, в политической функции религиозного закона) — все эти идеи он развивал в «Политических афоризмах» (1601), где довольно сильно ощущается влияние Макьявелли, и в «Побежденном атеизме». В этом плане он противостоял характерным для посттридентской идеологии тенденциям к размежеванию политической

и религиозной властей (тенденция эта получила свое отражение, в частности, в трудах Роберто Беллармино и Джованни Марсилио).

Таким образом, Город Солнца становится зримым воплощением торжества философии Стилезца. Наряду с этим в книге находят свое отражение многочисленные литературно-философские традиции изображения «золотого века», от античности до Чинквеченто, причем Кампанелла выступает прежде всего как наследник хилиастической интерпретации мифа, будучи уверенным в неминуемом универсальном обновлении мира и в то же время — в обретении утраченных первоначальных истоков человечества. Степень зависимости «Города Солнца» от различных памятников этой традиции — вопрос дискуссионный. Как представляется, «Утопия» Мора не оказала решающего влияния на Кампанеллу, хотя его имя в тексте и упомянуто. Более существенна связь Стилезца с утопическими проектами итальянского Возрождения («Город блаженства» Ф.Патрици, «Миры» А.Дони — хотя пародийный пласт этой книги Кампанелла игнорирует, а также Сфорцинда в «Трактате об архитектуре» Филарете). Сама по себе идея государства-города во многом переключается с представлениями флорентийских гуманистов, укоренявших идеальный город в хорошо знакомой им Тоскане. Изображение идеального города в «Атлантическом кодексе» Леонардо — наряду с описанием Атлантиды в «Критии» Платона — также напоминает планировку Города Солнца. При этом важно отметить, что подчеркнутое внимание Стилезца к архитектурному решению городского пространства, сосредоточенного вокруг центрального храма, уже выходит за пределы Ренессанса. Ренессансная архитектурная утопия взята здесь как бы «на излете»: культ эстетического начала сменяется сугубо рационалистическим устройством жизни, зодчество приобретает вполне однозначную социальную направленность и нацелено на эгалитаризм (застройка призвана обеспечить всем жителям равную освещенность). Место ренессансного «разнообразия» — столь важного, например, для Альберти — занимает весьма монотонная и при этом раз навсегда замкнутая структура (у Альберти же город представляет собой открытую систему, где всегда возможна достройка).

Город Солнца находится на Тапробане (Цейлон); отдавая предпочтение экваториальным областям как оптимальным для гармоничного развития людей, Кампанелла следует за Гиппократом и Авиценной. Он размещается на высоком холме и разделяется на семь сообщающихся между собой при помощи проходов оборонительных поясов. Перед нами, следовательно, остров на острове, отгороженная от окружающего мира резервация. Нельзя не усмотреть здесь определенную коррективу по отношению к универсалистским воззрениям Стилезца, вообще-то

взвывавшего к созданию однородной социальной реальности (проблема единства мира представлялась ему чрезвычайно важной). Но отгороженность от мира не означает, что соларины не в курсе происходящего за пределами города. Напротив, у них везде имеются свои эмиссары, и это позволяет Кампанелле нелицеприятно высказаться о различных европейских режимах и образе жизни клира.

Планировка города призвана обеспечить надежную защиту от неприятеля — соседних царств, «сильно завидующих их [соларинов] благополучию»; в войнах победителями неизменно оказываются превосходно натренированные соларины. Повседневная жизнь их в сильной степени военизирована (теоретическое обоснование этому мы находим в «Испанской монархии», а также в «Политических афоризмах»); к военному делу Кампанелла приобщает и женщин. Осуждая войну, автор «Города Солнца» в конечном итоге склонен считать ее неизбежной реальностью человеческой жизни (и в этом отношении он близок Платону).

В письме герцогу Фердинанду II Медичи от 6 июля 1638 г. Кампанелла восхваляет достоинства Города Солнца следующим образом: «Город сей столь замечателен, что при осмотре его можно познать все науки в их историческом развитии!» Имеется в виду предложенный Стилезцем способ усвоения наук при помощи картин, нанесенных на городские стены. Сама идея создания подобного каменного музея (в какой-то мере он перекликается с популярной у писателей Возрождения идеей театра мира, отразившейся также в «Адонисе» Марино) отражает, на наш взгляд, некоторый отход Кампанеллы от провозглашенного в обеих «Поэтиках» принципа, согласно которому достоинства живописи следует связывать исключительно с профессиональным мастерством художника, а никакой практической пользы от нее ожидать не приходится. Можно сказать, в «Городе Солнца» усилен вообще присущий Кампанелле прагматический подход к искусству, а характерный для Ренессанса эстетически ориентированный воспитательный идеал подвергается здесь пересмотру. Основа воспитания у Стилезца — метафизика и богословие, астрология, изучение языков, физическая подготовка и военное дело. Кроме того, Кампанелла придает большое значение педагогическому воздействию любой трудовой деятельности: об этом, правда, писал и Альберти, но только Стилезец считает необходимым обязать всех соларинов периодически заниматься физическим трудом в поле.

Некоторые современные исследователи, исходя из характерной для Города Солнца системы абсолютного государственного контроля за жизнью индивида (включая организованный шпионаж), а также все-

сторонней регламентации быта (костюм, питание, прирост населения, подход к которому перекликается с принципами евгеники и который А.Ф.Лосев в «Эстетике Возрождения» в присущей ему хлестко-афористичной манере охарактеризовал так: «человеческое общество должно быть превращено в идеальный конный завод»), именуют воспетый Кампанеллой уклад тоталитарным и даже иногда сравнивают его с чудовищными полотовскими экспериментами, что никак нельзя назвать правомерным. По сути дела, политическая система «Города Солнца» несколько затемнена. Для Кампанеллы важнее магико-натуралистическая ориентация города, чем практическая форма правления. На прямой вопрос Гостинника «Что это: республика, монархия или аристократия?» Мореход не дает внятного ответа. Между тем в «Политических афоризмах» содержится лаконичная характеристика разнообразных политических режимов (афоризм 13). Но, скорее всего, сама по себе постановка вопроса о наилучшем правлении в традиционной для того времени форме не удовлетворяла Стилезца, которому была близка органическая концепция человеческого сообщества (в «Монархии Испании» он уподобляет власть самодержца той, что дает природа отцам в отношении детей). Поэтому-то Мореход подменяет рассуждение о политическом режиме совсем другим, а именно проповедует общность имущества (важнейшая составная часть кампанелловского учения). «Когда мы отрешимся от себялюбия, у нас останется только любовь к общине», пишет Кампанелла, видевший основное достоинство христианства в подчинении частных интересов коллективным. При этом Стилезец опирается не только на высказывания раннехристианских мыслителей, но и на устав доминиканского ордена, в который он считал нужным внести некоторые коррективы — в частности, лишить монахов индивидуальных келий. «По своим взаимоотношениям они [солярии] представляются совершенно как бы членами одного и того же тела»; отсюда и пресловутая общность жен (Мор все-таки предлагал сохранить традиционную семью; в решении этого вопроса Кампанелла следует за Платоном). Справедливости ради следует признать, что жизненный уклад Города Солнца не содержит в себе никакого ущемления женщин: здесь с равным успехом можно говорить как о полигамии, так и о полиандрии. В конечном счете, взаимоотношения полов регулируются исключительно рациональными соображениями, они всегда направлены на производство на свет здорового потомства. Идея эта также присутствует у Платона. Кампанелла, по-видимому, ощущал всю деликатность соответствующих выкладок Морехода и обставляет их ссылками на античные и средневековые авторитеты. Более того, Мореход допускает, что именно в этом вопросе солярии, «может быть, и ошиба-

ются) (подобных оговорок по отношению к другим сторонам жизненного уклада Города Солнца мы не встречаем).

Особое место в жизни Города Солнца занимает, как уже говорилось, астрология. Астрологические параметры использовались при закладке города; они же постоянно регламентируют повседневную жизнь соляриев, включая деторождение. Астрологические причины играют существенную роль и в происхождении «священной болезни», которой страдают солярии — эпилепсии (в «Тимее» Платон также трактует этот недуг как сакральный; для Стилеза он становится приметой особого духовного величия островитян). Кампанелла был убежден, что астрология являет собой универсальный ключ к судьбам мира, хотя в молодости, по его собственному признанию, относился к астрологическим выкладкам весьма критично. Но к 1598 г. он основательно изучил астрологическое знание и составил свой собственный гороскоп (предвещавший ему роль новоявленного Мессии). Открытие Колумбом Америки, по мысли Кампанеллы, состоялось именно благодаря удачному расположению планет в конце XV в. В то же время Стилезец отрицал абсолютный астрологический детерминизм и считал возможным противодействовать дурному влиянию планет — ведь, например, Лютер, Игнатий Лойола и Фернандо Кортес родились «под одной звездой», но судьба каждому из них выпала совершенно разная. Символично, что своды центрального храма Города Солнца расписаны астрологическими символами: здесь изображены «все звезды неба от первой до шестой величины, и под каждой из них указаны в трех стихах ее название и силы, которыми она влияет на земные явления». Религия соляриев подчинена астрологии, но и христианство, по мнению Стилеза, вполне сочетается с ней. Наконец, астрологические построения во многом подобны построениям научным (в «Побежденном атеизме» утверждается, что, разрушив астрологию, мы рискуем одновременно уничтожить и науку). Астрология — верный путь к совершенствованию как индивидуальной, так и общественной жизни.

Подробно описывая религиозный культ соляриев (они приносят своему богу жертвы, молятся на четыре стороны света, исповедуют грехи друг другу), Кампанелла особо подчеркивает их веру в бессмертие души (сам он никогда не подвергал этот догмат сомнению). Весьма важна и троичность туземного бога: солярии утверждают, что «бог есть высшая мощь, от которой исходит высшая мудрость, которая точно так же есть бог, а от них — любовь, которая есть и мощь и мудрость». Вообще религия соляриев явным образом тяготеет к христианству; более того, на основании астрологических данных они предсказывают христианской религии «великое торжество». К тому же и сама конструк-

ция храма отвечает представлениям ренессансных зодчих — например, Браманте. В целом же на вероисповедании жителей Города Солнца заметен определенный налет экуменизма — ведь они признают и Иисуса Христа, и апостолов, и Юпитера, и Магомета. Идея «естественной религии», которую постулирует здесь Кампанелла, более подробно артикулирована им в том же «Побежденном атеизме»: при общей естественной нравственной основе и общем стремлении к справедливости каждый народ придерживается собственной религиозной практики и исповедует различный культ; врожденная чистота для Кампанеллы уже заключает в себе христианский потенциал, так что некрещеные младенцы ни в коем случае не могут считаться обреченными на муки вечные.

Мысль о том, что естественная религия дикарей созвучна христианской и в чем-то ближе ее сокровенной сути, чем религия современных европейцев, уже звучала в записках первооткрывателей Нового Света, а также в известной главе «О каннибалах» первой книги «Опытов» Монтеня. Солярии произошли не от Адама и вследствие этого не знают первородного греха, как и жители далеких звезд («Апология Галилея»); но ведь то же самое Бартоломе де Лас Касас писал по поводу жителей Америки («Кратчайшее сообщение о разрушении Западных Индий», 1552), а Колумб полагал, что туземцы «любят ближнего своего, как самих себя» (запись от 25 декабря 1492 г.). К тому же Мореход ссылается на неких богословов, которые именно в открытии Америки усмотрели свидетельство приближения универсальной теократической монархии (к числу этих богословов надлежит отнести в первую очередь самого Кампанеллу). Вообще американская тема весьма интересовала Кампанеллу, разоблачавшего в «Монархии Испании» жестокость и алчность колонизаторов и даже разработавшего проект специального ордена проповедников для Нового Света.

С другой стороны, социально-политические идеи «Города Солнца» во многом созвучны тем принципам, что были положены в основу государства иезуитов в Парагвае. Уникальный социальный эксперимент в Парагвае начал осуществляться с 1610 г., то есть до выхода в свет книги Кампанеллы, но просуществовала парагвайская республика до середины XVIII в. Совпадения слишком многочисленны, чтобы быть случайными: архитектурная планировка города, регламентация семейных отношений, господство общественной собственности («ступамба»), отсутствие денежного обращения, уравнительный характер распределения, обязательность труда для всех.

Именно устремленность к практическому опыту выделяет «Город Солнца» на общем фоне весьма многочисленных в Италии конца XVI — начала XVII вв. политологических сочинений (можно упомянуть П.Па-

рута, Л.Цукколо и Л.Агостини) при совпадении ряда других положений — критика Макьявелли, приметы утопизма, неясность вопроса об идеальном правлении. С другой стороны, настойчивые попытки Стилезца реставрировать христианство в его первоизданном виде лишь внешне вписывались в общее движение Контрреформации: так, духовный опыт иезуитов оказался Кампанелле совершенно чужд, хотя сама идея космополитического распространения церкви была ему по душе. Теократические модели, апробированные в Испании и Франции, вызывали у него большой интерес.

Социально-политические мотивы занимали в мировоззрении Кампанеллы весьма существенное место. С другой стороны, он оказался едва ли не единственным итальянским мыслителем рубежа XVI–XVII вв., попытавшимся перенести завоевания новой науки в область собственно поэтическую. Его эстетические поиски явственным образом выпадали из литературной продукции начала Сейченко, где доминировало формотворческое начало. Именно поэтому есть основания скорее сближать Стилезца не с современными ему итальянскими поэтами, но с уже упоминавшимся Донном в Англии или с Агриппой Д'Обинье во Франции. Что же касается Италии, то здесь линию Кампанеллы по-своему продолжил разве что Джакомо Лубрано, католический поэт, умевший соединять в своем творчестве глубокую философичность с формальной изысканностью.

Парадоксальным образом новаторство Кампанеллы нередко оборачивалось на поверку реанимацией старых, доренессансных эстетических концепций и форм, а его стремление к созданию нового мировоззренческого синтеза, в целом созвучное культуре барокко и поддержанное ею, все-таки в значительной мере осталось на уровне интенции. Именно поэтому философия Кампанеллы оказалась совершенно не востребованной во Франции XVII в., а парижские либертены, поначалу восторженно приветствовавшие приезд мыслителя, вскоре охладели к нему. Истинное значение Кампанеллы, словно бы передающего эстафету от Ренессанса к Новому Времени, предстояло оценить будущим поколениям.

ИСТОРИОГРАФИЯ, ПОЛИТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ, ВОЛЬНОМЫСЛИЕ СЕЙЧЕНТО

1

Распространенный взгляд на XVII в. как на период неуклонной маргинализации Италии в рамках европейского культурного и политического пространства затронул собой и оценку историографии и политической теории. Тенденция усматривать в Сейченко этап, для исторической науки неплодотворный и озаряемый исключительно светом угасшей звезды Возрождения, наметилась уже в XVIII в., в «Истории итальянской литературы» Дж.Тирабоски, а впоследствии оказалась подкреплена авторитетом Б.Кроче, в своей «Теории и истории историографии» (1916) демонстративно обходящего соответствующий период молчанием.

Сейченко действительно не выдвигает крупных аналитиков истории и политики наподобие француза Жана Бодена, чьи «Шесть книг о государстве» (итал. пер. 1588) были встречены на Апеннингах с большим интересом. Исключение составляет только Паоло Сарпи (хотя силою обстоятельств он оказался в большей степени подключенным к «делам повседневным», чем к выработке глобальных историософских концепций). Общая тенденция итальянских авторов XVII в., обращавшихся к проблемам истории, — отказ от акцентированной учености, некоторая методологическая аморфность, активный поиск форм контакта с аудиторией. Ориентиром во многом продолжает оставаться «Диалог об истории» С.Сперони, где как раз и провозглашалась необходимость отказа от четкой методологии в историческом исследовании. С точки зрения Сперони, в задачу историка входит риторическая обработка сведений, содержащихся в анналах. Иную позицию разделял реформат Якопо Акончио, в небольшом трактате «Замечания и предуведомления касательно того, как следует читать исторические сочинения» при-

зававший к разработке метода исторического знания, считавший существенным отказаться от самоценных эрудитских изысканий и вскрывать внутреннюю взаимосвязь и глубинный смысл исторических фактов. Однако историографическая концепция этого мыслителя, вынужденного укрыться в Швейцарии, а затем в Англии, на его родине оказалась невостребованной: книга вышла в свет лишь в XX веке, а ранее была известна только по составленной в Англии в 1651 г. компиляции.

Взросшее после Тридентского собора воздействие клириков на идеологию естественным образом сказалось и на историографии (исследования по истории церкви Ф.Угелли, Д.Бартоли, П.Сфорца Паллавичино, А.Бозио). Значительный вклад в историческую науку внесли иезуиты, чья деятельность в XVII в. нельзя рассматривать как явление сугубо негативное. Отрицательное отношение к «тайным арканам» иезуитов формировалось при непосредственном участии П.Сарпи, критиковавшего их прежде всего за «двоемыслие»; между тем в конечном счете Сарпи признавал роковую неизбежность для своих современников, да и для себя самого носить маску — неизбежность, к иезуитам прямого отношения не имеющую. Вклад членов общества Иисуса в культуру Сейченко был достаточно плодотворным, от учреждения прогрессивной для своего времени системы образования до кодификации барочной риторики и изучения этнографии народов Индии, Дальнего Востока и Южной Америки. Именно иезуиты, при всех известных негативных аспектах своей деятельности, позволили закрепить хрупкие завоевания ренессансного гуманизма в более монолитном и систематизированном виде.

Присущий иезуитам этический ригоризм прослеживается в наиболее известном из написанных в XVII в. сочинений по теории историографии — в трактате в пяти книгах иезуита Агостино Маскарди (1590–1640) «Историческое искусство» (*Dell'arte istorica*, 1636). Название говорит само за себя: для Маскарди, как и для Сперони, история — *arte*. В духе Сперони Маскарди продолжает соотносить историографию с грамматикой, поэтикой и риторикой. История определяется как «упорядоченное повествование о наиболее достопамятных событиях из жизни человеческой»; предмет внимания историографа — войны, дипломатия, а также образцы добродетельного поведения в бытовом плане. Именно историческое, а не поэтическое сочинение, по Маскарди, способно обессмертить его автора, но это не означает, что в исторических сочинениях не должно быть места удовольствию. Маскарди сопоставляет историографию с трагедией — и там, и здесь присутствует катартическое начало, очищающее и возвышающее душу воздействие негативных примеров. Он опровергает мнение, согласно которому иде-

альный историограф должен непременно являться государственным мужем — ведь ни одно лицо в государстве не в состоянии охватить его целостный и сложный механизм. И напротив, даже и частный гражданин, внимательный к политическим событиям и воспитанный в духе интереса к событиям прошлого, а также наделенный мудростью и даром предвидения, способен написать достойный историографический труд. В третьей части исследуется соотношение истории с философией и проанализировано воспитательное воздействие изучения истории; четвертая посвящена рассмотрению стиля историографических сочинений. По Маскарди, стиль не следует отождествлять с красноречием; стиль — «некоторая особенность изъяснения, порожденная особенностями собственного ума», индивидуальный способ мышления и выражения мысли на письме. В пятой и наиболее пространной части книги анализируется структура историографического повествования, создаваемого как бы на грани риторики, поэзии и истории. Ссылаясь на «Рассуждения о героической поэме» Тассо, Маскарди утверждает, что поэзия выше истории, как универсальное выше частного; историку вообще не следует состязаться с оратором в отношении изобразительности, эмоциональности; история не должна сводиться к *opus oratorium* — у историка свой, подчиняющийся особым правилам стиль. Историк призван чередовать в своем повествовании «тьму» со «светом» (влияние караваджистской эстетики!), придавать ему собранность и строгость.

В трактате чрезвычайно отчетливо звучит тема дидактического предназначения историографии, вообще чрезвычайно важная для теоретиков Сейченко: как философ, так и историк имеют целью «научить читателей искусству жить достойно» (по существу, здесь оживает тезис Цицерона: «история — учительница жизни»). Маскарди затрагивает также проблему правдоподобия: поэт чаще прибегает ко лжи, нежели к истине; историку же надлежит быть «пристальнейшим наблюдателем истины»; в качестве образца автор трактата выдвигает сочинения Тита Ливия (в противовес Тациту).

Здесь опять-таки видится влияние иезуитов, в своих коллегиях отдававших предпочтение именно Ливию, а не «аморальному», по выражению венецианского писателя А.Бриньоле Сале, Тациту. Дело в том, что Тацит и тацитизм нередко оказывались в посттридентский период удобной формой реанимации поверженного макьявеллизма. Макьявелли занимал почетное место в списке запрещенных книг: в Индексе оказались все без исключения его сочинения и даже само его имя рекомендовалось не упоминать (отсюда использование эллиптических конструкций типа «флорентийский секретарь», «флорентийский историк»).

Проявляется тенденция замалчивать вклад Макьявелли в разработку тех или иных проблем — в частности, связанных с военной наукой; писавшие на эту тему авторы, включая Ф.Патрици и А.Поссевино, имя Макьявелли старательно обходят. Макьявелли бичевали и ортодоксальные католики (Т.Боцио), и вольнодумцы (Т.Кампанелла), и гугеноты во Франции; именно ему приписывали идейное санкционирование низменных методов в политике, монархий тиранического типа, ответственность за охватившие Европу гражданские войны.

Но как бы энергично ни осуждали Макьявелли в конце XVI—XVII вв., воздействие его трудов на историков и политологов не подлежит сомнению. И прежде всего это сказывается в самой политизации объектов исторической науки, в нерасторжимости связи между историей и политикой. На рубеже Чинквеченто и Сейченто создается целый ряд трудов на тему «государственного интереса», некоего высшего императива, который надлежит соблюдать правителю (и который, по справедливому замечанию Л.Цукколо, далеко не всегда совпадает с интересами подданных). Первопроходцем здесь следует считать пьемонтского мыслителя Джованни Ботеро (1544–1617), с 1565 года преподававшего во Франции, а в 1582–1584 гг. служившего секретарем кардинала Карло Борromeо; в пожилом возрасте он обосновался при Савойском дворе и был наставником детей герцога Карла Эммануила I. Первоначально его взгляды также формировались в русле доктрины иезуитов, хотя в дальнейшем взаимоотношения Ботеро с орденом приобрели резко конфликтный характер (в конце жизни он все-таки примирился с последователями Лойолы). Как представитель Контрреформации, Ботеро не остается в стороне от критики автора «Государя» и порицает его за этическое и религиозное обоснование неограниченной власти монарха. Сам Ботеро приписывает политическому устройству страны прежде всего сакральный характер: правителю надлежит «всем сердцем смириться перед могуществом Господним и признать Царствие Его», указывает мыслитель в одном из самых известных своих сочинений, огромном — 10 книг, более ста глав — трактате «О государственном интересе» (*Della ragion di Stato*, 1589), переведенном на многие европейские языки. Ботеро считает первостепенной задачей консервацию и совершенствование существующего режима. По мысли Ботеро, при монархе обязательно должны находиться клирики-советники, ведь «вера делает правителя угодным Богу»; в этом плане он с одобрением отзывался об испанском короле Фердинанде Католике и Габсбургах в Австрии.

Определение государственного интереса у Ботеро звучит следующим образом: «совокупность средств, потребных для основания, со-

хранения и расширения государства», где акцент сделан на втором элементе триады — ведь, как и для других мыслителей его времени (П.Парута, А.Тассони), важнейшим принципом для Ботеро является благоразумная умеренность. Наилучшее государство — не слишком крупное (иначе ему станут завидовать враги), но и не слишком мелкое (в противном случае оно уязвимо перед лицом неприятеля). Пороки больших государств — презрение правителей к своим подданным, амбициозность власти, скупость и продажность чиновников. Между тем, утверждает Ботеро в пику Макьявелли, для того, чтобы подданные подчинялись своему монарху, он должен неизменно исходить из принципа добродетели (здесь автор трактата ссылается на Тита Ливия и Аристотеля). Ботеро подключается к популярному в его время мифу о Венеции как государстве преуспевающем и демократическом, причем его похвала венецианцам во многом исходит из той же апологии умеренности: хотя у жителей Светлейшей невелики личные состояния, зато «государство богатеет».

На выкладках Ботеро заметен налет прекраснотушия, заставляющий вспомнить об утопических проектах XVI–XVII вв.: государству нужны скромные, добродетельные чиновники; бедняки по своим нравственным качествам порой лучше богачей, они действуют в духе добродетели и пекутся об общественном благе. Но самая неимущая часть населения — источник угрозы для государства (на крайний случай Ботеро советует или переселить «люмпенов» в колонии, или отправить на войну, или попросту изгнать из страны). Вообще трактат Ботеро подчас выглядит как апология достаточно жесткого государственного режима, нетерпимого к инакомыслию и социальному недовольству.

В восьмой книге «Государственного интереса» рассмотрены проблемы, связанные с экономической географией. Именно эти мотивы становятся центральными в другом сочинении Ботеро — «Всемирные реляции» (*Relazioni universali*, 1591–1596). Между тем изначально «Всемирные реляции», составленные по заказу покровителя автора — кардинала Борромео, должны были представлять собой подробную картину экуменического распространения христианства. В итоге же на первом плане оказалась география, экономика, политическое устройство, состояние армии тех или иных стран. Вполне понятен интерес автора к Польше, стране с сильным влиянием иезуитов; и наоборот, крайне нелестная и тенденциозная характеристика дается в «Реляциях» России. Ботеро никогда не посещал ее — как и во многих других случаях, он довольствуется компиляцией (составленной в данном случае на основе «Путешествия в Московию» А.Поссевино и «Записок о московских делах» С.Герберштейна). «Заносчивость их невыносима и сует-

ность невообразима», аттестует Ботеро москвитов; именуя их «людьми почти ни на что не годными, как в военных делах, так и в мирное время», он связывает эти особенности не только с тяжелым российским климатом, но и с деспотическим характером правления. Сочетание «натуралистического» объяснения с политическим заставляет вспомнить тезисы Ж.Бодена и А.Тассони. Различия в душевном складе жителей Пьемонта и Фриули Ботеро также связывает с воздействием рельефа и климата (во Фриули люди более живые и порывистые, ибо там постоянно дуют ветры, а земля не слишком плодородна и требует большой энергии от тех, кто ее обрабатывает).

«Государственный интерес» и «Всемирные религии» не исчерпывают творчества Ботеро. Еще в юные годы он начал писать стихи, а затем в зрелом возрасте вновь вернулся к поэтическим опытам, насытив их посттридентскими мотивами. Он отдал дань и теории проповеди (в весьма ортодоксальном трактате «О проповеднике слова Божия»). Наконец, весьма примечателен его трактат «О причинах величия городов» (*Delle cause della grandezza e magnificenza delle città*, 1588), который можно рассматривать как первый эскиз теории научного урбанизма (явившийся, что существенно, в пору относительного заката знаменитых еще недавно итальянских городов). Не случайно в отличие от ренессансных урбанистических утопий, трактат Ботеро включает в себя и описание других европейских столиц. Космополитизм мышления, отсутствие каких бы то ни было предрассудков по отношению к чужестранцам — отличительная особенность сочинений Ботеро.

Тема «государственного интереса» по-своему преломляется в сочинениях долгое время подвизавшегося при урбинском дворе писателя и педагога Лудовико Цукколо (1568–1630), автора пятнадцати диалогов на общественно-политические темы (1615–1625), три из которых посвящены идеалу совершенного государства. Наиболее известен небольшой трактат «О государственном интересе» (*Della ragion di Stato*, 1621). Высоко ценивший значение трудов Цукколо для развития политической теории итальянский ученый Л.Фирпо сравнивал его вклад с вкладом Тезауро в эстетическую мысль барокко. Воззрения Цукколо отмечены ориентацией на практику и здравым смыслом, «политическим реализмом»; все силы государства должны быть брошены на поддержание существующей формы государственного устройства. Признавая вслед за Аристотелем многообразие режимов, Цукколо указывает, что государственный интерес может приходиться в противоречие с законами и формой правления. Автор трактата не ограничивается двумя аристотелевскими триадами: правильные типы правления (аристо-

кратия — монархия — демократия) и неправильные (олигархия — тирания — демагогия). Цукколо сравнивает и противопоставляет друг другу различные конкретные модификации режимов внутри выделенных Аристотелем типов (например, французскую и испанскую монархии, швейцарскую и нидерландскую республики). Именно индивидуальные особенности каждой страны позволяют делать вывод о степени деградации режима. Противник защиты государственного интереса дурными средствами, Цукколо разграничивает «политику», направленную на решение проблем большинства, и «государственный интерес», зачастую сводящийся к удовлетворению политических амбиций правителей. Жители воображаемой страны Евандрия (в одноименном диалоге) вообще понимают государственный интерес весьма элементарно: «никакого государственного интереса они не знают, кроме того, что диктует им честь и справедливость». Идеал справедливости и согласия в Евандрии реализуется через постепенное реформирование общества. Евандрия и Сан-Марино (в диалоге «Беллуцци, или Город Блаженства», *Il Belluzzi o La città felice*) образуют своеобразный утопический диптих, только в первом случае речь идет об откровенной фикции (сопоставимой с Мором, но гораздо менее фантастичной), во втором же использован чрезвычайно распространенный у итальянских писателей миф об идеальном, не ведающем социальных катаклизмов карликовом государстве, сумевшем благодаря специфике природных условий сохранить свободу и независимость. Здесь Цукколо отчасти продолжает линию предшествующих утопических сочинений, а отчасти полемизирует с ними: так, он решительно выступает против обобществления имущества, сохраняет неравенство, хотя и значительно смягчает социальные контрасты (так воплощается идеал разумной умеренности, главный принцип жизни в Евандрии). С другой стороны, военно-спортивный и трудовой акцент в воспитании молодежи напоминают о «Городе Солнца» — хотя точно не известно, читал ли Цукколо книгу Кампанеллы. Одним из важнейших методов обеспечения социальной стабильности Цукколо считает закрытие границ: за счет подобных мер купцы не в состоянии привозить в страну развращающие народ товары, банкиры не могут подрывать денежное обращение, чужеземные медики — портить здоровье граждан. В целом проповедуемый в «Диалогах» идеал носит во многом пассивистический характер. Цукколо является также автором трактата по метрике «Рассуждение об итальянском стихе» (*Discorso della ragione e del numero del verso italiano*, 1625), вызвавшего полемику среди литераторов (включая Т.Стильяни); порицающего платоновскую концепцию любви диалога «Градениго» (1608) и лишённого «квасного патриотизма», но зато проповедующего необходи-

мость объединения страны даже ценой насилия «Трактата о любви к родине» (*Discorso dello amore verso la patria*, 1631).

В огромном массиве исторических сочинений Сейченко выделяется имевшая огромный успех «Фландрская война» в 24 книгах (*Della guerra di Fiandra*, 1629) кардинала Гвидо Бентивольо (1577–1644), который долгое время находился в Брюсселе и других городах Бельгии в качестве папского нунция и досконально изучил обычаи, жизненный уклад и политическую кухню Фландрии. Бентивольо оперировал огромным количеством дипломатических источников и соединял достоверное, образное воссоздание жизни страны с моральными максимами. Но вот тенденциозность Бентивольо, вполне естественная для кардинала (именно он, хоть и скрепя сердце, подписал осуждающий Галилея приговор), выходит за рамки боккаллиниевских инструкций: он выступает как апологет папизма и рисует самыми черными красками принца Оранского. В то же время автор не может обойти молчанием и жестокие действия испанцев и герцога Альбы.

Что касается видного военачальника Энрико Катерино Давила (1576–1631), то он, став свидетелем многих важных событий французской политической жизни, сумел в «Истории гражданских войн во Франции» (*Historia delle guerre civili di Francia*, изд. 1630) весьма выпукло представить развитие страны в 1560–1584 гг. Интересно, что Давила был знаком с Монтенем и считал его «более солдатом, нежели писателем»; точно так же и в гражданских войнах он усматривает прежде всего не религиозную, а военную и политическую подоплеку; в его представлении борьба католиков с гугенотами — это на самом деле откровенная борьба за власть, игра политических амбиций. «История» включает в себя пятнадцать книг и отмечена воздействием как постриженского духовного климата (фаталистическое видение истории), так и ренессансных историографических традиций (сведение политических коллизий к игре страстей отдельных лиц). Но, может быть, именно последнее обстоятельство и побудило М.-М. де Лафайет использовать в «Принцессе Клевской» и в «Принцессе де Монпансье» отдельные эпизоды «Истории гражданских войн во Франции» (в 1641 г. Жаном Бодуэном был осуществлен перевод книги на французский язык). Надо сказать, в изображении протестантов Давила соблюдает объективность, признает, что среди них было немало людей достойных, и приводит яркий портрет Кальвина. Книгу Давила, снискавшую огромный успех у читателей (более тридцати переизданий до начала XIX в.) характеризует сочетание высокой информативности с ясностью и строгостью изложения материала, а также с обилием военной терминологии.

Свой вклад в изучение проблем, связанных с методологией историографии, внес и Паоло Сарпи (1552–1623). В одном из составленных для венецианского сената юридических заключений он, между прочим, обращает внимание на необходимость критического подхода к освещению прошлого. Историк, если он стремится к правдоподобию, надлежит описывать и добро, и зло, в противном случае ему не поверят — ведь в жизни одно неотделимо от другого (собственно, Сарпи здесь лишь развивает идеи Тацита). В полной мере разделяет Сарпи и критический пафос по отношению к хроникам отдельных местностей: они составляются местными жителями и потому необъективны.

«Все, что связано с человеком, преисполнено двойственности», заключает Сарпи, и этот вывод в какой-то мере приложим и к его собственной личности — при неустанном стремлении писателя сделать ее предельно монолитной. Был ли Сарпи в глубине души протестантом или вполне «по-макьявеллистски» трактовал, например, тезисы Кальвина лишь как действенное оружие в большой политической игре? Насколько можно доверять разнообразным легендам, связанным с его личностью (о его поклонении кресту без распятия, о его попытке создать национальную Венецианскую Церковь, о его трактовке постановлении Соборов как дьявольского учения)? Все эти, подчас противоречащие одно другому утверждения, рождались в атмосфере некоторой непроясненности, изначально присущей воззрениям Сарпи.

Сарпи безусловно принадлежит к выдающимся представителям Сейченко, и не только в силу того, что он является автором монументальной «Истории Тридентского собора». Широта его научных интересов заставляет вспомнить о гуманистах Возрождения: его внимание привлекали и математика, и оптика, и биология, и медицина, и астрономия. Масштаб личности Сарпи позволяет оценить обширная переписка — в том числе и с французскими вольнодумцами (И. Казобон, Ф. Дюплесси-Морнэ и др.), а также составленное его другом и последователем Ф. Миканцио и опубликованное в 1646 г. жизнеописание. Биография, не лишенная налета вполне объяснимой идеализации, дает представление о наметившейся уже в юные годы чрезвычайной широте интересов Сарпи, его феноменальной памяти и работоспособности. При этом крепким здоровьем он не отличался, а бесстрастно-аналитическое отношение мыслителя к собственным многочисленным хворям и нелюбовь к эскулапам заставляет вспомнить Монтеня (впрочем, это не единственная черта, сближающая двух философов; не случайно Сарпи подчас именовали «Монтенем в клобуке»). Жизнь Сар-

пи — жизнь мудреца (теория вопроса изложена им в «Рассуждениях на медицинские и нравственные темы»): внешне следует соответствовать требованиям социума, но внутренне — сохранять по отношению к нему дистанцию. Отсюда неизбежность маски, «без которой жить сейчас в Италии невозможно» (письмо к Ж.Жийо от 12.05.1609). Этот мотив, конечно, не назовешь оригинальным: он присутствует и у Монтеня, и у П.Шаррона, чей трактат «О мудрости» (1601), видимо, был известен Сарпи, и у Бруно, и у Кампанеллы. В духе Эпикура и того же Шаррона Сарпи очищает себя от ненужных страстей, сводит к минимуму свой рацион («предпочитая всему поджаренный на углях хлеб», если верить Ф.Миканцио). Что же касается философских воззрений Сарпи, то они отражают влияние Оккама (решительное отрицание существования универсалий), Аристотеля, Эпикура, Помпонаци (тела испускают воздействующие на органы чувств частицы; душа телесна). В то же время его доктрина проникнута скептицизмом и релятивизмом: нет никакой гарантии достоверности познания, надлежит сомневаться даже в данных точных наук (тут возможно влияние Николая Кузанского с его «ученым незнанием»).

В «Рассуждениях на медицинские и нравственные темы» (*Pensieri medico-morali*), значительная часть которых была утрачена в 1769 г. при пожаре в монастырской библиотеке, где хранилась рукопись, примечательно соединение чрезвычайно личностного начала с книжным опытом. Рассуждения об относительности моральных и эстетических принципов, апология сосредоточенно-ясного (а не вечно напряженного) состояния духа, философия питания — все это и многое другое напоминает здесь о сочинениях Монтеня и Шаррона, и прежде всего мозаика цитат из древних и новых авторов, искусно вплетенная в автобиографическую канву. Однако для Сарпи характерно настойчивое стремление к универсализации индивидуального опыта, к преодолению непосредственности живого впечатления.

Человек книжной культуры, Сарпи в то же время сыграл заметную роль в судьбе Венецианской республики, подтвердив тем самым обоснованность еще одного собственного тезиса: «лишь на первый взгляд книги кажутся вещами несущественными <...> да, это всего лишь слова, но в конечном итоге они способны остановить вооруженное войско». Если круг идей Сарпи в целом не выходит за рамки позднего Возрождения, то его убежденность в высокой операциональности слова, несомненно, принадлежит Новому времени. Сарпи — живая иллюстрация европейского интеллектуала нового типа, умеющего соединить высокий уровень рационального обобщения с вовлеченностью в практическую реальность, а устремленность к трансцендентному — с уже

достаточно оформленным правовым сознанием. Рассматривая религию как форму политической власти, он исходил из ренессансных представлений и подчас оказывался еще более последовательным в этом вопросе, чем Макьявелли; в то же время новаторской следует считать высказанную Сарпи идею превосходства политического измерения над другими составляющими человеческого бытия («Мысли о религии», *Pensieri sulla religione*).

Жизненный путь рано осиротевшего Сарпи начался в ордене сервитов, где ему довольно быстро удалось сделать многообещающую карьеру: он стал провинциалом области Венето, а затем прокуратором ордена и отстаивал его интересы в Риме, где получил возможность обстоятельно изучить механизмы папской власти. Вернувшись в Венецию, Сарпи сближается с прогрессивными мыслителями своего времени — Бруно, Кампанеллой, Галилеем — и принимает участие во все обостряющемся конфликте Светлейшей с Римом, достигшем своей кульминации при Павле V. Конфликт этот включал в себя несколько составляющих: так, с точки зрения Святейшего престола, Венеция попраала его права, не желая освободить клириков от светской юрисдикции, контролируя земельные владения церкви и т.д. Папским интердиктом от 17 апреля 1606 г. Светлейшая была отлучена от церкви. Разрыв носил тотальный характер: венецианский посланник покинул Рим, а понтификальный нунций — Венецию, причем венецианский сенат разъяснял, что интердикт и соответствующий бреве противоречат Писанию и не подлежат исполнению.

Примерно в это же время Сарпи назначается одним из официальных консультантов Венецианской республики по вопросам права (тем самым был нарушен обычай не привлекать в администрацию клириков). Составляемые им заключения отмечены строгой логичностью, юридической четкостью и отчетливой провенецианской позицией. Мятежный дух Сарпи сказывается в том, что он призывает не подчиняться авторитету и давлению со стороны Святейшего Престола, противопоставить силе — силу; обвиняет папу в смешении преходящего и духовного. Превыше всего мыслитель ставит суверенность венецианского государства, основанную на правовом, а не политическом фундаменте (здесь прослеживается влияние идей Ж.Бодена). Заключения Сарпи существенно повлияли на линию поведения венецианского сената в ходе конфликта: под его пером вызревала идея недействительности папского отлучения.

Ровно год спустя после принятия интердикта папа Венецию «простил», однако саму Светлейшую подобный поворот дела не вполне устраивал. Сарпи полагал, что, признавая прощение, сенат тем самым

признал бы и вину венецианцев, поэтому от Рима требовалось не отпущение, а аннулирование интердикта — никакого греха в отношении Всевышнего Венецианская республика за собой не чувствовала. Сенат поступил именно так, как советовал Сарпи, что, разумеется, вызвало крайнее раздражение в Риме. В любом случае с отменой интердикта противоречия со Святейшим Престолом никуда не исчезли; как писал Сарпи, «огонь был прибит, но не погашен». Новый папский нунций в Венеции стремился предать Сарпи в руки инквизиции, действуя самыми недостойными методами. 5 октября 1607 г. на улице на него напали пять бандитов и нанесли три ножевых ранения; Сарпи, однако, выжил и проявил поразительное великодушие по отношению к заговорщикам. Против Сарпи был затеян процесс, письма его стали перехватывать. Два года спустя он счастливо избежал второго покушения, после чего прожил еще четырнадцать лет и умер своей смертью 15 января 1623 г.

В борьбе с понтификом Сарпи искал союзников прежде всего за пределами Италии: во Франции (однако король Генрих IV не оправдал его ожиданий), в Нидерландах, в Германии. Немалую роль в контактах с реформатами сыграло английское посольство в Венеции, предоставлявшее Сарпи, в частности, сочинения Кальвина. Не случайно поэтому, что публикацию «Истории Тридентского собора» (*Istoria del Concilio Tridentino*) удалось осуществить в 1619 г. именно в Лондоне (под анagramматическим псевдонимом); 22 ноября того же года книга оказалась занесена в Индекс. Замысел «Истории собора» родился у Сарпи еще в 1580-е гг., но сбор материала происходил в основном в 1600-е. Главный тезис книги достаточно прозрачен: собор не выполнил своих задач, решение религиозных проблем было подменено плетением политических интриг, так что результаты оказались прямо противоположны ожиданиям; вместо реформирования церкви произошло резкое усиление папской власти. «Религиозные проблемы имеют политическую основу», — пишет Сарпи в письме к Гроло де Лиллю (1608); именно поэтому сквозь религиозные дискуссии «Истории собора» явственным образом просматривается борьба политических интересов. Сфорца Паллавичино, составивший в собственном варианте «Истории собора» скрупулезный реестр ошибок Сарпи (как показывают современные исследования, зачастую его критика вполне обоснованна), упрекает оппонента за наличие в книге «семян атеизма и утверждений более богохульных, чем у Макьявелли». Надо сказать, и эпистолярный Сарпи дает основания говорить об отдельных переключках его взглядов с «еретиками» (в частности, в решении вопроса о благодати он близок Кальвину). Между тем ортодокс Паллавичино подчас выглядит большим «макьявеллистом»,

чем Сарпи, не приемлющий никакого насилия в деле религиозного обращения.

Примечательно, что изложение материала в «Истории Тридентского собора» носит в большинстве случаев объективный и сдержанный характер. Здесь редко встретишь прямые обвинения в адрес Святейшего Престола. Сарпи предпочитает приводить разного масштаба факты, которые, тем не менее, говорят сами за себя. Так, автор трактата не забывает отметить, с каким злорадством встретили участники собора известие о смерти Лютера (чьи взгляды никогда не были близки Сарпи, но в книге они изложены весьма обстоятельно). С еле заметной иронией сообщается об одном из докладчиков, который заявил, что верующим отныне нет нужды обращаться к самому тексту Писания — ведь все догматы досконально разъяснены схоластами. В связи с разгоревшейся на соборе дискуссией о судьбе преставившихся еще не окрещенными младенцев Сарпи замечает: «по этому поводу было высказано множество презабавных и легкомысленных вещей, которые могут стать отличным материалом для увеселения при беседе».

Содержащиеся в «Истории собора» уколы в адрес испанцев на фоне резких инвектив Боккалини не выглядят особенно болезненными, как и рассказ о бездейтельном папе Юлии III, который целые дни проводил у себя в саду, «выказывая не слишком большую склонность к делам, особенно к тем, что представлялись ему чересчур трудными». Гневная интонация прорывается лишь в рассуждении об Индексе запрещенных книг: «то был лучший из когда-либо изобретенных способов посредством религии лишить людей разума».

Стремление Сарпи к объективности прочитывается в краткой характеристике гражданских войн во Франции — краткой, ибо, как отмечает автор, к главному предмету книги этот сюжет имеет лишь косвенное касательство. В интерпретации Сарпи обе враждующие стороны выглядят весьма неприглядно: гугеноты крушат алтари, грабят храмы, переплавляют золотую и серебряную утварь; католики сжигают Библию на народном языке, перекрещивают детей, принуждают расторгнуть заключенные по протестантскому обряду браки, а самое главное — осуществляют массовые казни. Сарпи явно выступает здесь с позиций, близких к пацифистским, заставляя вспомнить тезис Бодена: «венецианцы бегут от войны, словно от чумы». (Между тем в 1610 г. Сарпи на некоторое время сделался апологетом войны как последнего средства решить политические проблемы Европы, избавиться от папского и испанского гнета и дать зеленый свет Реформации).

Характерная особенность «Истории Тридентского собора» — внешняя безыскусность стиля, почти полное отсутствие излюбленных со-

временниками Сарпи форм *locuzione artificiosa*. Более того, взвинченный ораторский пафос некоторых участников собора воспринимается историком иронически: так, епископ Битонто, «обращаясь к окружающим Тренто лесам, призывал их разнести по всему миру весть о необходимости следовать решениям собора». При этом литературная форма постоянно находилась в поле зрения автора, о чем свидетельствуют краткие отступления в начале составляющих «Историю» книг: Сарпи указывает, например, что сочетал форму дневника (в повествовании о сессиях собора) с анналами (применительно к его предыстории); сигнализирует читателю об изменении стилевой модальности в заключительной книге и причинах такого изменения; отводит возможные возражения по поводу неравномерности ритма и т.п. Все это говорит о том, что для автора «Истории Тридентского собора» проблема восприятия текста читателем была одной из первостепенных, хотя размеры своей возможной аудитории он оценивал весьма скептически.

3

Ботеро и Цукколо тесным образом связаны с традицией Ренессанса — это относится и к кругу идей, и к форме изложения материала. Укоренен в предшествующей литературной традиции и уроженец Лорето Траяно Боккалини (1556–1613), которого иногда именуют «итальянским Лукианом»; в то же время тип его мышления несомненно принадлежит Новому времени. Дарование Боккалини носило по преимуществу сатирический характер: доскональное знание Тацита, продемонстрированное им в комментариях к «Анналам» и первой книге «Истории», еще не сделало его историографом в полном смысле слова. Боккалини учился у иезуитов в Перудже и Падуе, в 1584 г. переехал в Рим, а в конце жизни — в горячо любимую им Светлейшую. В Перудже он общался с писавшим в русле традиции Франческо Берни поэт-Чезаре Капорали, привившим ему вкус к бурлескной поэзии; именно от Капорали (автора двух небольших поэм «Путешествие на Парнас» и «Парнасские новости», 1582) идет столь существенный для Боккалини мотив бурлескного преображения Парнаса. Боккалини покровительствовал папа Климент VIII, что позволило писателю получить должность при Святейшем Престоле (но не слишком престижную).

Прежде того Боккалини работал судейским чиновником и в весьма резкой форме отзывался о тотальной продажности соответствующей среды. Его долгое время считали жертвой якобы отравивших его за дерзкую критику Святейшего Престола папистов (или, возможно, ис-

панцев); однако современные исследователи склоняются к тому, что кончина писателя все же имела естественное происхождение (вскрытие показало опухоль печени). Тем не менее, устойчивость версии о насильственной смерти, усердно раздувавшейся — по вполне меркантильным соображениям — наследниками писателя, красноречиво свидетельствует о состоянии умов в посттридентский период. По поводу кончины Боккалини интересно следующее замечание российского историка Василия Татищева: «Тациту Боккалини в его «Парнасе» в похвалу отметил, что он не о тех, которых опасаться должно было, писал. Но оный Боккалини в достаточной мере свою погибелью свою подобную погрешность засвидетельствовал».

Наиболее значимым для себя произведением Боккалини считал «Политические замечания по поводу Корнелия Тацита» (*Osservazioni politiche sopra Cornelio Tacito*, первая редакция была завершена в 1612 г.), где цитаты из римского историка порой становятся поводом к весьма нелюбимым аналогиям с современностью. Книга не сводится к аннотированию Тацита; свою задачу Боккалини видел в том, чтобы применить его уроки — иногда извлекая из «Истории» сентенции и максимы вне их оригинального контекста — к актуальной политической реальности. «Замечания», при всей их принципиальной жанровой рыхлости, принадлежат к наиболее резким и в то же время исключительно масштабным сочинениям Боккалини; именно поэтому они были опубликованы лишь посмертно, да и то за пределами Италии (в 1669 г. в Женеве, затем в 1677 в Амстердаме). Главная мишень критики — Рим: «в других городах золото сделалось второй кровью, в Риме же — первой, а у кого нет золота, тот платит за преступления собственной кровью», пишет Боккалини в духе все более модной «поэтики изумления». Впрочем, в «Замечаниях» достается и продажным адвокатам, и «пурпурному деканату» (Святейшему Престолу), и Лютеру, а особенно — испанцам, коих Боккалини склонен винить во всех смертных грехах: Испания несет ответственность и за гражданские войны во Франции, и за высокомерие полководцев, не говоря о безосновательных претензиях на мировое господство. За испанцами признается лишь одно достоинство — строгий черно-белый наряд, который, увы, вытесняется при итальянских дворах пестрой французской модой.

Изредка в «Замечаниях» прорывается шутливая интонация, более свойственная самому знаменитому сочинению Боккалини, «Парнаским известиям»: «Что до меня, то я с удовольствием денька три поболтал бы с духами принца Оранского, адмирала Колиньи и герцога де Гиза...» Судя по всему, работа над «Парнаскими известиями» (*Ragguagli di Parnaso*) началась около 1605 г. Первая часть («центурия») вы-

шла в свет в 1611 г. Как указал Боккалини в своем письме к французскому монарху Генриху IV (1607), «Парнасские известия» рождались в перерывах, возникавших по ходу работы над комментарием к Тациту, то есть изначально носили рекреационный характер. По своему жанру книга может быть охарактеризована как своеобразная аллегорическая журналистика. Книга снискала огромный успех, была переведена на основные европейские языки и вызвала к жизни множество подражаний во всей Европе; ею интересовались республиканцы в Англии и Голландии, ее поклонником был французский литератор и вольнодумец Габриэль Ноде. Интересно, что в предисловии к роману «Критикон» Грасиан упоминает «Парнасские известия» как один из своих образцов. После 1660 г. поднялась новая волна интереса к книге Боккалини (она отразилась, например, в творчестве второстепенного, но пользовавшегося большой популярностью французского писателя Эсташа Ленобля), что объясняется возникшими в ту пору опасениями политической гегемонии со стороны Людовика XIV. В итоге книга неожиданно стала осмысливаться как аллегория критики французского абсолютизма. Между тем уже к концу XVII в. «Парнасские известия» воспринимались читателем с некоторым напряжением, в силу заключенных в них конкретных и непонятных следующим поколениям аллюзий.

Парнас в интерпретации Боккалини — «безграничный город», на улицах которого высятся дворцы, где обитают поэты, историки, медики, философы, политики, правители со всего мира. Высший судия здесь — Аполлон; самому Боккалини отведена роль своеобразного репортера. Беседы и встречи автора как с душами умерших, так и со здравствовавшими в начале XVII в. лицами определяют собой содержание «Известий». Но не стоит преувеличивать их «репортажного» характера, ведь точные указания на время действия тех или иных эпизодов выглядят как очередные проявления «поэтики изумления». Умело сочетая приятное с полезным, Боккалини сообщает этой своеобразной коллекции аллегорических сцен четкость политических оценок. В жанровом отношении Боккалини тесно связан с новеллистической и даже предновеллистической традицией; при этом автор часто прибегает к финальной пуантировке, которая заставляет по-новому взглянуть на ранее изложенное.

Руководствуясь установкой на разнообразие, Боккалини варьирует жанрово-стилистические модальности: так, в книгу включены совсем короткие анекдоты, например, история о Микеланджело, который взялся разрисовывать грязный фасад дома Сенеки и в ответ на замечание Пьеро Валериано, зачем он это делает, сказал, что надлежит как следует взглянуть в этот фасад и увидеть в нем искусное соединение разно-

образных архитектурных ордеров (очередное воплощение излюбленного во времена Боккалини мотива «быть и казаться»). Писатель охотно соединяет античные мотивы и образы с типичными атрибутами итальянского быта (включая карнавал). Большой знаток и чуткий ценитель литературы, Боккалини делает героями «Парнасских известий», наряду с древними поэтами и мыслителями, множество писателей XVI–XVII вв. Здесь появляются Пьетро Аретино, Луиджи Аламанны, Андреа Альчиато, Виттория Колонна, Гийом Бюде, Джованни Делла Каза, Скалигер, Аннибале Каро, Жан Боден, Франческо Берни, Джироламо Фракасторо. В одной из глав Пьер Ронсар приходит на выручку Данте в трудную минуту, когда сограждане набрасываются на поэта с кинжалами и требуют четко определить жанр его самой знаменитой книги — комедия, трагикомедия или героическая поэма? Ронсар отбивает Данте у толпы и ведет его на Парнас, однако Аполлон, не разобравшись толком в ситуации, приказывает подвергнуть французского поэта жестоким пыткам (а самая страшная пытка для француза — посадить его на медленно бредущую лошадь). Ронсар при смерти и называет имена своих мучителей (это авторы опубликованных в конце XVI в. сочинений, направленных против Данте).

В другой главе Колумб, Кортес, Америго Веспуччи и прочие первооткрыватели Нового Света встречаются на Парнасе со знаменитыми космографами древности — Птолемеем, Варроном, а также с Аристотелем, Данте и Сенекой, королем Фердинандом Арагонским и Изабеллой Кастильской. Все чествуют путешественников, сравнивая их с аргонавтами, но в самый разгар торжественного приема появляется скончавшийся в 1540 г. от «галльской болезни» поэт Франческо Мольца и сообщает, что Новый Свет в полной мере отразился на его лице (считалось, что сифилис был занесен в Европу именно матросами Колумба); в итоге Аполлон гонит прочь мореплавателей (торжествует обывательская мораль: предпочтительнее жить в своем «отжившем миреке», нежели устремляться к неведомым мирам).

Через всю книгу проходит распространенная в эпоху Сейченко метафора — мы находим ее в «Подзорной трубе Аристотеля» Тезауро, в полемике вокруг «Адониса», в «Государственной астролябии» историка Р.Далла Торре: оптическое устройство становится способом видоизменить картину мира. Боккалини подробно описывает открывшуюся на Парнасе лавку, где можно купить немало полезных предметов: циркули для измерения репутаций, метлы для выметания дурных семян, специальные чернила, с помощью коих можно устранить исходящий от покойников запах тления и придать им благоухание, и многое другое. Но особый акцент сделан на большом ассортименте очков, которые не по-

зволяют отличить друга от недруга, блоху превращают в слона, пигмея — в великана. Перед нами очередная и достаточно остроумная модификация излюбленного сечентистами мотива всеобщей кажимости и лицемерия. Необходимо преодолеть обманчивую видимость, вскрыть тайные пружины мировых событий — именно в этом Боккалини видел задачу историка. Однако история далеко не всегда рассматривается им как учительница жизни; политическая реальность не помещается в рамки преподносимых историей уроков.

Сатира Боккалини нередко приобретает чисто политический характер, причем писатель многократно возвращается к одному и тому же мотиву — например, к истории казни кальвинистов, графов Эгмонта и Горна (Филиппа де Монморанси), герцогом Альбой в июне 1568 г. Боккалини ставит здесь неизменно актуальный политический вопрос: позволительно ли правителю жестоко расправляться с бунтарями? К тому же эта вызвавшая бурную реакцию во всей Европе казнь фактически спровоцировала гражданскую войну во Фландрии (ср. «Эгмонт» Гете). В итоге автор «Парнасских известий» приходит к выводу о неприменимости теории «государственного интереса» к данному конкретному случаю, ее частичной непригодности. Особенно же ядовитой критике подвергаются в книге испанцы (как раз по этой причине Лопе де Вега, обыгрывая и переиначивая внутреннюю форму имени Боккалини, назвал писателя «устаами адскими»). Именно испанцам с их непомерными аппетитами на мировое господство приписана ответственность за все невзгоды Италии.

Трактовка той или иной серьезной темы в шутовском ключе вовсе не снижает для Боккалини ее значимости. Такова тема политического устройства Венеции, для автора «Известий» бывшая отнюдь не абстракцией — именно в Венеции он укрылся от гнева папистов, именно Светлейшую он именует «истинным прибежищем совершенной свободы». Венецианские аристократы в его представлении воплощают собой идеал добродетельной и всесторонне развитой личности. Но вот поэт Ф.Берни, выведенный в качестве одного из персонажей «Известий», полагает наиболее замечательной особенностью города то обстоятельство, что в каналах полным-полно крабов, а сенаторы почти не занимаются их ловлей.

Превознося венецианскую свободу, Боккалини в то же время отказывается экстраполировать политический опыт Светлейшей на другие итальянские государства, где к приятию подобного дара еще не готовы. Не все могут быть свободны, для кого-то этот дар может оказаться непосильной ношей — эта мысль автора «Известий», как представляется, не утратила своей актуальности. Как и Боден, и Ботеро, Боккалини —

принципиальный эволюционист, противник резких политических изменений; реформировать людские нравы — это не то же самое, что поменять костюм, для успеха подобной реформы требуется немало времени.

Несомненно, неоднозначная позиция Боккалини по отношению к Макьявелли не могла не вызвать раздражения в церковных кругах. Согласно одному из «Известий» (I, LXXXIX) в парнасской библиотеке обнаруживается спрятанная книга «флорентийского секретаря»; ее уже собираются предать огню, но Макьявелли выступает с защитительной речью — признавая собственные заблуждения, он все же указывает, что лишь обобщал опыт, основываясь на деяниях реальных лиц. Судьи готовы оправдать Макьявелли, но в последний момент ему инкриминируется новый серьезный проступок: влезши в овчарню, он попытался вставить овцам в пасть собачьи зубы, «так что возникла опасность, что род овечий вымрет, а овечки так нужны этому миру». Именно за это Макьявелли в конечном итоге и оказывается осужден. По мнению Дж.Тоффанина, данный эпизод отражает сильную обеспокоенность иезуитов практическим применением рецептов Макьявелли, что могло бы привести к бунту «овец» против «пастырей».

«Парнасские известия» изобилуют остроумием и выдумкой; их стиль свободен от мрачного всеразъедающего сарказма Ф.Ф.Фругони, который в других отношениях выступает как один из продолжателей Боккалини. Автор «Известий» все еще тесно связан с ренессансной смеховой культурой и ее маньеристической переработкой; последнее относится, в частности, к слиянию гастрономической и библиофильской тем в духе романа Ф.Бероальда де Вервиля «Способ выйти в люди». Так, по случаю карнавала на Парнасе открываются весьма богатые публичные библиотеки, где всякий может насладиться «нежнейшими блюдами»; Верный Пастух дарит Аполлону вкусно пахнущий пирог, начиненный «более кончетти, нежели словами»; тот не удерживается и тут же его съедает. Что касается весьма характерных для Сейченко академических словопрений, то Боккалини и подшучивает над ними, и в то же время сохраняет от них несомненную зависимость. Особое внимание здесь уделяется проблемам языка, вплоть до обсуждения идиоматических выражений: Аполлон решает вопрос, не следует ли, с учетом всеобщего лицемерия и скрытности, заменить выражение «съесть пуд соли с кем-либо» на «полтора пуда». Но наиболее едким можно считать эпизод с приемом на Парнас именитых поэтов, включая В.Колонну и В.Гамбару; при этом выясняется, что истинная «поэтика» женщин — тряпки, а на Парнасе они вместе с поэтами занимаются блудом, «коему обыкновенно предаются псы».

Совершенно особую известность снискала глава «Парнасских известий», озаглавленная «Всеобщее преобразование мира, провозглашенное семью греческими мудрецами и другими учеными людьми по распоряжению Аполлона». На фоне плачевного состояния мира Аполлон поручает семи мудрецам реформировать его, однако все предложенные проекты отвергаются, так что в итоге прогнанный мир, как и прежде, облачается в яркие, скрывающие его нищету одежды, а горе-реформаторам остается только регулировать цены на продукты питания. Этот фрагмент был включен в анонимную книгу «Fama Fraternalitatis», опубликованную в 1614 г. в Касселе и ставшую манифестом розенкрейцеров. По мнению известного историка культуры Ф.Йейтс, данный факт может свидетельствовать о роли «Парнасских известий» как связующего звена между магиго-мистической составляющей в творчестве Джордано Бруно («Изгнание торжествующего зверя») и деятельностью «братства Розы и Креста».

Среди прочих произведений Боккалини — выполненный им в юном возрасте перевод на вольгаре «Евнуха» Теренция, страстное «Рассуждение об Италии» (*Discorso sull'Italia*, 1591; авторство под сомнением), небольшой эпистолярный, а также «Пробный камень политики» (*Pietra del paragon politico*, посм. опубли. в Венеции в 1614; в рукописи стоит дата 1607). Последнее из перечисленных сочинений можно считать наиболее политически резким из всего наследия Боккалини. Анекдотов вроде драки Боккаччо с Леонардо Сальвиати (тот выпустил цензурированное издание «Декамерона») здесь ничтожно мало, зато антииспанская тема звучит особенно сильно; общий антураж «Парнасских известий» сохранен, но многообразие смеховой палитры сменяется доминированием памфлетно-обличительного начала. Особенно убийственный характер носит гротескный образ испанской монархии, страдающей от зловонной язвы на руке — Фландрии: парнасские эскулапы осматривают ее и приходят к выводу, что язва совершенно необходима для организма страдальцы, дабы избавить ее от неутолимой страсти к порабощению других народов. Отправившись к дельфийскому оракулу с вопросом, станет ли она всемирной, испанская монархия получает неутешительный ответ: при надлежащем развитии событий освободившаяся от гнета Италия вернет Риму мировое господство. В конце «Пробного камня» звучат антирусские мотивы: великий князь Московский заявляет, что религиозные распри порождены чрезмерной образованностью — так не лучше ли действовать в духе известного принципа: «собрать бы книги все да сжечь»?

Одна из неизменно интересующих тем Боккалини — историографическая — особенно развернуто представлена в известии 54. Речь

здесь заходит о строгом эдикте, выпущенном Аполлоном, где порицаются допустившие немало промахов историки; Аполлон повелевает им не размениваться на мелочи и повествовать лишь об истории больших городов и государств; придерживаться исторической правды, не льстить правителям; не отдавать историографию на откуп невеждам; составлять жизнеописания лишь поистине достойных мужей; наконец, побольше путешествовать, писать о загранице лишь в том случае, если автор провел в описываемой им стране не менее двадцати лет подряд.

4

Поиск контакта с читателем, как уже отмечалось, был характерен для писателей Сейченко, обращавшихся к исторической и политической проблематике. Быть может, наиболее показателен в этом плане опыт вольнодумцев, связанных с венецианской Академией дельи Инконьити — ее основателя Дж.Ф.Лоредано, Г.Лети и особенно Ферранте Паллавичино; в группу входили также упомянутый М.Бизаччони и историк и романист Дж.Брузони. Учрежденная в 1630 г. в доме Лоредано, академия тридцать лет спустя была распущена в силу чрезмерного политического радикализма. Не было такого члена Академии, у которого хотя бы одно сочинение не попало в проскрипционный список. Академики увлекались «Адонисом» (Лоредано был близким другом Марино), «Декамероном», «Беседами» Аретино и «Парнаасскими известиями» Боккалини — последнее из названных произведений особенно часто становилось предметом подражания. Академия дельи Инконьити не была свободна от псевдоученой риторики и всеядности, которые нередко характеризовали деятельность академий Сейченко (изобличая праздность, эти академии сами нередко впадали в «игру в бисер»). Некоторое представление о типичных для академий словопрениях дает двухтомный сборник «Академических причуд» Дж.Лоредано (*Bizzaglie accademiche*, 1638): каков наиболее естественный для влюбленного цвет лица? что такое «поцелуй по-флорентийски»? почему старцы спят меньше, нежели молодежь? какой нравственный урок можно извлечь из игры в карты? В «Академических причудах» отдана дань и бурлескным изысканиям в области этимологии, а в любовно-эротические мотивы нередко вплетаются достаточно злободневные политические рассуждения. В других сочинениях членов Академии именно они становятся определяющими.

В отличие от французских либертинов — которые выказывали большой интерес к своим итальянским коллегам, а Габриэль Ноде даже совершил ознакомительную поездку на Апеннины, — итальянцы из

Академии дельи Инквоньти не склонны были ни к четкому оформлению собственной идеологии, ни к использованию ученых жанров. Напротив, их заботила в первую очередь возможность обрести своего читателя в среде неофитов от литературы, падких на приобретающие все большую законченность клише барочного романа (в различных его стилевых разновидностях) и маринистской поэзии. Зависимость членов Академии от упомянутых клише приобретает порой столь демонстративный характер, что есть основания говорить об участии вольнодумцев в формировании массовой культуры, пусть и пребывавшей тогда в эмбриональном состоянии.

Хотя Лоредано, Лети, Ферранте Паллавичино не являлись глубокими мыслителями, зато их высказывания по политическим вопросам носили еще более резкий, чем у французских либертинов, характер. Им оказался чужд пафос социальной мимикрии, имплицитно заключенный в трудах Сарпи и взятый на вооружение их французскими коллегами. Возможно, изначально многие из них вовсе не стремились к мятежу и резкие политические декларации в их сочинениях выполняли скорее эстетическую функцию, как самобытные проявления «поэтики изумления»; однако жизненная реальность неумолимо вторгалась в «академическую», подчас с трагическим результатом.

Сказанное в первую очередь относится к уроженцу Пьяченцы Ферранте Паллавичино (1615–1644), наиболее радикально настроенному из вольнодумцев Сейченко. Правда, по свидетельству одного из современников — автора «Секретера Аполлона» (1655) Антонио Сантакроче — Ферранте Паллавичино отличался «беспокойным умом и путаницей в мыслях». В то же время Ферранте оказался весьма удачливым литератором, который охотно шел на поводу у вкусов публики (об этом он сам пишет в предисловии к роману «Самсон», *Il Sansone*, 1638), что, впрочем, не мешало ему — как и Марино — провозглашать принцип абсолютной творческой свободы. В период с 1635 по 1640 гг. им было написано полтора десятка произведений, вызвавших резкое неприятие со стороны властей; затем Паллавичино отправляется в Германию, где подпадает под влияние идей Кальвина. Жизнь итальянского вольнодумца постоянно находилась под угрозой, но и его издатели «ходили по лезвию бритвы». Угроза ареста заставляет его переместиться во Францию, где итальянский писатель пользовался немалой популярностью (по некоторым источникам, его книги хвалил сам Ришелье). Однако посланцы понтифика хитростью заманивают писателя в окрестности Авиньона (все еще находившегося в ту пору под юрисдикцией Святейшего Престола), арестуют на мосту через Соргу, бросают в узилище, подвергают ужасающим пыткам и в конце концов предают

мучительной казни, неожиданно поставившей второразрядного литератора на один уровень с мучениками за веру эпохи Реформации и Контрреформации.

В своеобразном эпистолярном памфлете Паллавичино «Ограбленный курьер» (*Corriere svaligiato*, 1640), состоящем из якобы перехваченных неким итальянским князем (а «грабить вообще в привычках князей») писем в Рим и Неаполь, очень заметна связь с традицией ренессансной новеллистической книги (в отличие от других сочинений дона Ферранте, тяготеющих либо к памфлету, либо к барочному роману). При этом автор искусно играет с новеллистической «рамой»: в одном случае пространным письму сопутствует очень лаконичное «обсуждение», в другом — все наоборот. Вошедшие в книгу письма носят в большинстве случаев острый политический характер. В «Письме против тех, кто запрещает книги» Индекс резко критикуется как проявление тирании. Скоро дойдет до того, что запретят Библию, язвительно замечает Паллавичино, ведь там содержатся такие выражения, как *dognivit cum ea* и *coivit cum ea*. В письме о переселении душ перечисляются различные животные, в которых могли бы вселиться человеческие души: души медиков — в тараканов, судей — в пиявок, придворных — во вшей, кардиналов — в клопов, пап — в «кровожадных волков и жестоких тигров». Критика монастырей как своего рода гнезд чувственности и разврата, дворов как средоточия двуличия дополняет картину всеобщей деградации: скепсис Паллавичино носит тотальный характер. В письме XIV невероятно язвительно высмеивается ватиканский церемониал и речь заходит о «грязных, вонючих и рваных носках» Урбана VIII (Маффео Барберини, тот самый *barbiere, che fa la barba al Cristo* — едкая игра слов: «цирюльник, подстригший Христу бороду» и в то же время «заткнувший Его за пояс»). Папе приходится менять носки ежечасно — ведь тот, кто целует ему ногу, не должен чувствовать запаха. Правда, социально-политической сатирой дело не исчерпывается: в книгу включены, например, письма о сексуальных предпочтениях флорентийцев и римской знати, о рогоносцах и горескулапах.

Самым известным сочинением Паллавичино является «Развод на небесах» (*Divorzio celeste*, изд. 1643), третья часть «антибарбериновской» трилогии: устав созерцать протитуированную понтификами римскую Церковь — супругу свою, — Господь принимает решение развестись с нею. Бог-Отец соглашается с аргументацией Христа, но прежде чем окончательно решить этот вопрос, направляет на Землю с инспекционной поездкой Св. Павла. Объехав итальянские города (Лукку, Парму, Флоренцию, Венецию и Рим), апостол подтверждает необ-

ходимость развода: от союза Господа и Церкви ныне рождаются не святые, но лицемеры-бастарды, в том числе — иезуиты. Церковь обратилась в «прибежище лицемерия, школу нечестивости, средоточие злодеяний, дом терпимости»; венецианская республика все же находится с этой точки зрения в несколько лучшем положении (истинный венецианец, Паллавичино не забывает отметить природное благоразумие своих земляков). «Развод на небесах» не был доведен до конца; по замыслу автора, в третьей части протестанты должны были наперебой предлагать собственные церкви в супруги Господу, но — тщетно. Книга интересна с литературной точки зрения: монологи Отца и Сына чередуются с письмами и донесениями. Приемы из арсенала барочного романа использованы и в других сочинениях Паллавичино, например, в «Сети Вулкана» (*La Rete di Volcano*, 1639), недвусмысленно отсылающей к традиции Тассони-Браччолини (одна из частей книги воспроизводит название самого известного из сочинений Браччолини — «Насмешка богов»), и в чрезвычайно язвительном «Принце-гермафродите» (*Il Principe ermafrodito*, 1640), в какой-то мере, возможно, навеянном «Адонисом» с его своеобразной трактовкой сексуальной темы.

Эпигонем паллавичиновской моды — а следует отметить, что тень этого вольнодумца продолжала беспокоить Святейший Престол и после его кончины, что выразилось в публикации анонимного диалога «Душа Ферранте Паллавичино» (*L'Anima di Ferrante Pallavicino*, 1643) и других аналогичных сочинений — можно считать миланца Грегорио Лети (1630–1701), снискавшего огромную популярность во всей Европе. Он подвизался в самых разных жанрах: из-под его пера вышли и своего рода путеводители по итальянским дворам, и антипапские памфлеты, и пособия для дипломатов, и романы, и бурлескные апологии типа «Похвалы охоте» (*La Lode della caccia*, 1664). Быть может, наиболее резким сочинением Лети стали «Римские шлюхи» (*Puttanismo romano*, 1668): придворные дамы Вечного города — а Лети без обиняков отождествляет их с проститутками — собираются на конклав, дабы избрать нового папу, и перебирают одного за другим всех членов Священной коллегии. Будущему папе надлежит покончить с захлестнувшей Рим содомией и с этой целью всячески поощрять гетеросексуальные связи; ему предлагается принять буллу относительно свободного посещения борделя духовными лицами, «как в ночное, так и в дневное время, и всякий раз, как они этого пожелают»; построить больницу для венерических больных; ввести девиц легкого поведения в органы государственного управления и т.д. Соединение политических максим с мотивами «материально-телесного низа», характерное для Паллавичино, у Лети приобретает особенно скандальный характер.

В подражание «Разводу на небесах» Лети пишет «Суд над Александром VII» (*Il Sindicato di Alessandro VII*, 1667), где душу понтифика не пускают в рай и она вынуждена довольствоваться чистилищем; позднее Лети переходит к жанру романизированных биографий деятелей недавнего прошлого, включая Филиппа Католика. (При этом подобная ретроспекция отнюдь не выражала историзма мышления автора: он обращался к прошлому прежде всего ради того, чтобы говорить свободно.) Самым же непочтительным произведением Лети можно считать «Критику лотерей» (*Critique sur les lotteries*), опубликованную на французском языке в 1697 г. в Амстердаме. Здесь критике подвергаются и папа, и его кардиналы, и кальвинисты — все они проливают кровь невинных. Лети выступает как приверженец толерантного, лишенного какой бы то ни было догматичности христианства (эти идеи заставляют вспомнить Сент-Эвремона). Автор «Критики лотерей» тяготеет к рационалистическому деизму и в этом смысле предвосхищает умонастроение, характерное для следующего столетия.

Вообще же для историков и политологов XVIII в. опыт предшествующего столетия не проходит бесследно, и это несмотря на то, что мыслители Просвещения придавали большое значение именно выработке метода (под влиянием наконец-то усваиваемого в Италии картезианства) и отходили от шаблонов «антикуриализма». Связь с Макьявелли и Сарпи явственно просматривается в трудах находившегося в постоянном конфликте с церковью философа и историка Пьетро Джанноне, окончившего свои дни в заключении; четко артикулированная взаимосвязь гражданской истории и истории церкви, соединение юридического и философского подходов к деятельности политических институтов, умелое оперирование документами — все это делает Джанноне преемником автора «Истории Тридентского собора». Радикализация характерных для Сейченко историографических принципов обнаруживается и в сочинениях Л.Муратори, Ш.Маффеи и Б.Боккини.

МАРИНО И МАРИНИЗМ

Джамбаттиста Марино является признанным лидером итальянской литературы XVII в. Эту его роль признавали не только апологеты (наподобие К.Акиллини, именовавшего учителя «восьмым чудом света», или его первого биографа Дж.Байякка), но и язвительные оппоненты вроде французского литературоведа Филарета Шаля, окрестившего поэта «гениальным шарлатаном». Интересно, что уже современники, вполне симпатизировавшие Марино (Джироламо Прети), призывали воздержаться от неумеренных похвал и беспристрастно оценить достоинства и просчеты знаменитого поэта. Призыв, однако, остался без внимания, а безудержное восхваление (Марино подчас ставили на один уровень с Овидием и Данте) довольно быстро сменилось резкой критикой. Марино ставили в упрек бессодержательность, плагиат и «тлетворное» в целом влияние на поэзию Сейченко. Весьма примечательно, что споры о значении поэзии Марино окончательно не стихли и в наши дни. Поэт барокко или последний поэт Возрождения? Приверженец чувственности или глубокий спиритуальный автор? Окончательные ответы на эти вопросы до сих пор не даны.

1

Биография Марино достаточно типична для поэта Сейченко. Он родился 14 октября 1569 г. в Неаполе. Семья была буржуазной, купеческой; мать скончалась рано; отец, по профессии юрист, слыл большим ценителем литературы, собирал у себя в доме почитателей поэзии и с ранних лет приучал сына к занятиям словесностью, что не помешало ему прийти в ярость, когда сын категорически отказался изучать право. Марино был изгнан из дома. Он служит у знатных неаполитанцев и пишет стихи, завоевывая все большую популярность у публики. По-

этические занятия обеспечили Марино доступ в неаполитанскую Академию дельи Звельяти (1585). В честь своего покровителя маркиза Дж.Мансо, приятеля и биографа Тассо, он сочинил ряд утерянных ныне стихотворений. С середины 1590-х гг. Марино находился на службе у Дж.Маттео Ди Капуа, принца Конка; в его библиотеке хранились редкие рукописи и картины итальянских и фламандских мастеров, что, несомненно, повлияло на формирование художественных интересов молодого поэта. Восхождение Марино к славе было омрачено в 1598 г. тюремным заключением (обстоятельства которого не вполне ясны); благодаря вмешательству Маттео Ди Капуа он вскоре вышел на свободу; еще большими неприятностями грозило ему второе заточение (спасая обвиненного в серьезном преступлении приятеля, Марино подделал архиепископскую грамоту). В результате молодому поэту в 1600 г. пришлось бежать в Рим, где он уже пользовался к тому времени некоторой известностью и где его взял под свою опеку кардинал Мелькиоре Крешенци (познакомивший Марино с Баттистой Гварини). С приходом нового папы Павла V (май 1605 г.) вместе со своим очередным покровителем кардиналом Пьетро Альдобрандини он едет в составе понтификальной миссии в Равенну (1605), а затем в конце 1609 г. — в Турин. Здесь ему удалось снискать расположение таких влиятельных лиц, как придворный савойского герцога Карла Эммануила Лудовико Д'Алье и историк Джованни Ботеро; Марино общается также с совсем еще юным в ту пору Эммануэле Тезауро (будущим автором «Подзорной трубы Аристотеля»). Самое же главное, Марино очень оперативно и своевременно сочиняет апологетические стихи в адрес герцога, в результате чего удостоивается высочайшей из наград герцогства, Ордена Креста св. Маврикия и Лазаря. С тех пор он именуется Кавалером Марино. Несмотря на громкую славу и высоких покровителей поэта, в тот же период инквизиция стала осуществлять тайную слежку за Марино. В начале 1610 г. он становится секретарем Карла Эммануила, однако уже через год, безосновательно обвиненный в клевете на герцога, в третий раз оказывается в тюрьме и рассылает всем своим друзьям увещевания выволить его из неволи. После выхода на свободу (июнь 1612 г.) Марино некоторое время находится в Генуе, где поддерживает дружеские отношения с Джованни Карло Дориа (сын дожа Агостино Дориа, запечатленный на портрете Рубенса).

Марино еще во времена пребывания в Риме наладил контакты с французскими писателями, о чем свидетельствует, например, включенный в третью часть сборника «Лири» сонет, посвященный Матюрену Ренье. Но решающую роль в его судьбе несомненно сыграл адресованный Марии Медичи и отпечатанный в Лионе панегирик «Храм» (1615).

По приглашению французской королевы он едет в Париж, где получает неплохую стипендию. Нет полной ясности по поводу его местопребывания в 1616 г.; не исключено, что поэт находился во Фландрии или Англии. Станным образом случившееся в апреле 1617 г. убийство его покровителя, авантюриста Кончино Кончини (он же маршал д'Анкр) и фактическое изгнание Марии Медичи никак не повлияло на судьбу Марино; более того, итальянский поэт с исключительной изворотливостью и ловкостью добился расположения главного инициатора убийства Кончини — Шарля д'Альбера (он же герцог де Люинь). В 1622 г. состоялось знакомство Марино с Никола Пуссенем, сыгравшее весьма значительную роль в формировании художественных принципов знаменитого французского живописца. Однако, несмотря на наличие во Франции почитателей и даже эпигонов поэта, постепенное пребывание в Париже стало утомлять Марино, и в его письмах той поры все настойчивее звучит мотив возвращения на родину. (Интересно, что иные критики на Апеннинах приписывали «дурной вкус» Марино именно его пребыванию во Франции). Возвращение Марино в Италию в 1623 г. — по настойчивому приглашению его друга Дж.Прети — было, если верить биографам, триумфальным; вначале он жил в Риме, где его избрали главой Академии Умористов. Однако состоявшееся в августе того же года избрание понтификом Маффео Барберини (Урбан VIII), ранее вполне благосклонно относившегося к творчеству Марино, но затем ставшего приверженцем моралистической неолатинской поэзии, не могло не осложнить жизнь автору «Адониса». Весной 1624 г. он переехал в родной город, но вскоре серьезно заболел и оказался прикован к постели; в соответствии со сложенной почитателями легендой, незадолго до смерти, «обложившись творениями Святых Отцов», приказал сжечь рукописи своих «легкомысленных» сочинений. Неправильное лечение ускорило кончину Марино, которая случилась 26 марта 1625 г. и погрузила чуть ли не всю страну в траур. Траурные церемонии проходили не только в Неаполе, но и во многих других городах. Прах Марино хранится в крипте неаполитанской церкви Святых Апостолов.

2

Для понимания поэзии Марино важно обратиться к письму, адресованному им Клаудио Акиллини (январь 1620 г.), где различается три типа заимствований: 1) перевод (но не буквальный — тот заносится в разряд *usanza pedantesca*), а содержащий в себе «перефразирование» первоисточника; в результате возникает текст с особым статусом, где авторство «переводчика» является «неполным»; 2) подражание (но не в

аристотелевском смысле, подчеркивает Марино: речь идет исключительно об ориентации на «знаменитейших из писавших прежде писателей»; 3) воровство (плагиат; сам поэт признается, что и он подчас впадал в этот грех, но не чаще, чем другие писатели). Как видим, здесь оказываются затронутыми весьма существенные для Ренессанса проблемы, связанные с обретением себя в чужом слове; однако Марино воспринимает подражание в демистифицированном, прикладном ракурсе, в первую очередь обращая внимание на конкретные приемы перелицовывания чужого поэтического материала. Марино ощущал, что его голос непременно должен стать эхом другого голоса, и эта его позиция может быть охарактеризована как маньеристическая: идея «натур» полностью исчезает из поля его зрения, и проникновение реальности в его творчество осуществляется через мельчайшее сито готовых форм.

Первый поэтический сборник Марино — он был затем в расширенном виде включен в обширную авторскую антологию под названием «Лира» (*Lira*, 1614) — вышел лишь весной 1602 г. у Джамбаттисты Чинотти и сразу же снискал успех. Музе поэта свойственны некоторая жанровая консервативность, использование традиционных форм — мадригала, канцоны, канцонетты, реже сонета; отсутствие интереса к метрическим экспериментам. Поэт охотно прибегает к детальной рубрикации, разбивая сборник не только на жанровые, но и на сюжетно-тематические циклы: «Любовные», «Лесные», «Морские», «Героические», «Траурные», «Нравственные», «Священные», «Разные» стихотворения. Для Марино важно было впечатлить читателя внушительным объемом сборника: в итоговом варианте книга включала порядка 680 стихотворений. Что же касается эстетических предпочтений, то первоначально Марино ориентировался главным образом на ренессансных поэтов: П.Бембо, Дж.Делла Каза, Я.Саннадзаро, Б.Рота, Л.Тансилло. Он интенсивно подражал Тассо, но с самого начала перенес акцент на «постановочные эффекты» и «причудливость». Особое значение для него имела неаполитанская традиция, и это во многом объясняет пристрастие поэта к поэтическому интеллектуализму, комбинаторике, музыкальности и блеску формы, а также его стремление отшлифовать весьма популярный на юге Италии жанр разностопного мадригала (он давал больше свободы поэту, чем сонет). «Неаполитанец, слишком неаполитанец», заметит позднее по этому поводу один из исследователей его творчества М.Менгини. Между тем неаполитанский компонент в поэзии Марино не сводим к формотворчеству: он включал в себя и научно-философский поиск, и благочестие в контрреформационном духе;

это обстоятельство существенно для понимания поэмы Марино «Адонис».

Автор «Лиры» хорошо знает и античную, и итальянскую ренессансную поэзию, оперирует готовыми сюжетными блоками и отдельными мотивами; его привлекает сама возможность всесторонне обыгрывать тот или иной, пусть даже в высшей степени традиционный, мотив. Так, он нанизывает многообразные вариации на тему поцелуя, связанные с традицией Катулла, Иоанна Секунда, Ронсара, Тассо (эти стихи пользовались в Неаполе огромным успехом):

Ma baciata non baci e mi contendi
 quel dolce ove nel bacio il cor si tocca;
 e mentre in te di baci un nembo fiocco
 a tanti baci miei bacio non rendi... *

Тема поцелуев, со всей ее явной вторичностью — а может быть, именно благодаря ей — становится для Марино предметом особого внимания. Как представляется, существенное отличие от предшественников в разработке этого мотива у Марино заключается в том, что автор «Лиры» замыкается в пространстве абсолютной поэтической условности, не имеющей прямых выходов в реальность. Между тем не следует забывать, что речь здесь идет об осязательных, слуховых, зрительных ощущениях, то есть, в конечном счете, — о разнообразных каналах чувственного восприятия мира и их взаимодействии между собой (в поэме «Адонис» этой проблематике уделено повышенное внимание, причем там соответствующие выкладки приобретают подчеркнуто наукообразный вид). Даже в такой, на первый взгляд чрезвычайно личностной, канцоне, как «На смерть матери», Марино не забывает соревноваться с Петраркой, применяя его метрическое лекало к траурному сюжету (некоторые исследователи считают это произведение «насквозь фальшивым»).

Образ «прекрасной смуглянки», чрезвычайно популярный у Марино и маринистов, несомненно восходит к поэзии Тассо. По-разному раскрывается он, как известно, и у Шекспира (сонеты 127, 130, 131). Для английского поэта черноволосая и смуглая красавица может даже перешеголять блондинку; не внешность, а черные дела уродуют женщину. Марино трактует мотив более однозначно:

* «Однако, приняв поцелуй, ты не отвечаешь мне тем же и отказываешь мне / в том сладком мгновении, когда у целуемого сердце замирает; / и пока я осыпаю тебя градом поцелуев, / ты не даешь мне взамен ни одного».

Поистине черна ты, но прекрасна!
Ты чудо, ты румяней, чем заря,
Сравнение со снегом января
Для твоего збена не опасно.

Пер. Е. Солоновича

Здесь традиционные для поэтической традиции, связанной с «Книгой песен» Петрарки, компоненты образа Донны взяты с противоположным знаком, что позволяет поэту развернуть игру антитез («ночь — «солнце», «тьма — сияние») и оксюморонов («раб рабыни»).

Значимость Петрарки для Марино была им подчеркнута в девятой песни поэмы «Адонис», где в небольшом (очень избирательном) списке итальянских поэтов — «певцов любви» — первое место отведено все-таки не Данте, а автору «Книги песен» (в нарушение хронологии). Нетрудно проследить в ряде случаев лексическую зависимость Марино от Петрарки. При этом, однако, поэтический сборник петрарковского типа как целостный лирический универсум, осязаемая спиритуализованная (и в то же время «романическая») биография поэтического «я» — вещь для Марино абсолютно чуждая. Дело даже не в том, что неаполитанский поэт никогда не сосредотачивался на одной-единственной Донне. Главное, мир его поэзии принципиально фрагментарен и дискретен, тяготеет не к общему, а к частному. Пространство памяти, в котором пребывает поэт в «Книге песен» (разумеется, чрезвычайно стилизованное, и, во всяком случае, выдающее себя за таковое), сменяется у Марино грандиозной поэтической фикцией, а психологическая глубина во многом оказывается утраченной.

Кроме того, сам жанр сонета, в котором достигли таких высот Петрарка и Шекспир, для Марино не слишком характерен. Ему больше по душе популярный в XVI–XVII вв. мадригал, легкий и предоставляющий большую свободу поэту жанр. Ведь главное достоинство поэта Марино видит в его способности поразить читателя неожиданной комбинацией слов, образов, фигур, стихотворных размеров и ритмов — поразить не своими промахами, а мастерством *acutezze*:

*È del poeta il fin la meraviglia,
parlo dell'eccellente e non del goffo,
chi non sa far stupir, vada alla striglia!**

* «Поэта цель — стихами поражать: / Не о смешном — о славном сочиняю, / Кто удивлять не в силах, брось писать» (*пер. Е. Солоновича*). Следует иметь в виду, что эти чрезвычайно известные строки — своего рода лаконичный поэтический

Интересны и те радикальные трансформации, которым подвергается петрарковская традиция в бурлескных сочинениях Марино, которые он начал сочинять уже на заре своей литературной карьеры. Например, в написанном в период первого заточения и адресованном Маттео Ди Капуа капитоло «Il Camerone» происходит последовательная травестия петрарковского кода; вот как выглядит здесь карикатурный автопортрет поэта:

Son fatto rauco, smilzo, lungo e secco;
ho la barba e la chioma circoncesa
e rabbuffata sì ch'io paio un becco.*

Лучшим у Марино считается сборник «Флейта Пана» (*La Sappogna*), опубликованный в начале 1620 г. в Париже издателем Пакаром. Составившие сборник 12 стихотворений были созданы в разные годы (самое раннее, идиллия «Европа» — в 1607 г.). Рефлексия на тему поэта и поэзии проходит через весь сборник, внешне стилизованный под Феокрита, но при этом напрочь лишенный простоты и естественности. Перед нами торжество поэтической виртуозности, а вместе с тем — то скрытый, то явный подрыв и опровержение пасторальной утопии (в соответствии с которой любовь отвечает естественному закону жизни). С другой стороны, для «Флейты Пана» характерно стремление расширить горизонты поэтического, ввести в лирическую поэзию нарративное начало, изначально закрепленное за другими жанрами. Эксперименты по осмотическому взаимодействию лирического и нарративного еще более наглядно развиты Марино в «Адонисе».

манифест — входят в цикл сатирических сонетов «Муртолеида» (1619), представляющий собой образец излюбленных в XVII в. поэтических дуэлей. Упомянутый здесь поэт *goffo*, нескладный, несуразный поэт — это Гаспаре Муртола, автор поэмы «О сотворении мира» (1608) и лирических сборников «Канцонетты» (1609) и «Рыбачьи сонеты» (1618). Дружба двух поэтов, сменявшаяся ожесточенным соперничеством и борьбой за влияние при савойском дворе, окончилась покушением на убийство: вскоре после вручения Марино высокой награды Савойского герцогства отчаявшийся соперник несколько раз выстрелил в него, но промахнулся. Муртола попал в тюрьму; благодаря вмешательству Марино и благосклонной позиции герцога вскоре вышел на свободу.

* «Голос мой охрип, я долговяз и тощ как жердь, / с отросшими всклокоченными шевелюрой и бородой / похож на козла».

Как представляется, выбор названия сборника подсказан прологом к «Аминте» Тассо, где Амур, рассказывая о своей безраздельной власти над людьми, уравнивает между собой селянина и горожанина:

...В едином чувстве
Уравниваю грубых пастухов
С героями, и сельские свирели
Из бузины тогда поют, как цитры
Искуснейшие.

Пер. М.Столярова, М.Эйхенгольца

С другой стороны, в одном из стихотворений сборника «Галерея», посвященном Тассо, флейта объявляется инструментом самого Тассо — автора «Аминты»; в «Освобожденном Иерусалиме» поэт-де сме-няет флейту на горн (tromba). Таким образом, в представлении Марино флейта — не просто важный атрибут пасторального универсума, но и своеобразный символ определенного типа поэтического творчества, нацеленного в первую очередь на достижение гармонии, близкой к музыкальной. Именно поэтому в седьмой по счету идиллии первой части «Флейты Пана» возникает образ самого этого инструмента, чье дивное звучание прямо-таки завораживает слушателей:

Sette boccivoli acconci in bella serie,
che di misura diseguale, e varia
hanno proportion pari, e concordia,
con molle cera, e ben tenace, e candida
commette sì, che quasi scala armonica
l'un de l'altro maggior saglion per ordine.*

Итак, флейта Пана состоит из разновеликих и разнозвучащих тру-бочек, а издаваемые ими звуки выстраиваются в гармонический ряд. Но не по тому ли принципу строится и сам сборник «Флейта Пана», состоящий из разных по объему и тональности стихотворений, в большинстве своем основанных на известных мифологических сюжетах — Орфей и Эвридика, Актеон и Диана, Тесей и Ариадна, похищение Ев-ропы, Прозерпина, Пирам и Фисба и т.д.?

* «Семь трубочек, соединенных в изящный ряд, / все различной длины, / но со-гласованы между собою и пропорциональны; / а при помощи мягкого, вязкого бе-лого воска / сочленены таким манером и порядком, / что складывается гармониче-ская последовательность нот».

Совсем не случайно сборник открывается идиллией об Орфее, персонаже весьма популярном у мыслителей и поэтов Возрождения. При этом его трактовки могли быть различны: если М.Фичино воспринимал миф в мистико-пантеистическом ключе и уподоблял в «Платоновской теологии» Создателя Орфею, то А.Полициано — на которого, наряду с «Эвридикой» Ринуччини, преимущественно и опирался здесь Марино — усматривал в поэзии цементирующую, объединяющую силу человеческого сообщества. Интересно, однако, что философские аспекты связанной с Орфеем культурной традиции Марино намеренно обходит; в то же время детали его внешнего облика переносятся из области «бокового зрения» в самый центр внимания автора. Возникает впечатление, что Марино описывает театральную постановку, красочный поэтический балет в духе Полициано, но сохраняет дистанцию по отношению к нему.

То же ощущение рампы передано и в связанном с Орфеем эпизодом в «Адонисе» (VII, 47–51), где акцент сделан на сугубо технических аспектах музыкального исполнения (соответствующие строфы включены в чрезвычайно известный и пространный эпизод «Соловей»; см. ниже). Орфей играет здесь на цитре, соревнуясь с дивным пением птицы; главное здесь для Марино — попытаться разложить на составляющие магию рождения звука.

Во «Флейте Пана» Орфей своим пением зачаровывает и людей, и животных, и даже растения (деревья несутся в своеобразном хороводе, и перечисление их разнообразных видов занимает не менее сотни строк). Собственно, Марино не является здесь таким уж новатором (хотя в предисловии к сборнику на своем новаторстве энергично настаивает); достаточно вспомнить перечисление деревьев в «Аркадии» Я.Саннадзаро. Оригинальность Марино следует усматривать, скорее всего, в необычайной обстоятельности и пространности описаний, как бы окончательно исчерпывающих все детали, все грани предмета; с другой стороны, оказывается исключенной возможность эмоционального сопереживания, вхождения читателя в воображаемый поэтический универсум. Наконец, варьирование метра и ритма внутри «Орфея» лишний раз подчеркивает тему всесилия поэзии как способа освоения мира.

Тема поэта и поэзии с особой силой звучит в идиллии «Смуглая пастушка» (мотив, ранее разработанный Марино в сборнике «Лира», не без влияния Тассо). Марино упоминает здесь свои ранее написанные произведения («Любовная дуэль», «Ночные Любви», «Поцелуй», «Прекрасная вдова»), приписывая их, однако, условному пастушку Лидио («cose di cui non è foresta o monte, / non è ruscello o fonte, / che non

morgorì omai, che non rimbombi» — «нет такого леса, горы, ручья или источника, которые бы не шептали эти стихи, в которых бы они не звенели»). Обращаясь устами Лидио к прелестной пастушке Лилле, Марино не только цитирует сам себя, но и как бы надстраивает собственные творения, расцвечивая ранее разработанные сюжеты новыми формальными находками:

...s'io non sapessi
che 'n te quel color bruno
è proprio e naturale,
io crederei che 'l fuino
de' miei spessi sospiri
t' avesse fatto tale.*

Идиллия «Европа» обогащает овидиевский сюжет реминисценциями из Мосха и Нонна Паннополитанского (именно эти позднеантичные поэты оказали затем влияние на трактовку сюжета в «Адонисе»; не знавший греческого языка Марино пользовался выполненными в XVI в. латинскими переводами). Здесь также разворачивается обстоятельный ботанический реестр (собранные Европой цветы), а плавание на быке становится поводом для изощренной игры вербальных метаморфоз:

Erano remi le taurine braccia,
era timone il corno, e vela il velo,
che 'ngravidato e gonfio
di placid'aura e di secondo vento
la portava veloce.**

Наибольший интерес, на наш взгляд, представляет канцона «Скупая нимфа», где сталкиваются две концепции поэтического творчества; по существу, это внутренняя коллизия творчества самого Марино — отход от петраркизма или разрыв с ним, сублимация любовного переживания или его демонтаж? Пастух Филено предстает здесь как стойкий приверженец петраркистской традиции, с ощутимым кургуазным акцентом. Он сетует на невзгоды, что несет ему любовь к Филауре (имя, ду-

* «Когда б я не знал, / что этот смуглый цвет лица у тебя / от самого рождения, то подумал бы, что дымом / моих частых стенаний / лицо твоё закопчено».

** «Веслами стали бычьи копыта, / рога — кормилом; покрывало же обратилось в парус, / который, будучи раздуваем / легким бризом и попутным ветром, / быстро нёс её по волнам».

мается, избрано не случайно), порицает жестокосердных красоток, обыгрывает топос «все в мире любит». Его язык — это, несомненно, язык петраркизма:

*Interrotti sospir, lagrime tronche,
Sguardi afflitti, occhi mesti, atti dolenti
Son di tacito cor messi eloquenti...**

Однако Филаура прерывает словоизлияния Филено: топосы, хорошо известные хотя бы по «Аминте» Тассо и «Верному пастуху» Гварини представляются ей давно исчерпанными и подвергаются вышучиванию. Например, в ответ на признание Филено, предлагающего ей свое сердце, Филаура заявляет следующее:

*Tienti pur il tuo core, io cor non curo.
Non sono augel grifagno,
che di cori mi pasca;
né voglio esser un mostro
con due cori nel petto.***

Подобного рода демонтаж поэтического кода за счет перенесения метафор в лексическое поле, принципиально отличное от любовного регистра, несомненно, связан с линией Кастельветро-Тассони. То же самое происходит и с мотивом «золотого века», топосом собственно пасторальным. Он был подвергнут частичной ревизии уже в «Аминте» Тассо («...Золотым / По праву этот век называться должен, / Раз побеждает золото одно / И властвует лишь золото»). У Марино о золоте толкует не Сатир, а Филаура, причем сам этот мотив выглядит еще более сниженным. Переноса привычные атрибуты Донны, как они сформулированы в петраркистской поэзии, в бытовой регистр, автор «Скупой нимфы» обесмысливает целую поэтическую традицию (от Петрарки до Тассо). Мотивацией любовного чувства теперь становится богатство:

*Quante volte solete
dirne, voi altri adulatori amanti,
che l'vostro Idolo amato
i zaffiri ha negli occhi, e ne la bocca*

* «Прерывистые вздохи, невыплаканные слезы, / удрученные взгляды, печальные очи, отчаянные поступки — / вот верные вестники неприступного сердца».

** «Держи же при себе свое сердце, мне оно ни к чему, / я не хищная птица, чтобы сердцами питаться, / и не желаю быть чудищем / с двумя сердцами в груди».

i rubini, e le perle?
 Hor sì fatto tesoro,
 non sì merca senz'oro!"

В то же время Лилла настойчиво советует Филено двигаться «новым путем». Сборник в целом позволяет уяснить себе, в каком именно направлении ищет поэт новый путь. Уже говорилось о перечислительных рядах, невероятно гипертрофированных, подчас граничащих со своеобразными заклинаниями. «Опьянение словом», расслабленный, убаюкивающий ритм особенно характерны для самого пространного из стихотворений цикла — идиллии «Пирам и Фисба» (переработка одноименного произведения Х.де Монтемайора), в которой автор словно бы задается целью исчерпать многообразные проявления любовных переживаний; исчерпать и в то же время, за счет дотошного перечисления, подвергнуть их своего рода «экзорцизму» — ведь любовь во «Флейте Пана» неизменно несет с собой страдания, а то и кровавую трагедию.

Stupor, letitia, angoscia,
 sospir, gemiti, e cenni,
 confusion d'affetti
 dolcemente penosi,
 parosismi amorosi,
 estasi repentine,
 sovrasalti, accidenti,
 spasimi, svenimenti,
 tenerezze, languori,
 alterar di colori,
 palpitar, sbigottire,
 segni, motivi, e sensi
 facili da sentire,
 impossibile a dire
 parlano in lor tacendo... **

* «Сколько раз вы, / влюбленные и почитатели, твердили, / будто у вашего не-
 наглядного божества / очи — сапфиры, уста — / рубины и жемчуг? / Так вот, те
 несметные сокровища / надлежит выкупать за золото!»

** «Остолбенение, восторг, тревога, / вздохи, стоны, знаки, / смятение чувств /
 сладко-томительных, / любовная горячка, / неожиданные порывы, / бурный натиск,
 неудачи, / страдания, обмороки, / нежность, истома, / румянец, бледность, / трепет,
 волнение, / движения, переживания, чувства, / что легко ощутить, / но невозможно
 высказать, / безмолвно говорят в них...»

Нагнетение быстро сменяющих друг друга чувств — проявление присущей маньеризму неодолимой изменчивости, динамики, перерастающей в «дурную бесконечность»; симптоматично, что, уже перечислив их, Марино спохватывается и отмечает их принципиальную невыразимость. Эта феноменология переживаний — не столько истинный анализ чувства, сколько сосредоточенная разработка нового поэтического словаря, своеобразная творческая кухня, где отмеривается необходимое число оксюморонов, метафор, антитез; устанавливаются границы дозволенного в сфере чувственного (портрет той же Ариадны); дозируются мифологические персонажи (им прямо-таки тесно в сборнике), стопы, размеры и строфы (семисложник, двенадцатисложник, октава).

Изменчивость, о которой было сказано выше, в римской мифологии символизировал Вертумн, и этот образ закономерным образом возникает на страницах «Флейты Пана». Марино подчеркивает, что Вертумн по своему произволению может превратиться в кого угодно (медведь, лев, пастух, нимфа) и во что угодно (дерево, источник, камень). Образ Вертумна мы встречаем в идиллии «Прозерпина», чей сюжет Марино позаимствовал у Клавдиана. Интересно, что он составлен из овощей и фруктов:

Contiene il corpo tutto
d'ogni ragion di frutto
commessi insieme in rustica figura,
fantastica mistura.
D'un gran popone è fabricato a spicchi
Il globo della testa.
Due poma casolane
dipinte d'un rostor ridente fresco
compongono le guance.
Ufficio d'occhi, e di palpebre fanno
due nespole acerbette.*

Вместо носа у Вертумна — груша, подбородок — персик, уши — половинки ореха, пальцы — морковки. Портрет недвусмысленным образом отсылает к эстетике одного из самых оригинальных итальянских

* «Всё его тело сложено / из всевозможных фруктов и овощей, / собранных во-
едино в грубую физиономию / самым причудливым образом. / Из ломтиков круп-
ной дыни / состоит его голова, / щеки — два румяных яблочка, / выкрашенных в
ярко-красные веселые тона, / вместо очей и бровей — / два плода кислой мушму-
лы».

живописцев второй половины XVI в. Джузеппе Арчимбольдо (1527–1593), в частности, к его картинам «Осень» (из серии «Времена года», выполненной в 1563 г. по заказу императора Максимилиана II), а также к «Портрету императора Рудольфа II в образе Вертумна» (1591). Излюбленный жанр художника — анаморфоз, портреты, составленные из плодов, овощей, животных и даже книг.

Взаимодействие изображения и текста — центральная эстетическая проблема сборника стихотворений Марино под названием «Галерея» (*La Galeria*). Замысел сборника относится, по-видимому, к 1609 г. Что касается даты первой публикации, то с ней не все ясно: в разделе «Живопись» стоит дата 1620 г., в разделе «Скульптура» — 1619. Книга посвящена уже упоминавшемуся младшему Дориа. В предисловии Марино скромно признает ограниченность осуществленного им предприятия и приглашает других поэтов последовать за ним (откликнулись на этот призыв немногие, но один из последователей оказался очень знаменитым: речь идет о французском писателе Жорже де Скюдери). Кроме того, автор считает нужным откомментировать в предисловии само слово «галерея», в ту пору еще достаточно редко встречавшееся в итальянском языке. Марино было важно противопоставить «галерею» (сравнительно скромное и отчасти виртуальное собрание) «музею» — в понимании Паоло Джовио, чья книга «*Elogia*» (1553) стала для Марино важнейшим жанровым ориентиром. Джовио, в своем сборнике соединивший изображения с текстами, опирался на собранную им коллекцию; по его собственным заверениям, сведения о тех или иных произведениях и художниках размещались — в виде «экспликаций» — непосредственно под висевшими на его вилле картинами.

В переписке той поры Марино неоднократно обращается к своим друзьям-художникам с просьбой прислать ему рисунок или живописное полотно с изображением тех или иных мифологических персонажей. Судя по всему, поэт одновременно составлял собственную коллекцию и подбирал материал к книге, где рисунки должны были соединиться со стихотворениями. Его привлекала возможность соединения изображений с книгами в собственном доме: «Я устраиваю в Неаполе галерею <...> Там я собрал множество превосходных и изящно переплетенных книг стоимостью более чем триста тысяч монет. А чтобы подобающим образом украсить их, я намереваюсь окружить книги разнообразными полотнами по собственному вкусу, выполненными мастерами живописи». Однако в дальнейшем Марино отказался идти по пути Джовио. Ни в своем быту, ни в своей книге Марино не удалось соединить библиотеку с галереей: сборник вышел без иллюстраций. «Сколько бы экземпляров [«Галереи»] вы мне ни присылали, я или ра-

зорву их в ключья, или швырну в огонь», — в сердцах писал Марино издателю. В то же время нельзя всецело связывать судьбу «Галереи» с причинами сугубо технического свойства или с тем явлением, что мы бы теперь назвали «недостаточным финансированием». Сборник и должен был превратиться в окончательном варианте в искусный образец экфрасиса, обретающего в литературе XVI–XVII вв. второе дыхание; галерею суждено было сделаться виртуальной.

«Галерея» позволяет сделать некоторые выводы относительно художественных пристрастий поэта. Нельзя сказать, чтобы выбор его был однозначен. Марино хвалит и работы высокого Ренессанса («небесный живописец» Рафаэль, Пальма Веккио), и явных маньеристов (Пармиджанино, Федерико Цуккарро, Лавиния Фонтана), и выполненный в мрачных барочных тонах знаменитый «Щит с головой Медузы» Караваджо. Дюреру приписывается работа, отвечающая маньеристическому увлечению гротеском: «Адам и Ева в виде карликов» (ничего подобного среди известных нам работ немецкого мастера не встречается, однако здесь интересна не атрибуция сама по себе, а проведенная в соответствующем стихотворении параллель бурлескной поэзии с аналогичными явлениями в изобразительном искусстве).

Наряду с собственно художественными предпочтениями Марино на состав «Галереи» повлияли и литературно-эстетические. Например, высших похвал удостоен аристотелик Лудовико Кастельветро, дань уважения которому Марино отдает и в своем эпистолярном. Очень подробный портрет римского поэта Лукана подчеркивает значимость его «Фарсалии» как одного из образцов поэмы «Адонис». Из итальянских поэтов особо выделен Саннадзаро, из иностранных чести попадания в «Галерею» удостоен только Пьер Ронсар. Высокая оценка Тассо не исключает явного приоритета Ариосто (по мысли Марино, более разнообразно и хитроумно подражавшего древним); душевное расстройство Тассо в духе «поэтики изумления» уподоблено безумию Орlando.

Книга включила в себя 542 стихотворения, посвященных живописным полотнам, и всего 82 в разделе «Скульптуры». В «Галерее» нередко оказываются представлены малоизвестные ныне, но пользовавшиеся большой популярностью во времена Марино живописцы (Джованни Валезио, Джованни Бальоне, Кристофано Бронзино), а то и вовсе забытые Аннибале Манчини, Лучилио Джентилони, Джулио Доннабелла. Складывается впечатление, что при отборе полотен в «Галерею» играло немаловажную роль личное знакомство автора книги с тем или иным художником. Не случайно неумеренных похвал удостоено здесь творчество генуэзца Бернардо Кастелло и особенно — официального римского мастера Кавалера Д'Арпино (давний приятель Марино, часто

упоминаемый в его письмах не столько в силу таланта, сколько из-за его влияния). Картина Арпино «Давид, убивающий Голиафа» представляется поэту даже более удачной, чем полотно на ту же тему Гвидо Рени.

В XVII в. «Галерею» воспринимали как вполне серьезный искусствоведческий источник — например, Дж.Беллори в «Жизнеописаниях нынешних живописцев, ваятелей и зодчих» ссылается на авторитет Марино и цитирует его строки о «Марии Магдалине» Тициана. Между тем автор «Галереи» не только любит «пробивать границу» между изображением и жизнью, но и зачастую вообще смещает интерес с изображения (оно не всегда достаточно зримо явлено читателю) на портретируемого персонажа, а также на обыгрывание внутренней формы имен художников (Пальма) и тех же персонажей (Колумб — *colomba*, Козимо II Медичи — *cosmo*). Хитроумная циркуляция смыслов между словом и изображением приобретала при этом самодовлеющий характер. Марино искусно играет метрами, обогащает стих внутренней рифмой, обильно уснащает его риторическими фигурами.

Проблема совмещения под одной обложкой двух различных проектов — художественной энциклопедии (где преобладало бы экфрастическое описание на манер Филострата) и пантеона, поэтически изощренного реестра знаменитых мужей — оказывается в рамках «Галереи» до конца не решенной. Сказанное относится в первую очередь к разделу «Портреты». Здесь на первом плане оказываются герои античности (в первую очередь — Александр Великий), уделено внимание и деятелям Ренессанса (французский король Франциск I), отцам церкви (Иоанн Златоуст, Иероним, Августин). Маньеристический гротеск находит себе место и в этом разделе (пикантный портрет евнуха). Портреты достойных мужей облечены в форму мадригалов, еретиков-протестантов — в форму инвектив; здесь ярко сказалось стремление Марино насытить «Галерею» жанрово-стилистическим многообразием. Еще одна особенность мышления Марино, запечатленная в «Галерее» — ровное отношение к «древним» и «новым»: в разряде «Историки» Тацит и Тит Ливий соседствуют с Джовио и Гвиччардини. Вообще же предложенные поэтом сюжетно-тематические рубрики лишь внешне напоминают музейные: это в большей степени дань вообще присущей Марино страсти к феноменологическому описанию действительности.

Эстетические воззрения Марино помогают прояснить его «Священные проповеди» (*Dicerie sacre*). Они были опубликованы в 1614 г. с по-

священном пале Павлу V; в книгу вошли три чрезвычайно пространных части — «Живопись. Проповедь о Святой Плащанице», «Музыка. Проповедь о Семи Словах, произнесенных распятым Христом», «Небосвод» (написаны они были в ином порядке — «Живопись» закончена в 1613 г., «Небосвод» до 1609). Книга, в которой явно доминирует решение чисто стилистических задач, оказалась в значительной мере востребованной сакральной риторикой барокко; между тем, несмотря на сильно выраженное влияние сочинений известного проповедника, епископа Франческо Панигаролы, речь идет не столько о проповедях, сколько о популярных в XVI в. «рассуждениях» (*discorsi*). Из писем Марино следует, что опубликованный триптих — лишь малая часть грандиозного замысла: предполагалось сочинить еще два десятка таких же проповедей (в их числе: «Трагедия» — о Страшном Суде, «Огонь» — о Пятидесятнице, «Корабль» — о первой великопостной субботе и пр.). Не исключено, впрочем, что данный перечислительный ряд имеет, как это часто бывает у Марино, самоценный эстетический смысл. Сказанное относится и к самой возможности построить достаточно пространный прозаический текст вокруг отдельно взятой метафоры.

Получившийся триптих неоднороден: первые две его части связаны в первую очередь с эстетической проблематикой, «Небосвод» же (он гораздо строже по стилю) — с космологической. Симптоматично, что первая «Проповедь» посвящена именно изобразительному искусству. При этом — в соответствии с ренессансным подходом — Марино объявляет первостепенными составляющими живописи рисунок и колорит, а также делает особый акцент на использовании перспективы. Марино присоединяется к имевшей место в XVI в. дискуссии о превосходстве живописи над ваянием (Команини, Ломатццо) и в первую очередь ориентируется в этом отношении на выкладки Б.Варки. Последним аргументом в споре для автора «Священных проповедей» оказывается теологический: активно развивая тоpos «Бог-Живописец», Творец универсума как грандиозной картины, Марино следует в русле отцов церкви (но и приверженцев герметической традиции, и Г.Дю Бартаса). Похвала Солнцу напоминает как о проповедях Панигаролы, так и о выкладках Кампанеллы: «О Солнце, око десное, зрак же Небес, зеркало и знак Природы, средоточие и сердцевина Сфер, душа и разум мира, тени гонитель и бич, света самоцвет и сокровище, светоч дня, житие и радость человеческая, правитель и распорядитель времен, лет завоеватель <...>, маяк вселенский и, наконец, бессмертный неувядаемый оттиск самого Господа». Поэтому и догмат Троицы перелицовывается у Марино следующим образом: «Тело—Луч—Сияние». С другой стороны, рассу-

дения о «внутреннем» и «внешнем» рисунке свидетельствуют о знании Марино книги Ф.Цуккарро «Идея живописцев, скульпторов и архитекторов» (1607) и отвечают маньеристическому пониманию искусства.

Между тем во второй части уже нет и следа апологии живописи; к музыкальному искусству она также имеет весьма отдаленное отношение и представляет интерес с точки зрения виртуозного владения сакральной риторикой (надо сказать, что и в письмах Марино музыке уделено гораздо меньше места по сравнению с живописью), а также в силу обилия герменевтико-тропологических выкладок (подобно многим ренессансным авторам, Марино рассуждает о скрытых под оболочкой античных мифов христианских догматах и образах: Гиганты — падшие Ангелы, Фетонт — Люцифер, Меркурий — архангел Гавриил, подвиги Геракла — сражение с дьяволом, Дедал — вознесение в небеса и пр.). Особое внимание здесь уделено Пану (он же Христос) — здесь Марино скорее всего следовал за своим земляком Джулио Чезаре Капаччо, автором «Набросков позаимствованных из Писания образов» (1594–1600). Вслед за этим Марино, опираясь на трактованные на ренессансный лад пифагорейские и герметические представления, рассуждает о мировой гармонии, человеке-микрокосме («абсолютнейшее из творений и прекраснейший образ Господень») и напоминает о необходимости прислушиваться к «Божественному музицированию» (заповедям Христовым). Думается, взаимодействие ренессансной, античной и патристической традиций в «Священных проповедях» должно учитываться и при интерпретации вершинного творения Марино — поэмы «Адонис».

4

Совсем не случайно в самом начале «Галереи» приводится несколько изображений прекрасного юноши Адониса, где представлены разные этапы его жизни, а небольшой раздел «Скульптур» завершается четырьмя вариациями на тему «Адонис и Венера». Закольцовывая таким образом «Галерею», Марино явно выделяет Адониса из ряда мифологических персонажей своей поэзии (в самой «Галерее» их тоже немало: Актеон, Арион, Прозерпина, Нарцисс, Пирам и Фисба, Даная, Леда), предвосхищая свое вершинное творение (над которым он работал параллельно с «Галереей», да и много ранее того). Речь идет о чрезвычайно пространной (сорок тысяч стихов) поэме «Адонис» (Adone), законченной, по-видимому, к 1620 г., но впервые опубликованной лишь двенадцать лет спустя в Париже при поддержке Людовика XIII. Издатель Оливье де Варен выпустил книгу в необычном для своего

времени формате ин-кварти; успех ее был исключительно громким. (По данным французского мемуариста Нисерона, один экземпляр шел по 50 экю). Сюжет об Адонисе уже был знаком французам по поставленной в 1569 г. трагедии Гильома-Габриэля Ле Бретона, однако на фоне монументальной поэмы Марино эта пьеса выглядит весьма скромно.

Как и в случае с «Галереей», работа над «Адонисом» растянулась на долгие годы. Первое упоминание о поэме мы встречаем в письме Камилло Пеллегрини, датированном 1596 г. Ранний набросок представлял собой достаточно традиционную мифологическую идиллию, весьма напоминающую отдельные стихотворения «Флейты Пана». Структура его — она описана в уже гораздо более позднем письме Марино к Б.Кастелло от апреля 1605 г. — выглядела бесхитростной: почерпнутая из «Метаморфоз» Овидия история любви богини Венеры и прекрасного юноши Адониса должна была слагаться из двух элементарных блоков: «любовь/ненависть». Следующим шагом стало четкое артикулирование «*locus amoenus*», выход за пределы которого оказывался для героя фатальным. Все эти компоненты различимы в третьей и четвертой песнях окончательной редакции. Примерно в 1614 г. добавляется еще один существенный элемент: разлука влюбленных, и поэма обретает четырехчастную структуру. Но наиболее решительной трансформации поэма подверглась позднее, в 1615–1617 гг., когда, судя по письмам Марино, он решил вступить в своеобразное состязание с Тассо и Ариосто. (Немаловажную роль здесь сыграла дружба Бернардо Кастелло с автором «Освобожденного Иерусалима» — именно генуэзский живописец выполнил иллюстрации ко второму изданию поэмы). При этом одним из существенных пунктов этого соревнования оказался объем (как и некоторые его современники, Дж.Денорес, например, Марино осмысливал протяженность произведения как эстетическую категорию). И если поначалу книга «сравнилась с “Освобожденным Иерусалимом”», то затем она «почти превзошла “Неистового Орландо”» (цитаты из писем Марино); в итоге возникла поэма в двадцати песнях (как и у Тассо) и 5625 октавах, что само по себе делает «Адониса» уникальным явлением в итальянской литературе. По сей день творение Марино — самая пространная из когда-либо созданных итальянских поэм.

Интересно, что наряду с исходным мифологическим сюжетом в окончательный вариант «Адониса» — законченный, по всей видимости, в 1620 г. — вошли элементы двух других поэм Марино, наброски которых он предпринял в молодые годы. Одна из этих поэм напрямую основывалась на тассовской традиции. Ее название говорит само за себя: «Разрушенный Иерусалим» (седьмая песнь этой незавершенной поэмы была напечатана в 1626 г.). О содержании другой — «Превра-

щения» — мы можем судить лишь по кратким заметкам биографа Дж.Байякка; в отличие от «Иерусалима», Марино не пытался здесь создать регулярную эпическую поэму, но лишь варьировал овидиевские «Метаморфозы».

Сам по себе выбор в качестве стержневой сюжетной линии мифа об Адонисе, хотя и вполне отвечал излюбленной Марино оппозиции природа/искусство, все же не был чем-то очевидным для автора поэмы. В письме 1616 г. к Ф.Санвитале он сетует на слабость фабулы, которая «ничтожна и не в состоянии вместить в себя разнообразные события». Тем не менее, как Адонис, так и Венера представляли особый интерес для поэта; не случайно их присутствие во всех стихотворных сборниках Марино. Причины этого интереса многообразны. С одной стороны, как мы уже видели, Марино неизменно ориентировался не только на литературную, но и на художественную традицию, а образы Венеры и Адониса часто встречаются как в поэзии, так и в живописи XVI–XVII вв. Так, любовь богини к прекрасному юноше стала одним из любимых сюжетов известного маньериста, снискавшего высочайшую оценку в «Книге о художниках» Кареля Ван Мандера, — Бартоломеуса Спрангера (соответствующие картины хранятся в Венском художественном музее, Пражской Национальной галерее и собрании Духовного замка), причем, наиболее чувственно сюжет трактован в пражском полотне, где, кроме того, искусно представлены эффекты «караванджистского» освещения.

Если для творчества Марино в целом опора на чужое слово является закономерностью, то «Адонис» выглядит как чрезвычайно плотный, отшлифованный конгломерат из цитат, аллюзий, парафразов и отсылок. Проблема источников «Адониса» на сегодняшний день уже тщательно проработана исследователями, однако полностью распутать всю сотканную Марино интертекстуальную паутину вряд ли возможно, так как наряду с чрезвычайно известными авторами Марино охотно черпает у второстепенных, включая своих современников. При этом у него имеются определенные предпочтения. Скажем, из всего густого литературного «подлеска» особый интерес поэт выказывает к продукции эллинистического периода: здесь обычно называют пространную поэму Нонна Паннополитанского «Деяния Диониса» (рукопись была обнаружена лишь в XVI в. и опубликована в 1569 г.), созвучную «Адонису» как своим энциклопедическим духом, так и налетом эротизма. Естественно, Марино основывался на «Метаморфозах» Овидия, а также на других античных разработках мифа (Феокрит, Мосх, «Эпитафия Адониса» Биона). Миф об Адонисе был популярен и у многих писателей XVI в., и, очевидно, многие из соответствующих произведений были

известны автору поэмы (Дж.Тарканьота, П.Ронсар, Л.Дольче, Дж.Парабоско). Но только Марино удалось в полной мере выявить весь эстетический потенциал мифа, превратив поэму в своеобразную энциклопедию культуры начала Нового времени.

Не менее существенную роль в выборе сюжета сыграла и житейская философия, сформулированная во многих письмах Марино (имеется в виду его проповедь миролюбия). Так, в письме 1612 г. к Г.Бенамати читаем: «удачные сочинения рождаются на свет, лишь когда дух безмятежен»; в письме 1609 г. к Карлу Эммануилу Савойскому: «стычки и раздоры никогда не доставляли мне удовольствия». Поэма «Адонис» задумывалась именно как антитеза традиционной эпической поэме, виделась автору апологией мирного состояния общества. Не будет преувеличением сказать, что в некоторых эпизодах «Адониса» слышится антимилитаристский пафос, причем идеалом государства, покончившего с раздиравшими его внутренними и внешними конфликтами, объявляется Франция (здесь, конечно же, сказывается политическая конъюнктура, связанная с пребыванием Марино в Париже). С другой стороны, констатация кризисного состояния воинских идеалов, падения приущих рыцарству добродетелей — это не только отклик на реальную жизненную ситуацию, но и, в еще большей мере, определенная позиция по отношению к рыцарской традиции в литературе (сходным же образом критикует горе-воjak А.Тассони в поэме «Похищенное ведро»). В песне XIV «Адониса» соответствующий пафос особенно силен:

Oggi pochi ha tra noi veri soldati
che per vero valor vestan lorica.
Calzan più per fuggir sproni dorati
che per seguir talor l'oste nemica.
E con abuso tal son tralignati
dalla virtù, da la prodezza antica
che, sol rubando e violando, al fine
son le guerre per lor fatte rapine.*

Что же касается подлинной рыцарской удали, то она в поэме присутствует лишь в превращенном виде: ее выказывают фигуры на шах-

* «Мало ныне среди нас истинных бойцов, / что заслужили своим мужеством право носить кольчугу. / И позлащенные шпоры они нацепляют, чтобы пускаться наутек, / а не преследовать неприятеля. / Они настолько отделились / от старинной доблести, / что умеют разве только воровать и насиловать, а войны обратились для них в источник грабежа».

матной доске (эпизод с обучением Адониса этой игре чрезвычайно пространен, но партия обрывается — из-за явного жульничества партнеров Венера в гневе смахивает фигуры с доски) и участники финального рыцарского турнира (среди которых также крайне сложно выявить одного победителя). Наконец, в хитроумной архитектонике «Адониса» находят себе место отдельные атрибуты эпической поэмы: это и зачин, и традиционные обращения к музам, и многочисленные вставные новеллы, на необходимость которых указывали аристотелики XVI в., и выбор октавы как основной метрической единицы.

Но все указанные элементы не могли компенсировать принципиального выпадения «Адониса» из традиционной жанровой иерархии. Четко осознавая это обстоятельство, Марино пытался объяснить «несовершенства» поэмы тем, что взялся он за нее в молодом возрасте; предисловие же, написанное Жаном Шапленом — тогда еще начинающим литератором — было призвано в равной мере и зафиксировать особый статус «Адониса» в итальянской словесности, и достаточно хитроумным образом, в соответствии с эстетикой самого Марино, продемонстрировать соответствие книги основным требованиям рыцарской эпопеи. Шаплен отстаивает возможность «мирной эпопеи» как некоего жанрового варианта (подобно тому, как трагедия может строиться не только на военной, но и на «мирной» тематике). Французский литератор указывает на естественную, органическую новизну «Адониса»; столь же естественным оказывается, с его точки зрения, и следование Марино аристотелистским правилам единств (времени и действия). (Интересно, что на свой лад в поэме и впрямь соблюдено единство времени: правда, действие охватывает не 24 часа, а 22 дня). В «Предисловии» просматриваются классицистические установки, вполне естественные для будущего автора «Обоснования правила двадцати четырех часов». Но, с другой стороны, Шаплен хвалит поэму за разнообразие, выдумку и удачное использование чудесного, и это вполне соответствует маньеристической эстетике. Внутренняя противоречивость предисловия совершенно очевидна (тем более, что в одном месте Шаплен именует поэму «порочной и хаотичной», а в другом — лучшей из когда-либо написанных поэм). В дальнейшем Шаплен эту противоречивость преодолел и стал оценивать «Адониса» крайне жестко (автора же поэмы он окрестил в отправленном в 1662 г. письме к Юэ «беззастенчивым вором», имея в виду обилие заимствований в его стихах).

Представляется необходимым вкратце изложить сюжет поэмы (разумеется, ни один пересказ «Адониса» не является ни вполне объективным, ни полным и дает лишь самое общее представление о фабуле). Наказанный своей матерью Венерой Амур решает отомстить ей, заста-

вив влюбиться в прекрасного юношу Адониса. Соблазненный увещеваниями Фортуны Адонис отправляется на остров Кипр, где встречает пастуха Клицио (персонаж поэмы «Сельское состояние», alter ego ее автора, Джан Винченцо Имперали), воспевающего прелести буколической жизни. Раненная в сердце выпущенной Амуром стрелой, Венера видит спящего юношу и влюбляется в него. Адонис уступает ее страсти и вместе с богиней отправляется во дворец Амура. Там юноша встречается с Меркурием, посещает театральное представление (постановка драмы об Актеоне). Побывав в пяти Садах наслаждений, каждый из которых соответствует одному из человеческих чувств, Адонис осматривает фонтан Аполлона и знакомится с пастухом Филено (alter ego самого Марино). В сопровождении Меркурия Адонис и Венера отправляются на небеса и посещают Луну, Меркурий и Венеру. Тем временем, законный супруг Венеры Марс, прослышав от Ревности об адюльтере, возвращается на Кипр. Венера вынуждена временно отдалить от себя Адониса и применяет все свое любовное искусство, чтобы успокоить разгневанного супруга. Адонис блуждает по лесу и попадает в замок колдуньи Фальсирены, которая влюбляется в юношу, безуспешно домогается его любви и в конечном итоге заточает его в темницу. Случай помогает Адонису бежать: предложенное ему по ошибке Фальсиреной зелье превращает его в попугая, и в этом обличье он летит к Венере и созерцает ее любовные утехы с Марсом. Говорящий попугай возбуждает подозрения у ревнивца, и Адонис вновь летит в лес. Ему удастся наконец обрести человеческий облик. Переодетый в женское платье (чтобы не привлечь внимания Фальсирены), Адонис попадает к разбойникам и пленяет своей красотой их главаря, затем избавляется от них и возвращается во дворец, где играет в шахматы с Венерой, Меркурием и Амуром, участвует в конкурсе красоты и побеждает. Венера отправляется на остров Цитеру; в ее отсутствие Адонис идет на охоту и ранит стрелой Амура огромного вепря. Тот, вспылав к юноше бешеной страстью, случайно убивает его. Последние две песни поэмы включают в себя описание погребения Адониса и приуроченных к этому турниров и игр, где демонстрируют свою доблесть двадцать военачальников.

В «Адонисе» Марино искусно соединяет разнообразные жанровые структуры. Так, в начале поэмы он отдает дань пасторальной традиции (ориентируясь, в частности, на «Стансы» Полициано и «Аркадию» Саннадзаро; несомненно, что и стихотворения самого Марино выступают здесь в качестве матрицы). Образ вечной весны, природы, не знающей резких климатических контрастов, сочетается, в соответствии с «буколическим кодом», с воспеванием золотого века, когда простота

и невинность человеческих взаимоотношений, отсутствие пустых амбиций, пороков и войн обеспечивали безмятежное существование. В дальнейшем же пасторальные мотивы возникают в поэме лишь спорадически и функционируют в строгой зависимости от «смены декораций»; так, своеобразный Эдем на Венере (XI, 20–26), представляющий собой альтернативу «земному раю» на Кипре, обрисован с помощью того же кода. Однако тесная связь с пасторалью вовсе не делает универсум «Адониса» идиллическим (в современном смысле этого слова) — напротив, с самого начала автор поэмы как бы предупреждает читателя: «неумеренность в наслаждении ведет к беде» (I, 10). Отсюда и характерное для поэмы регулярное возвращение к трагическим ситуациям.

Еще один важный блок поэмы (блуждания Адониса и перипетии с колдовством Фальсирены) явным образом перекликается с романной традицией (в широком смысле — от греческого романа до средневекового). Присутствуют в «Адонисе» и другие жанровые структуры, причем в весьма широком диапазоне — от имеющих весьма почтенную биографию до новейших (героикомическая поэма). Центральная мифологема «Адониса» изначально предполагает акцентирование чувственных мотивов (реализованных, как уже отмечалось, в живописи); к тому же она дополнительно подкреплена вставной новеллой, именуемой Марино «Новеллеттой» (четвертая песнь поэмы) и представляющей собой стихотворную версию чрезвычайно популярной в XVI–XVII вв. истории Психеи и Купидона. (Соответствующая мифологема ранее уже была разработана в «Галерее»). В обеих сюжетных линиях (они соотносятся между собой по принципу «различное в общем») присутствуют эпизоды, которые можно было бы назвать эротическими. Из них наиболее откровенный характер носит сцена купания Венеры и Адониса (VIII, 64–71), вызвавшая резкую критику со стороны церковных кругов. Однако в большинстве случаев Марино остается в пределах той самой маньеристической полунаготы, которая свойственна полотнам А.Аллори, Б.Спрангера и мастеров школы Фонтенбло. По мнению исследователя Дж.Поцци, Марино сознательно отказывается от фривольных пассажей, полагаемых французами за национальную особенность итальянской словесности. Думается, однако, что в задачу автора поэмы входила сознательная коррекция связанной с мифом традиции в русле «поэтики изумления», и не последняя роль здесь было отведена контрастному соединению чувственного и спиритуального начал.

Заметим, что в ряде произведений Марино подчеркнуто акцентирует свое благочестие и приверженность христианскому учению. В одном из писем он заверяет своего приятеля Бенамати, что с детских лет вни-

мательнейшим образом изучал Писание. В других случаях поэт то имеет религию «истинной основой всех деяний человеческих», то сурово бичует Лютера («Галерея»), то причисляет религиозность к трем важнейшим добродетелям наряду с происхождением и положением в обществе (предисловие к «Лире»). Правда, на первый взгляд, мариновское видение мира предстает по преимуществу светским, а инкрустация мифа спиритуальными коннотациями выглядит как феномен эстетике, а не этики (в отличие от Тассо; остается неясным, в какой мере Марино была известна поэма Тассо «Сотворение мира», зато «Седмичу» Дю Бартаса он, несомненно, читал и открыто вдохновлялся ею). Тем не менее, есть основания говорить о настойчивых попытках Марино выработать, исходя из многообразнейшего литературного материала, некую светскую религию. Многочисленные мифологемы, внедренные в текст поэмы, зачастую в результате своеобразной «двойной подсветки» обретают неожиданные смыслы. Сказанное относится уже к самому образу Адониса, чья женственная красота в сознании греков противопоставлялась красоте мужественного Геракла. Этот мотив в поэме Марино усилен: не случайно переодевание Адониса в женское платье, не случаен и перенос традиционно связываемых с женской красотой топосов на мужчину — Адониса, чей портрет подчас напоминает традиционное изображение Донны: глаза — «две ясных светозарных звезды», «чудесные алые губы», а шея сопоставляется с колонной (можно вспомнить в этой связи знаменитую картину Пармиджанино «Мадонна с длинной шеей», а в более широком плане — многие из полотен маньеристов, где шея становится чуть ли не топосом). Но наряду с этим автор поэмы то и дело переводит образ в совершенно иной регистр: взор пробудившегося юноши сопоставляется с сиянием Рая; вслед за описанием необычайной красоты Адониса как бы вскользь упоминается об опустившейся на его плечо голубке; раны Адониса, преобразование его сердца в анемон, да и ряд других деталей (искупительный смысл кончины героя) свидетельствуют о несомненном присутствии в поэме христологической символики. Она, кстати, подчас сосуществует с символикой алхимической (Адонис неоднократно уподобляется Фениксу).

Дело здесь, разумеется, вовсе не в специфике сексуальной ориентации автора поэмы (как хотелось бы думать некоторым из исследователей); Адонис в поэме становится аллегорией человеческой природы, которой пленяется божество; обычно же природа эмблематизировалась в женском персонаже. Феминизации в «Адонисе» подвергается не только Добро, но и Зло; здесь важен образ колдуньи Фальсирены (дочери Плутона и Прозерпины), само имя которой многозначно (*falsa regina*,

лже-королева; *falsa sirena*, лже-сирена) и которая фактически выполняет функцию анти-Венеры, основного антагониста главной героини; ее дворец — как бы отражение в кривом зеркале дворца Венеры, ад, где царят ложные ценности. Противоположности у Марино бывают сходны — в этом отражается присущий ему этический релятивизм.

Поэтика «Адониса» в значительной мере тяготеет к прихотливому сновидению; не случайно на протяжении всей поэмы Адонис восемь раз впадает в сон, а одно из своих путешествий совершает на Остров сновидений. И с этой точки зрения источниками Марино следует считать поэму Боккаччо «Любовное видение» и имевший большой успех в XVI в. эзотерический роман-трактат «Гипнэротомехия Полифила» Франческо Колонна.

Что касается «Полифила», то совершенное героем путешествие на остров Венеры во многих отношениях предвосхищает художественный мир Марино. Колонна придерживается принципиально новаторской для своего времени установки, вполне разделяемой автором «Адониса»: любой ценой поразить читателя. Мир «Полифила» — это мир преобразенной в соответствии с ренессансными эстетическими установками природы, где буколические пейзажные клише соседствуют с творениями рук человеческих. Книга Колонна оказала колоссальное воздействие на садово-парковое искусство маньеризма и барокко, влияние которого ощутимо в «Адонисе». Именно на идеях «Полифила» основывалось насыщение структуры сада символическим смыслом, его планировка в соответствии с различными этапами инициации. К наиболее ярким образцам парка, решенным в аллегорическом ключе, относятся сад Бомарцо (Лацио, владение герцога Вичино Орсини; создан при участии Аннибале Каро), сад виллы д'Эсте (Лацио, Тиволи), сад в Пратолино и сад виллы Каstellло (Тоскана). В Пратолино и Каstellло инициатические маршруты прослеживались наиболее доходчиво. Здесь имелись лабиринты (аллегория многотрудного земного пути, блуждания по жизни), хитроумные водяные автоматы (созвучные идеям Дж.Делла Порта о «естественной магии», а также и более ранним выкладкам М.Фичино); в Каstellло система фонтанов и стоков, по принципу отражения макрокосма в микрокосме, как бы воспроизводила в миниатюре гидрографическую сеть окружающей местности. Что же касается сохранившего свой облик и в наши дни сада Бомарцо, то он является во многом уникальным образцом ожившей «поэтики изумления». Соединение причудливой природы, зооморфных и вполне фантастических скульптур (слон, дракон, Нептун, Цербер), архитектуры и обращенных к посетителю надписей создает неповторимую атмосферу состязания природы и искусства.

В «Адонисе» нераздельность природы и искусства трансформируется в бесспорное превосходство творений рук человеческих, в торжество искусства (в том числе и инженерного) над природой. Водяные автоматы и затейливые фонтаны позднеренессансных вилл находят свое отражение в не менее оригинальных гидравлических конструкциях, которые открываются взору Адониса. Один из таких фонтанов расположен на острове Поэзии, куда увлекает его Венера. Марино подробно описывает устройство фонтана, отмечая при этом, что плеск воды напоминает пение соловья. Так выстраивается цепочка: цитра Орфея (поэтическое искусство) — пение птицы (прекрасное, запечатленное в самой природе) — журчание воды (комбинация природы и искусства, вторжение инженерной мысли в естественный мир). Взаимоуподобление природного и искусственного, их соревнование между собой особенно ярко раскрыто в знаменитом эпизоде «Песнь соловья»:

Природа (можно ль усомниться в этом?)
 Своим искусством вправе быть горда;
 Но как художник небольшим портретам
 Таланта дарит больше и труда,
 По отношению к маленьким предметам
 Она щедрей бывает иногда,
 И это чудо певчее по праву
 Других ее чудес затмило славу.

Пер. Е. Солоновича

Наконец, сад с фонтаном во дворце Фальсирены (песнь XII) очень напоминает остров Цитеры в «Гипнэротомехии Полифила». Между тем песнь построена таким образом, что все предстающее здесь взору Адониса можно рассматривать как результат действия чар колдуньи. И тогда странная растительность сада, полностью состоящая из драгоценных камней и металлов (роза из рубина, вода из хрусталя) и также навеянная «Полифилом», уже не выглядит столь ирреальной. Можно сказать, что в данном случае происходит как бы материализация метафор, традиционных взаимоуподоблений природных и рукотворных феноменов. При этом трактовка сада как произведения архитектуры, столь характерная для «Полифила», в поэме Марино играет несравненно более скромную роль.

Насыщение природы изобретениями рук человеческих наиболее ярко проиллюстрировано в эпизоде с пещерой, куда разбойники заключают Адониса (переодетого в Ликасту). Собственно, Марино использовал здесь исключительно популярный у читателей XVI — начала

XVII вв. сюжетный источник, а именно «Эфиопику» Гелиодора («А было то не произведение природы, вроде тех, что, сами собой возникая, во множестве зияют на земле и под землей, но дело разбойничьего искусства, подражавшего природе»). «Разбойничье искусство» выразилось прежде всего в хитроумном устройстве двери, откуда открывалось несколько коридоров. Марино подхватывает этот мотив «Эфиопики», цитируя Гелиодора почти буквально:

Opra non di Natura è questa grotta,
qual dell'altre esser la maggior parte,
ma la man de' ladroni esperta e dotta...*

При этом автор «Адониса» вводит вертящуюся дверь, которая в конечном итоге позволяет пленнику бежать. Эта конструкция в известной мере напоминает о новейшей театральной практике конца XVI — начала XVII вв., для которой было свойственно использование вертящейся сцены и иной машинерии. Новейшим театральным механизмам посвящен отдельный эпизод поэмы (V, 122–146), не являющийся чем-то принципиально новаторским на фоне специальной литературы XVI в. (об этом, например, писал С.Серлио во второй книге «Трактата об архитектуре», 1545), однако представляющий собой первый образец поэтической фиксации соответствующей проблематики. Сцена на подвижной оси позволяла быстро переходить от одной картины к другой, соединять, как сказано в «Адонисе», «разные театры в одном» (V, 128), превращая тем самым поэму в калейдоскоп диковинок.

Весьма распространенный в XVI–XVII вв. мотив «театр — *imago mundi*» также находит свое отражение в этом эпизоде «Адониса», театр поражает своим великолепием и внушительностью масштабов: хрустальная зала с четырьмя входами (= четыре стихии, четыре стороны света), убранная драгоценными камнями; пол символизирует подземное царство, потолок — небосвод; в центре залы — атлант, поддерживающий этот условный небосвод. В качестве «режиссера-постановщика» выступает Меркурий — именно он назначает исполнителей ролей и руководит «репетициями» (следует отметить, что к моменту опубликования «Адониса» профессиональные театры функционировали в Италии и Франции уже на протяжении полувека). Что же касается самого представления, то оно в значительной степени соответствует драматургическим канонам эпохи: трагедия об Актеоне носит «правильный»

* «Эта пещера была не созданием природы, / Каковыми являются большинство из них / Но делом умелых рук разбойников...».

характер и состоит из пролога и пяти актов, перемежающихся интермедиями. В то же время, вопреки рекомендациям теоретиков драматургии конца XVI в. (например, А.Индженьери), хоры Марино исключает. И в этом смысле он идет в ногу со временем, чутко реагируя на изменения в театральной практике, характерные для первой четверти следующего столетия.

При этом весьма символично, что Адонис засыпает, так и не досмотрев представление до конца. Это избавляет поэта от воссоздания кровавой развязки сюжета (растерзание Актеона псами). Трагедия обрывается, катарсис не достигнут; между тем, в соответствующей идиллии «Флейты» кровавый финал налицо, а поэма «Избиение младенцев» (о которой ниже) вообще изобилует «шокирующими» эпизодами. Можно предположить, что обрыв представления в «Адонисе» объясняется не только нежеланием Марино эксплуатировать поэтику ужасного, но и характерной для него позицией *briseur de jeu*, регулярно спутывающего правила повествовательной игры. Наконец, возможно и еще более радикальное объяснение: Марино дезавуирует сам жанр трагедии за его неспособность поддержать интерес публики (при том, что, как уже отмечалось, трагических эпизодов в поэме более чем достаточно).

Но все-таки театральная тема трактуется автором «Адониса» преимущественно в инженерно-техническом аспекте. И здесь видится не только следование воззрениям теоретиков театра XVI в., но и определенный сдвиг центра тяжести от слова к вещи, который, как представляется, свидетельствует об эволюции стиля поэмы от маньеризма к барокко (с его повышенной «вещностью», осязательностью). Оба стилевых начала в поэме соприкасаются, подобно тому, как сказочная фантастика в духе Ариосто соприкасается с хитроумной механикой. Так, если Венера перемещается по морю на Тритоне (XVII, 103–107), то, отправляясь в путешествие на небеса, Адонис и Венера прибегают к помощи не какого-нибудь ариостовского Гиппогрифа, а машины, механического устройства, сочетающего в себе приметы корабля и повозки. Точно так же и само это путешествие, вписываясь в традиционную — идущую от Птолемея, но преображенную в христианском духе — картину мира, нарушает волшебство соответствующего эпизода «Неистового Орландо»: описание Луны и позволяющей ее наблюдать подзорной трубы (X, 39–40) выполнено на основе «Звездного вестника» Галилея. Симптоматично, тем не менее, что телескоп в большей степени привлекает интерес Марино, чем наблюдаемая с его помощью Луна; объяснение тут простое: телескоп — машина, производящая чудеса, воплощенный механизм «изумления» (как позднее у Тезауро-

младшего в «Подзорной трубе Аристотеля»). Отсюда понятно, почему в описании планет Марино скорее отдает дань астрологии, чем астрономии: путешествие протекает в пространстве психических сущностей. По замечанию Дж.Поцци, к универсуму Марино применим термин «ониризм» — в большей мере, чем «эмпиризм».

«Адонис» в большей степени, чем другие сочинения Марино, свидетельствует о попытках автора освоить новые горизонты реальности, однако характерный для философии и науки XVII в. поворот к экспериментально-опытному постижению мира зачастую облекается у него в маньеристические формы. Сказанное в полной мере относится к «Новеллетте»: интерес Марино к апулеевскому сюжету — а именно четвертая книга «Золотого осла» становится основным источником «Новеллетты» — обусловлен не только возможностью провести параллель с историей Венеры и Адониса, но и повышенным вниманием поэта к проблемам чувственного восприятия. Действительно, Психея не должна видеть своего возлюбленного, в ее власти лишь осознать Амура. Вытеснение зрительного впечатления тактильным — одно из проявлений той своеобразной феноменологии перцепции, которая разворачивается на страницах поэмы и в наиболее развернутом виде представлена в эпизоде «Сад Наслаждений» (песнь VI). Вместе с тем в «Новеллетте» отразилось и то характерное для Марино стремление к трансцендированию мифологических сюжетов, о котором говорилось выше: поэт настойчиво подчеркивает, что Психея — архетип красоты, которая потрясает и приводит в смятение всех без исключения; но красоты чистой, невинной. Спиритуальный подтекст сюжета достаточно ясен и вполне соответствует той его трактовке, которая мимоходом затронута в «Священных проповедях»: Психея — это и Душа, в конечном итоге, после всех передряг (связанных с происками Фортуны) обретающая совершенное наслаждение в соединении с Господом (в мариновском универсуме — Амуром; весьма примечательно, что повествователем в «Новеллетте» оказывается именно он), и изгнанная из Земного Рая Ева. Алхимический союз (*unio mystica*) Психеи и Амура (трактовка «Золотого осла» как сочинения оккультного, герметического очень характерна для XVI в.) подвергается христианизации. Да и осознание воспринимается автором «Адониса» глубоко амбивалентно: с одной стороны, это наиболее грубый вид чувственного восприятия; с другой — именно оно позволяет недистанцированно соприкоснуться с Божественной сущностью.

Обстоятельность, с которой Марино воссоздает органы чувств и сами ощущения, свидетельствует о хорошем знании им новейшей анатомической литературы. Так, важнейшим из чувств для автора «Адониса»

является зрение; глаз для него — *principe sublime*, могущественный владыка; эта апология зрения имеет неоплатоническое происхождение («Тимей», переведенный и откомментированный Фичино; Леонардо да Винчи). Многочисленные связанные с глазом и зрительным восприятием поэтические топосы, в первую очередь петраркистские (глаза — зеркало души) Марино соединяет с внедренным в поэтический текст довольно точным описанием строения глаза; здесь Марино действует в духе наследующего анатомические интересы Леонардо известного французского либертена Николая Пейреска, который увлекался рассечением глаз казненных преступников:

Lubrico e di materia umida e molle
questo membro divin formò Natura,
perchè ciascuna impression che tolle,
possa in sè ritener sincera e pura.
perchè volubil sia, donar gli volle
orbicolare e sferica figura,
oltre che 'n forma tal può meglio assai
franger nel centro e rintuzzare i rai (VI, 30).*

Не менее подробно описывается строение уха (VII, 12–17) и языка (VII, 129), причем Марино явно привлекает сама возможность встроить в мифопоэтическую картину мира отдельные компоненты поэмы естественнонаучного характера, а главное — представить новейшую научно-техническую терминологию, которая оказывается весьма оригинальным способом «изумить» читателя.

Представляя реальность как совокупность слаженно работающих механизмов (в первой из «Священных проповедей» весь мир уподоблен «чудесному механизму»), Марино не делает исключения и для самого процесса творчества: повествование, наррация уподобляется им механическим часам, которые именно в ту эпоху начали входить в употребление:

Qual volubile ordigno il cui volume
misura quel che dà misura al moto,

* «Скольким, из влажного и мягкого вещества / сей божественный орган сотворила Природа, / дабы всякое зрительное впечатление / входило в него чистым и неизменным. / А чтобы око было подвижным, пожелала Природа придать ему сферическую округлую форму; / таковая форма, кроме того, наилучшим образом / дробит лучи и ослабляет их силу по мере продвижения к центру».

giunto al tocco dell'ora, oltre il costume
veloci i giri accelerando io roto (XX, 2).*

Сам поэт, управляющий хитроумным нарративным механизмом, присутствует в «Адонисе», как уже говорилось, под именем пастуха Филено: рассказывая о себе (IX, 47–91), он прибегает к привычной петраркистской стилистике. При этом некоторые реальные эпизоды биографии Марино здесь прочитываются довольно ясно: молодые годы, проведенные в Неаполе; изгнание из отчего дома; отъезд в Рим; Равенна; туринское заточение и пр. Главная цель рассказчика — представить себя жертвой несправедливых гонений, что делает повествование несколько тенденциозным. Филено вновь появляется в последней строфе поэмы, после ее финального эпизода: Аполлон описывает сюжеты, воспроизведенные на щите, подаренном Венерой участнику рыцарских игр Фьяммадоро. Сюжеты эти относятся к истории Франции, в первую очередь к религиозным войнам и их благополучному разрешению усилиями «великого Людовика»: на смену распрям приходит долгожданный мир, в доспехах вьют гнезда аисты, торжествует добродетель, искусства расцветают — одним словом, вновь воцаряется золотой век (таким образом, буколический *locus amoenus* как бы закольцовывает поэму, но и существенно видоизменяется, обретает социально-политическое измерение). Логично предположить, что на долю Филено выпадает участь Турпина: зафиксировать все события поэмы на бумаге. Однако Марино оставляет читателя в некотором недоумении: что именно записал Филено — только лишь речь Аполлона или все изложенные ранее события?

Qui tacque Apollo e 'l pescator Fileno
che presente ascoltò quant'egli disse,
quanto diss'egli e tutto il filo a pieno
di que trágici amori in carte scrisse...**

Используя всю палитру традиционной повествовательной техники, Марино постоянно заставляет работать «словесную фабрику» вхолостую, создает придуманные помехи логическому развитию нарратив-

* «Подобно тому подвижному механизму, / который измеряет то, что измеряет движение, / и я в урочный час — наперекор обычаю — / ускорю вращение стрелок».

** «Здесь умолк Аполлон, рыбак же Филено, / бывший при сем и выслушавший всю речь его, / слово в слово / записал на бумаге историю той трагической любви...».

ных ходов. Среди приемов, которыми пользуется при этом автор «Адониса», назовем ослабление динамики повествования. Т.Стильяни критиковал «Адониса» как «поэму мадригалов», имея в виду его слабую структурированность, накопление материала по экстенсивному принципу. На самом деле все обстоит несколько иначе: Марино сознательно замедляет действие как раз там, где повествовательная логика требовала бы обратного. Именно поэтому в «Новеллетте», само название которой предполагает динамизм и краткость, пружина повествования оказывается умышленно ослабленной, изложение сюжета то и дело перебивается лирическими ретардациями, а соответствующая песнь является самой пространной в «Адонисе». Кроме того, как показал современный исследователь Б.Порчелли, в поэме присутствует тайная, бережно сокрытая автором от поверхностного читателя архитектоника. Не исключено, что Марино были знакомы выкладки Луки Пачоли о золотом сечении (трактат «О божественных пропорциях») и поэт искусно применил этот принцип на практике: в «Адонисе» выявляются два фокуса, один из которых рассекает текст — на основе упомянутой пропорции — по числу октав, другой — по числу песней.

Наряду с этим Марино склонен расставлять нарративные ловушки, заманивать туда читателя и затем выводить обескураженным. Таковы уловки Фальсирены, задумавшей посредством магического зелья пробудить в Адонисе любовь к себе (XIII, 157–158): по ошибке она открывает другую склянку и предлагает юноше совсем другой состав. Еще один существенный способ дистанцирования автора от сюжета — рассеянные по тексту поэмы уведомления о предстоящей развязке. Конечно, миф об Адонисе был знаком аудитории, но все же существовал в различных версиях и предоставлял возможность достаточно вольно трактовать его. Марино же вначале указывает на грядущее преобразование тела Адониса в цветок (VI, 133), затем еще больше конкретизирует финал: то будет смерть героя от клыков кабана (VII, 148). Таким образом, нарративная динамика обессмысливается в узловых моментах фабулы.

Очень существенным пассажем «Адониса» следует считать апологию языка, которая открывает собой пятую песнь. Перед нами, так сказать, «обнажение приема»: автор поэмы объективирует язык как самостоятельную инстанцию, средоточие музыкальности и суггестивной силы; как эффективное оружие, но одновременно и источник сладостного умиротворения:

Istromento sonoro, or grati, or gravi,
or di latte, or di mel sparge torrenti.

Son del suo dire inun fieri e soavi
tuoni le voci e fulmini gli accenti... (V, 2).*

С точки зрения высокой степени «олитературенности» поэмы чрезвычайно символичным представляется эпизод, связанный с путешествием Адониса во Дворец Искусства (на небе Меркурия – X, 152–166). Адонис знакомится с многочисленными достопримечательностями Дворца и в первую очередь — с библиотекой, где хранятся книги всех времен, написанные на всех языках мира и изготовленные из самых разных материалов. Эта своеобразная «вавилонская библиотека» организована идеальным образом, в соответствии с требованиями научной систематизации. Примечательно, что наряду с книгами прошлого и настоящего тут хранятся и книги, которые еще только будут написаны в будущем (явный неоплатонический акцент: речь идет о виртуальной библиотеке, Идее книгохранилища, хотя нельзя назвать ее абстракцией — ведь наряду с классическими сочинениями здесь присутствуют и современные Марино поэты, правда, почему-то это исключительно недостойные внимания «бумагомараки» наподобие Муртолы и Стильяни).

5

Исследователи выявили в словесной ткани «Адониса» несколько октав, перенесенных автором из другого своего произведения. Речь идет о поэме «Избиение младенцев» (*La strage degli innocenti*), которую сам Марино ценил даже выше «Адониса». Работу над «Избиением младенцев» поэт начал в молодые годы (около 1605 г.), затем вернулся к тексту в последние месяцы жизни, когда жанр сакральной поэмы в Италии стал сходить на нет; опубликованная посмертно в 1632 г., книга уже выглядела анахронизмом — и, тем не менее, снискала огромную популярность в Европе, едва ли не большую, чем на Апеннинах. В XVIII — начале XIX вв. «Избиение младенцев» как минимум трижды переводилось на русский язык. В поэме ощущается стремление автора сменить амплуа по сравнению с небезупречным с точки зрения ортодоксов «Адонисом», предстать перед публикой в новом обличье; в то же время автор ясно ощущал трудности, неизбежно возникающие по ходу поэтической обработки библейского сюжета — от увлечения подобными сюжетами предостерегал Тассо в «Рассуждениях о поэтиче-

* «Звучный инструмент то приятные, то мрачные, / то из млека, то из меда изливает из себя потоки. / Они то горделивы, то нежны, / то гремят, как гром, то сверкают, как молнии...».

ском искусстве», которые, конечно же, были известны Марино. «Избиение младенцев» перекликается с сочинением Аретино «Человечность Христа», где на основе синоптических евангелий воссоздавались основные этапы земного пути Господа (включая и вифлеемский эпизод); налицо и переклички с «Освобожденным Иерусалимом». Но если новозаветная амплификация Аретино тяготела к маньеризму, то чрезвычайно мрачное по своему колориту «Избиение младенцев» Марино является наиболее барочным из его сочинений. Иронический упрек, который в «Галерее» поэт бросает Гвидо Рени в связи с его датированной 1612 г. версией того же библейского эпизода («что же ты, ангельский художник, берешься за кровавые сюжеты?»), теперь в полной мере применим и к самому Марино. Взвинченный стиль соединяется с жуткими подробностями в изображении знаменитой вифлеемской трагедии: разможенные черепа, изуродованные трупы, потоки крови, вплоть до элементов явного макабра (кровь и материнское молоко смешиваются в устах младенцев). Создавая эту грандиозную фреску, поэт в очередной раз следует не только за литературной, но и за изобразительной традицией (уже упоминавшийся Рени, Д.Гирландайо, Рафаэль, Н.Пуссен). Примечательно, что среди персонажей поэмы появляются не имеющие никакого отношения ни к синоптическим, ни к апокрифическим евангелиям аллегорические персонификации (Сновидение, Видение).

Многие эпизоды вызывают в памяти образы «Божественной Комедии» Данте и словно бы предвосхищают «Потерянный рай» Мильтона. Это в первую очередь относится к колоритному портрету Сатаны. Прочитируем его в старом русском переводе Михаила Восленского, по правде говоря, несколько сглаживающем барочную экспрессию оригинала:

Между стальных ресниц во вдавленных очах,
Где вечно скорбь видна, где — ужас, смерть и страх,
Летает мрак густой и молнии сверкают.
Как взоры робкого кометы устрашают,
Когда в осеннюю глухую полночь
Бросая яркий свет, густой мрак гонят прочь;
Так искошенные сего владыки взгляды
Льют не жизни ток, но — смертоносны яды.

Как отмечал И.Н.Голенищев-Кутузов, в интерпретации Восленского поэма «вполне могла сойти за сочинение автора начальной поры русского романтизма», тем более что главный ее герой — царь Ирод — в

чем-то оказывается сродни мятущемуся романтическому герою. Переводчик вносит коррективы и с целью приближения текста к русскому читателю. Например, Марино, верный эстетике взаимоуподобления искусств, дважды ссылается в поэме на живопись кавалера д'Арпино; Восленский в обоих случаях заменяет его на более известного читателю Рафаэля. Появляется и интерполяция, посвященная российскому императору — вполне, впрочем, в русле панегириков Марино:

Где АЛЕКСАНДР — там все дрожат химеры света;
Уничтожает Он неистовый порок,
И сколько добр к сынам, столь к извергам жесток;
За подданных сынов и Христианску веру
Он низвергает в Стикс стоглавую химеру...

6

Большой интерес — не только документальный, но и собственно литературный — представляет эпистолярный Марино. Он издавался начиная с 1627 г. и поначалу лишь избирательно; в дальнейшем круг публикуемых документов постепенно пополнялся. Виртуозное владение автора разнообразными жанрово-стилистическими модальностями обретае здесь прикладной смысл. Разумеется, эти тексты не следует принимать за достоверные репортажи; биографические подробности в письмах Марино нередко подвергаются преднамеренным искажениям, в первую очередь во имя создания определенной литературной маски (роль провозвестника новой поэзии и новой поэтической чувствительности) и обретения через эпистолярную деятельность внутренней свободы (которой в жизни ему, чрезмерно зависимому от двора, обычно не доставало). Письма четко специализированы в зависимости от конкретного адресата; в них велика роль намеренной гротескной стилизации и, шире, «олитературенности». В то же время некоторые из писем Марино усиленно тиражировал — именно так произошло с «Известием» герцогу Карлу Эммануилу (февраль 1609 г.), копии которого поэт разослал по разным городам и весям; речь идет о своеобразном публичном опровержении «порочащих его» сведений (послание, однако, не спасло Марино от очередного заточения). Бросаются в глаза весьма существенные лакуны эпистолярия — например, почти отсутствуют какие-либо впечатления от Неаполя и Рима (между тем поэт прибыл в Вечный город едва ли не в самый момент сожжения Джордано Бруно!), зато тщательно прописан отталкивающий портрет отвратительной во

всех отношениях (воздух, вода, вина, публика) Равенны (письмо С.К.Рондинелли от 1605 г.).

Видимо, наиболее известным из писем Марино является подробнейший ироничный очерк о парижских нравах (письмо Л.Ското 1615 г.). Дело не только в том, что галлы носят «попугайские» наряды и постоянно кутят и танцуют; в письме Ското Франция предстает в абсолютно «карнавализованном», как мы бы теперь сказали, обличье, как мир наизнанку: «...вся Франция полна несообразностей и диспропорций, каковы, слагаясь в некое согласное несогласие, поддерживают ее существование. Обычаи причудливые, страсти свирепые, перевороты непрестанные, гражданские войны непрерывные, смуты беспорядочные, крайности неумеренные, путаница, сумятица, разноречивость — словом, все то, что должно было бы ее разрушить, но на самом деле каким-то чудом ее поддерживает!» (Пер. Б.Ярхо). Среди бурлескных писем (всего их известно восемь) особый интерес представляет «К папаше Носу» (1605, с последующими доработками), где Марино создает своеобразный оммаж Аннибале Каро — в молодости отметившемуся бурлеском «Назея» на сходный сюжет — и ловко перелицовывает традиционную энкомиастическую риторику, дает волю лингвистическим играм; расхожие параллели между размерами носа и мужской потенцией сочетаются с выстраиванием фантастических неологизмов (*il naso heautontimerumelonic* — «самонаказательный нос»). (Дань «носологическим» мотивам отдана и в «Галерее»). Эти письма явственным образом перекликаются с сатирическими стихотворениями Марино, и в частности с его «Капитоло о сапоге», где автор непосредственно апеллирует к традиции Берни. Целиком опрокинутый в быт панегирик этому виду обуви строится на его иронической гиперболизации как «основной части тела». В бурлеском послании из туринского узилища, адресованном Лудовико д'Алье (февраль 1612 г.) Марино не слишком почтительно цитирует библейское «Из глубин взываю к Тебе, Господи» (Пс. 129:1) и уподобляет собственные злоключения страданиям христианских мучеников.

Лишь изредка в эпистолярный врывается описание пейзажа — например, в описании Позилиппо близ Неаполя, где на полученные во Франции гонорары поэт выстроил себе виллу (описанную как абсолютный *locus amoenus*), или в послании к поклоннику бурлескной поэзии Арриго Фальконио (1615), где описано путешествие поэта во Францию. Подробно воссоздавая маршрут своего передвижения (Турин — Сант-Амброджо — Суза — Монсени), Марино прибегает здесь к чрезвычайно изощренному гротеску и напрямую отсылает читателя к традиции Берни и бурлескного поэта Чезаре Капорали. Вот, например, в каком

ключе описана непогода в Альпах: «Солнце, укрывшись в чертогах своих, не отваживалось не только что выглянуть оттуда, но даже и выйти на балкон; а если иногда и выставляло наружу кусочек уса, то уж непременно обкладывало его футляром облаков, чтобы невзначай не заиндевет; с неба тем временем падали столь крупные и обильные хлопья ваты, что я, как и все мои спутники, превратился в соляную статую и уже опасался, как бы не сделаться снеговиком».

7

Влияние Марино на европейскую литературу XVII в. было весьма значительным: в Англии ему подражал Крешоу, во Франции — Сент-Аман, в Германии — Мошерош, в Венгрии — Зрини. Что же касается Италии, то здесь сложилось целое направление, позднее названное «маринизмом» (прилагательное же *marinesco* утвердилось уже в период Сейченко). Впрочем, приведенной выше этикеткой следует пользоваться с известной осторожностью: при наличии общего ориентира, однородности в группе маринистов не наблюдалось. Общая тенденция поэтов-маринистов — определенная лабораторность, умозрительность их творчества, как бы иллюстрирующего виртуальную эстетическую рефлексию. Поэтика маринизма нацелена на поиск блестящих формальных эффектов в рамках достаточно четко очерченного тематического репертуара. Это и непрерывное движение, текучесть бытия — отсюда часто встречающийся мотив фонтана, источника, бурного потока; и повышенное внимание к броским контрастам большого и малого, прекрасного и уродливого — отсюда частое упоминание комаров, блох, бабочек и других насекомых, нередко позаимствованных из позднеантичных источников. Изумить читателя были призваны нехарактерные для петраркистской поэтической традиции, нередко гротескные образы — прекрасные мавританки, цыганки и нищенки; повредившиеся в уме или потерявшие зуб красоты; старухи, калеки, зачумленные и т.п. Характерно для маринистов и дробление реальности, дисперсия вещного мира по отдельным реестрам и категориям; отсюда, например, циклы стихотворений о разнообразных драгоценных камнях (Дж.Фонтанелла). Наконец, многие из поэтов вслед за Марино охотно прибегали к взаимоуподоблению искусств — поэзии, музыки, живописи.

Особое место среди маринистов занимает уроженец Матеры Томмазо Стильяни (1573–1651), поначалу близкий друг, а впоследствии лютей враг Марино. Некоторое время он вращался при савойском дворе, а затем сделался секретарем пармского герцога Рануччо Фарнезе. Первые сочинения Стильяни — короткая пасторальная поэма «Полифем»

(1600) и выпущенная годом позже лирическая подборка; таким образом, Стильяни и Марино дебютировали почти одновременно. В 1617 г. Стильяни опубликовал первые 20 книг наваянной путешествиями Колумба и так и не завершенной поэмы «Новый Свет» (*Il mondo nuovo*). Поэма изобиловала аллюзиями на Марино, чем и вызвала гнев со стороны коллег по Академии Инноминати; автору даже пришлось перебраться из Пармы в Рим. Кроме того, перу Стильяни принадлежит трактат «Подзорная труба» (*Il Cannochiale*, 1627), в котором содержится осуждение поэмы Марино; автор настойчиво пытался избавиться от подчас присутствующей у автора «Адониса» словесной эквилибристики и вернуть стиху простоту и безыскусность. Однако при этом Стильяни в полной мере сохранял характерное для Сейченко видение реальности и прилежно воспроизводил наиболее типичные маринистские мотивы. В результате многие его стихи («Любовник, уподобляемый кузнечному горну») и отдельные метафоры (Луна — «небесный омлет») приобрели безвкусный, если не просто анекдотический характер:

Fatto è quasi il mio petto
Una viva fucina,
ov' Amor fabbro affina
l'or del mio puro affetto
con foco di desideri.*

Наибольший интерес представляют пастиши Стильяни — стилизованные под манеру Марино послания и стихи (все они широко циркулировали в рукописях).

Центром развития маринизма можно считать родину Марино, Неаполь. Однако самые известные при жизни из маринистов, Клаудио Акиллини (1574–1640) и Джироламо Прети (1582–1626), были родом из Болоньи. Акиллини — видимо, его можно считать первым учеником Марино, а современники полагали его достойнейшим из них — получил юридическое образование и некоторое время жил при дворе савойского герцога Карла Эммануила, а потом стал секретарем кардинала Алессандро Лудовизи, будущего папы Григория XV. Перебравшись в Парму и поступив на службу к герцогу Одоардо Фарнезе, поэт занимался организацией придворных празднеств. Особую слабость Акиллини питал к стихам энкомиастического характера. Так, в 1638 г. он сочинил канцону на рождение дофина, будущего Людовика XIV, за что был удостоен щедрых даров от Ришелье. Между тем наибольшую — и

* «Грудь моя обратилась / словно бы в кузню, / где Амур-кузнец истончает / злато непорочной любви моей / в горниле желаний».

во многом печальную — известность снискал его адресованный Людовiku XIII хвалебный сонет «Потей, огонь, и сотвори металлы...» (написан по случаю взятия Ла Рошели в 1628 г.):

Потей, огонь, и сотвори металлы!
Железо мощное, вонзись в Парос,
Дабы восстал из мрамора колосс
Людовика и восхитились галлы...

Пер. И. Н. Голенищева-Кутузова

Его высмеял в качестве своеобразного символа достаточно безвкусной в массе своей поэтической продукции Сейченко романтик Алессандро Мандзони в знаменитом романе «Обрученные» (глава XXVIII). Стихи Акиллини тяжеловесны, излишне серьезны и напыщенны, лишены стилистического мастерства и иронии Марино; излюбленная его фигура — антитеза. Поэт проявлял особую изощренность в выборе названий: «К мавританке, увиденной из окна прекрасной донны», «Прекрасная донна, ехавшая в карете, которая опрокинулась в грязь», «Цветок жасмина в устах прекрасной донны».

Джироламо Прети (он вначале служил пажом при феррарском дворе, а затем наставником кардинала Пия Савойского и секретарем племянника Урбана VIII Франческо Барберини; погиб от лихорадки, подхваченной в ходе путешествия в Испанию) в трактовке любовной темы несколько отходил от учителя, скорее тяготел к реставрации стильновизма (но и предвосхищая «Аркадию»). Сборник его стихотворений впервые вышел в 1614 г. и затем не раз переиздавался. Особенностью его поэзии является стремление приглушить чувственную составляющую маринизма и насытить любовную тему платоническими мотивами. Интересно, что на кончину Прети откликнулся сонетом Лопе де Вега.

Один из сонетов Прети, посвященный Риму, перекликается с «Римскими древностями» Дю Белле:

Roma in Roma non è, Vulcano e Marte
la grandezza di Roma a Roma han tolta,
struggendo l'opre e di natura e d'arte...*

Стремление к тиражированию авторской манеры Марино характерно для стихов неаполитанца Джироламо Фонтанелла (ок. 1612–1643/44); в отличие от занятого на дипломатической службе Прети

* «Рима в Риме более нет, ведь Вулкан и Марс / похитили римское величие, / разрушив и творения природы, и творения искусства...»

Фонтанелла был чрезвычайно плодовитым автором, и стихи его заняли три тома. Уже в первом из них — «Оды» (1633) — заметно стремление к энциклопедизму, к охвату всего сущего как в дольном, так и в горнем мире; не случайно цикл завершает ода «К воскресению Спасителя». Та же тенденция еще сильнее выражена в сборнике «Девять небес» (*Nove cieli*, 1640) и посмертно изданных «Элегиях» (1645). Особенностью Фонтанелла является повышенный интерес к пейзажным зарисовкам, в которых он проявил — по мнению Б.Кроче — мастерство «импрессионистического» свойства:

Серебряной узде
Покорны в колеснице звездной кони,
И не найти нигде
Такого хора, как на небосклоне, —
И вторит звездным колокольцам ночь,
Благодаря тебе, царица рош.

«К луне», пер. Е. Солоновича

Джанфранческо Майя Матердона (1590–1650) также был южанином, он родился в Лечче (Апулия); немало путешествовал по Италии и подолгу жил в Неаполе. Его сочинения собраны в два сборника — «Рыбачьи стихи» (1628) и «Стихи» (1629). Майя Матердона писал также книги благочестивого содержания: например, нравоучительный трактат «Полезительный для грешника страх» (*L'utile spavento del peccatore*, 1629). Вскоре после кончины Марино он якобы увидел его во сне, причем автор «Адониса» призывал Матердона не следовать его примеру и обратиться к религии (что и было исполнено). Ранее один из своих сонетов поэт посвятил подаренному возлюбленной экземпляру «Адониса», в котором уподобил себя герою поэмы:

Leggi pur. Leggi, e la mia vita amara
D'amara morte apprendi; e ad esser pia
Dalla pietà di bella diva impara.
Leggi, e se'l tutto è finto, a te pur sia
Scorta il finto del ver e fiati chiara
Ne le favole altrui l'istoria mia.*

* «Читай же, читай и узнай о горькой моей жизни / из истории этой горькой смерти; / как стать благочестивой, научись у красавицы, благочестия исполненной. / Читай, и пусть даже всё это вымысел, / но сумей отделить небылицу от истины, / и в похождениях героев книги распознай мою собственную повесть».

Не были уроженцами Неаполя, но провели в нем большую часть жизни Джузеппе Баттиста (1610–1675) и Джузеппе Артале (1628–1679). Покровителем Баттиста был тот же маркиз Мансо, который ранее поддержал Марино. В «Мелических стихотворениях» (*Poesie meliche*, 1659–1670) Баттиста выказал себя как изысканный стилист и заядлый книгочей, а в незавершенной «Поэтике» (опубликована посмертно в 1676 г.) — как проницательный аналитик эпической поэзии; особый раздел трактата посвящен анализу метафоры и апологии греческих и латинских поэтов — мастеров возвышенного стиля. Широкий жанровый диапазон характерен для творчества Артале, автора романа «Кордимарте» (*Cordimarte*, 1660), мелодрамы «Пасифая, или Невозможное стало возможным» (*Pasife overo l'impossibile fatto possibile*, 1661), на свой лад трактующей миф об Эдипе, трагикомедии «Война живых с мертвыми» (*Guerra tra i vivi e i morti*, 1679) и «Поэтической энциклопедии» в трех частях (*Enciclopedia poetica*, 1658–1679). В поэзии Артале особенно сильны посттридентские мотивы: мир предстает как трагический лабиринт, человек — как изначально греховное, склонное к братоубийству существо; жизнь — не что иное, как непрестанное умирание. Известность снискал сонет Артале, посвященный Марии Магдалине; Кроче считал его своеобразной кульминацией эстетики Сейченко.

Особый литературный интерес представляют стихи известного при жизни скорее как проповедника, а не как поэта, иезуита Чиро ди Перса (1599–1663); он получил философское образование в Болонье, а жил главным образом во Фриули и хорошо знал историю провинции (что отразилось в ряде его стихов и трактате об истории местной знати). Его приглашали к различным итальянским дворам, но Чиро считал, что не рожден для придворной жизни; зато ему довелось участвовать в походе против турок. Поэт в юности увлекался Вергилием, Горацием и Тассо; собственные стихи начал сочинять около 1620 г. (тогда как первая публикация вышла лишь посмертно, в 1666 г.). Он уверенно владел петраркистскими топосами (очи возлюбленной подобны звездам или же солнечным лучам; волосы — любовным узам и т.п.), но умел придать им неожиданную свежесть и искренность, а также вернуть их из приземленно-бытового контекста в философский. Именно под пером Чиро оживает идущая от Петрарки традиция насыщения поэзии глубинным (а не стилизованным) автобиографизмом. Шлифовке и совершенствованию подвергает Чиро различные посттридентские топосы — например, часто встречающаяся в тот период (и ярко заявленная в «Адонисе») тема часового механизма становится поводом к написанию целого цикла стихотворений:

Песок течет сквозь узкое жерло,
 Вот склянка — колыбель, а вот — могила;
 Правдиво нашу долю отразило,
 Наш век недолгий хрупкое стекло

Пер. Е. Солоновича

Иногда говорят о «двух манерах» Чиро ди Перса: связь с Марино более ощутима в ранних стихах Чиро, тогда как его зрелые сочинения отмечены мировоззренческой глубиной и склонностью к морализации. Поэтическое творчество рассматривалось им как способ выразить свое, незаемное видение реальности: реальности политической, но и реальности чувств, и реальности природного мира (в мастерстве изображения пейзажа Чиро, пожалуй, не имеет себе равных среди поэтов Сейченто). В его стихах намечается некий разрыв между любовной темой и медитацией о суетности бытия. При этом Чиро ди Персу был чужд отчетливый антипетраркизм неаполитанцев: в известном своем стихотворении «Бедствия Италии» (*Italia calamitosa*), направленном против испанского и французского господства, он сумел создать своего рода экзотическую амплификацию петрарковской канцоны «Моя Италия». Чиро резко критикует «женственную и расслабленную» родину, утратившую былое величие и достоинство и обретшую мир ценой порабощения. Кульминацией этого стихотворения становится образ зачумленной страны (считается, что он оказал влияние на уже упоминавшегося Мандзони). Другое стихотворение Чиро, «О нищете и суетности человеческой» (*Della miseria e vanità umana*), представляет собой компендиум сечентистских метафор на заявленную тему, причем выстроенный в чрезвычайно педантичной форме. Интересно, что опыт проповедника не способствовал успеху собственно сакральных стихотворений Чиро — они носят несколько дежурный характер. В то же время поэт отдал дань и гротескной линии в маринизме (сонет о камнях в почках — болезнь причиняла Чиро, как и ранее Мишелю Монтеню, немалые страдания):

*Io ben posso chiamar mia sorte dura,
 s'ella è di pietra. Ha preso a lapidarmi
 da la parte di dietro la natura.**

Совершенно иное впечатление производит сборник «Поэтические

* «Да, я могу по праву долю свою назвать тяжелой, / коль она из камня. Взглясь меня побивать камнями / природа, зайдя с тыла».

блестки» (*Scintille poetiche*) Джакомо Лубрано (1619–1693), который следует отнести к позднему барокко. Эта своеобразная антология творчества Лубрано (а одновременно и итог развития стиля в итальянской поэзии) была напечатана незадолго до его кончины, в 1690 г. (еще прежде вышли в свет его латинские эпиграммы). Биографических сведений об этом неаполитанском поэте сохранилось крайне мало, не считая периода его успешной проповеднической деятельности (с 1635 г. Лубрано проповедовал в Неаполе, Палермо, Венеции, Модене и на Мальте). По непонятным причинам Лубрано не состоял ни в одной из неаполитанских академий. Ораторские элементы в сочетании с высокой эрудицией наложили свой отпечаток на его лирику, где находится место и для апологии аскезы, и для политической злободневности (стихотворение «О народных волнениях в Неаполе 1647 года», посвященное восстанию Мазаньелло), и для описания технических новинок (разумеется, трактованных в барочном духе: сонет о механической птичке, сконструированной Региомонтаном). Однако если в его проповедях (было опубликовано несколько томов) кончеттистские элементы иногда граничат с чистым формотворчеством (как и в «Священных проповедях» Марино), то в поэзии ему удастся находить необходимый баланс. Маринисты, как мы уже видели, охотно изображали в своих стихах насекомых; сказанное в полной мере относится и к Лубрано, «героями» которого становились то тарантул, то моль; особый же интерес он проявил к ранее уже развернутому в поэзии Алессандро Тезауро-старшего и француза Бероальда де Вервиля мотиву шелковичного червя. Ничтожно малое насекомое становится удобной и многоплановой эмблемой посттридентских умонастроений: лабиринт из нитей — блуждание по миру; шикарные шелковые наряды — воплощение суеты (у Лубрано есть и стихотворение с красноречивым названием «Одеяния телесные суть нагота души»); преображение червя в бабочку уподоблено Воскресению и пр.

Излюбленный жанр Лубрано — ода; в меньшей степени в «Блестках» представлены сонеты, мадригалы и эпитафии. Для Лубрано характерны высокая степень детализации и конкретизации предметного мира (как в сонете «О невероятно засушливом лете 1680 года», изобилующем впечатляющими подробностями «испепеленного» жарой мира, или в цикле сонетов о неаполитанском землетрясении, имевшем место восемью годами позже) в сочетании с определенной энигматичностью; иногда его даже именуют «Малларме Сейченко». Возможно, одним из лучших сочинений Лубрано является известный сонет «Фантастические бергамоты, в изобилии представленные в садах Реджоди-Калабрии», где излюбленные в пасторальной традиции дендрологиче-

ские мотивы преподнесены при помощи «поэтики изумления», исполнены своеобразного магизма и вызывают в памяти монстров из уже упоминавшегося сада в Бомарцо:

Перед тобой химеры, мир звериный,
 Медвежья морда, щупальца медуз,
 И лапа тигра, и клубок змеиный.
 И в страхе ты предчувствуешь укус...
 А вот рога торчат густой щетиной...
 Но и у страха запах есть и вкус.

Пер. Е. Солоновича

При этом автор книги отказывается от характерной для «младомаринистов» сценичности; мир предстает в его поэзии непрестанно изменяющимся. Отчасти Лубрано предвосхищает в своем творчестве новую литературную эпоху. Известно, что молодой Вико читал свои ранние стихи престарелому Лубрано; перед нами как бы символ литературно-эстетической эстафеты, передаваемой от Сейченко к Сеттеченко.

ГАБРИЭЛЛО КЪЯБРЕРА

Долгое время место Кьябреры в поэзии Сейченко определялось как роль антагониста по отношению к маринизму. Кьябрера, начинавший почти одновременно с Марино, при жизни ценился гораздо меньше «неаполитанского Орфея». Зато он оказался единственным поэтом Сейченко, чье творчество выдержало кризис эстетических представлений, связанный с возникновением Аркадии (сами участники этой академии видели в нем своего предшественника) и снискало высокую оценку в XIX в. О Кьябрере положительно отзывались Альфьери и Фосколо, Леопарди и Кардуччи. Стихия «сечентизма» выглядит в интерпретации Кьябреры в значительной мере укрощенной, ему неведомы стилистические крайности Марино и его школы. Но уже Де Санктис и Б.Кроче продемонстрировали надуманность биннома Марино—Кьябрера: между двумя самыми известными поэтами Сейченко больше сходств, чем различий. При этом упомянутые исследователи оценивали творчество Кьябреры крайне неодобрительно, что нельзя считать справедливым.

Кьябрера являлся поэтом и драматургом, теоретиком поэзии и переводчиком Овидия, Горация, Вергилия и Катулла на вольгаре (при этом сам он на латыни не писал). Кроме того, многие сочинения Кьябреры создавались в расчете на музыкальное переложение и выглядели как «либретто» — например, пасторальная «Галатея» на популярный в XVI—XVII вв. мифологический сюжет. Автор «Галатеи» явно гордился тем, что его сочинение стало основой для музыкального представления; та же позиция заявлена и в предисловии к «Различным манерам тосканских стихов», подписанном именем Лоренцо Фабри, но принадлежащем, по всей вероятности, перу самого Кьябреры (уж очень здесь много сходных положений с диалогом Кьябреры «Джери»). Подобное отношение к поэзии, создаваемой по заказу музыкантов, нехарактерно

для поэтов Ренессанса, в нем проявляется то возрождение духа античного синкретизма, к которому так стремился Кьябрера.

1

Габриэлло Кьябрера родился 18 июня 1552 г. в Савоне, за полмесяца до того скончался его отец. Мать Кьябреры вскоре вторично вышла замуж, и его воспитанием занялась тетка. Он учился в коллеже иезуитов в Риме; в круг его друзей входили Паоло Мануцио, сын известного гуманиста; неоаристотелик Спероне Сперони; Марк-Антуан Мюре, друг Ронсара и комментатор его «Любовных поэм». Первое сочинение Кьябреры, эпическая поэма «Война готов», вышло в свет в 1582 г. в Венеции; ей было предпослано посвящение Карлу Эммануилу Савойскому — в дальнейшем этому правителю Кьябрера адресовал немало стихотворений. В 1575 г. Кьябрера познакомился с Тассо. Особенности личности Кьябреры в целом не менее, чем склад характера автора «Освобожденного Иерусалима», вписываются в представления тех лет о «сатурническом» темпераменте: ему были свойственны не только исключительное самолюбие и повышенное чувство чести, но и приступы невропатии, вспыльчивость и мстительность. С конца 1570-х по начало 80-х гг. он совершает множество экстравагантных выходов и даже чуть ли не становится членом бандитской шайки. С середины 1580-х гг. поэт окончательно обосновывается в Савоне, занимает ряд административных должностей и неоднократно отправляется с дипломатическими миссиями в Геную. В 50 лет женился на юной родственнице Лелии Павезе (интересно, что ее мать Кьябрера воспевал в своих юношеских стихах), но брак, по-видимому, не был счастливым. В 1600 г. он пишет мелодраму «Похищение Цефала» (постановка была осуществлена во Флоренции по случаю бракосочетания Марии Медичи с Генрихом IV; тема навеяна одной из од Ронсара). После этого его принимает на службу великий герцог Тосканский, назначая ему неплохое жалованье, которое поэт получает вплоть до самой своей кончины. Но, в отличие от других итальянских поэтов, Кьябрера не связал свою судьбу лишь с одним двором и предпочитал жить в Савоне, в реконструированном по его указаниям палаццо. Многие из стихотворений Кьябреры — и прежде всего канцоны конца 1580-х — начала 90-х гг. — связаны с прославлением различных княжеских династий: Савойских, Медичи, Гонзага, Сфорца, Эсте, Орсини. Понятно поэтому, что он был обласкан не только Медичи, но и уже упомянутым савойским правителем Карлом Эммануилом, подарившим ему роскошную карету, и мантуанским герцогом Винченцо Гонзага, по заказу которого была написана мелодрама

«Плач Орфея» (1608) и с которым они вместе ездили на рыбалку. Наконец, среди покровителей Кьябреры следует назвать и папу Урбана VIII (с Маффео Барберини, «пастырем мира», как его именовал поэт, они были друзьями), выпустившего бреве с прославлением Кьябреры (текст бреве поэт не преминул воспроизвести в своей автобиографии). В старости Кьябрера продолжает работать и создает весьма различные по духу произведения: с одной стороны, «Парнаасские жатвы», исполненные жизнерадостности и «анакреонтического» духа; с другой, благочестивые стихи. Кьябрера умер в Савоне 14 октября 1638 г.

Оценки его личности современниками достаточно противоречивы: аморальный и лживый лицемер или же богобоязненный, почти не подверженный духу времени добропорядочный муж? Что же касается сложности характера, то о ней пишет сам Кьябрера в «Жизнеописании» (*Autobiografia*): он и задумчив, и весел, хотя вспыльчив, но скоро овладевает собой. «Жизнеописание» (оно было написано после 1625 г.) дает небезынтересный материал о личности поэта, хотя сконструированный Кьябрерой *curriculum vitae* представляется тщательно процеженным, особенно в отношении зрелого возраста. Эта книга несет на себе приметы той же эстетической синкретичности, что и творчество Кьябреры в целом. Здесь присутствует и маньеристическая по своему характеру саморефлексия в духе Дж.Кардано («О моей жизни»), а в какой-то степени и Монтеня; и традиция автобиографических сочинений гуманистов, прежде всего Петрарки («Письмо к потомкам»). С скромное признание своей личности («воистину я не желал славы для себя»), умаление собственных поэтических заслуг, с чем мы сталкиваемся в предисловии автора к первой части «Стихотворений» (1605), контрастируют с выраженным в конце «Жизнеописания» стремлением вылепить образ Поэта, лишь в минимальной степени связанного с «делами повседневными» и устремленного в Вечность. Как представляется, данная установка носит у Кьябреры классицистический характер. Сходство с именитыми предшественниками прослеживается даже и в частных деталях самоописания, таких, как особенности питания, обилие друзей, наконец, слабое зрение. В то же время у Кьябреры заметно стремление угодить вкусам публики и затенить поэтому не очень существенные, с точки зрения господствующего вкуса, факты; наконец, что особенно важно, Кьябрера настаивает на своем призвании именно как поэта-новатора. Ставшее в начале XVII в. топомос уподобление стихотворца, открывающего новые поэтические горизонты, Колумбу также присутствует в «Жизнеописании».

Новаторство для Кьябреры неотделимо от воскрешения античной поэтической традиции; не случайно в «Жизнеописании» момент откры-

тия и освоения им греческой поэзии преподносится как решающий для становления его личности. «Набравшись смелости, я сочинил кое-что в его духе», пишет Кябрера о Пиндаре, наиболее близком себе из поэтов Греции; его подражания Пиндару были встречены с одобрением, и тогда их автор стал сочинять в духе Анакреонта, Сафо, Симонида. У каждого из этих поэтов Кябрера берет какую-то одну, привлекающую его интерес грань. У Пиндара — прославление деяний героев, у Анакреонта — веселые застольные мотивы, у Сафо — любовную тему, у Симонида — оплакивание смерти близких и т.д. Это позволяло ему избежать некоторого однообразия, которое, с точки зрения Кябреры, было присуще тосканской лирической традиции, нацеленной исключительно на воссоздание любовных переживаний. При этом Кябрера не владел греческим и знал этих поэтов по латинским переводам — Пиндара, например, он читал в парижском издании Анри Этьена (1566). Кроме того, интерес Кябреры к античной традиции развивался во времени и мог принимать различные формы. От Пиндара он первоначально берет лишь общую структуру *elocutio*, а позднее усваивает и метрику.

Лирическая продукция Кябреры чрезвычайно обширна. Назовем лишь основные сборники — это три тома «Канцон» (*Canzoni*, 1586–1588), один «Канцонетт» (*Canzonette*, 1591), «Шутки и нравоучительные канцонетты» (*Scherzi e canzonette morali*, 1599), «Стихи» (*Rime*, 1599), «Различные манеры тосканских стихов» (*Le maniere de' versi toscani*, 1595–1599) — 21 стихотворение разного метра; «Священные стихи» (*Rime sacre*, 1604), три тома «Стихотворений» (*Poesie*, 1605–06), два тома «Стихов» (*Rime*, 1605). Кроме того, все эти сборники перекраивались автором (в 1619 и 1626–1627 гг.) и из них составлялись отдельные подборки. Ансальдо Чеба заметил в посвященном Кябрере хвалебном сонете, что поэт нашел свой путь между «путем греков» и «верной дорогой, избранной французами». Кябрера разделял с представителями французской Плеяды стремление вступить в состязание с поэтами древности. С другой стороны, подобно Марино, он молчаливо отрицал возможность структурирования поэтического сборника как целостного, объединенного ясным внутренним сюжетом *canzoniere*; поэтому каждое из его стихотворений должно было стать самодостаточным. Уже из сказанного ясно, что эстетическая позиция Кябреры носила эклектичный характер. Комбинаторные игры, разыгрываемые им в некоторых из сборников, несомненно роднят поэта с маньеризмом; в то же время характерный для него поиск простоты выражения и отбор — в качестве эстетических ориентиров — из ренессансного поэтического наследия именно наименее подверженных влиянию маньеризма авторов (Аламанны, Каро, Триссино, которого он именовал «ви-

чентийским светочем»; Бернардо Тассо) говорит о классицистических тенденциях в его творчестве. Хотя ему в целом было чуждо увлечение «поэтическими блесками», но маньеристическая переработка петраркизма и манипуляции с готовыми поэтическими блоками прослеживаются в его стихотворениях со всей очевидностью.

Повышенный интерес Кьябреры к литературной теории не привел к созданию сколько-нибудь самостоятельных трудов. Эстетическая позиция Кьябреры в сильной степени связана с представлениями аристотеликов Чинквеченто, в первую очередь Минтурно и Аламанни (хотя сам поэт эту зависимость старательно вуалирует, ссылаясь лишь на древних авторов). В своих «Диалогах о поэтическом искусстве» (*Dialoghi dell'arte poetica*; всего их пять, при жизни автора — в 1626 г. — был опубликован лишь один), а также в предисловиях к собственным стихотворным сборникам он выступает как апологет белого стиха. Именно с экспериментами в области лирики и метрики и связывается, как правило, слава Кьябреры (слово *sperimentarsi* встречается в предисловии к одному из его сборников). Стих — «инструмент» поэзии, рифма же есть «украшение стиха», но украшение внешнее и необязательное; стремление во что бы то ни стало зарифмовать между собой соседние строки порождает серьезные изъяны стиля, оно неуместно даже у таких больших и авторитетных для Кьябреры поэтов, как Данте, Петрарка, Ариосто и Тассо. Автор диалогов заостряет внимание на логических несообразностях и пустословии, прозаизме и даже вульгарности отдельных конструкций у этих авторов. Критика «несовершенств у мужей совершенных» выдержана в русле неоаристотелизма и во многом напоминает выкладки Алессандро Тассони («Рассуждения о стихотворениях Петрарки»). Кьябрера согласен с тем, что версификация сообщает стиху «сладостность» и «способность изумлять», но для него важнее свободное дыхание поэзии, прямое выражение мыслей и воссоздание деталей окружающего мира. Но следует прямо сказать, что приверженность *versi sciolti* скорее явилась для Кьябреры радикальной эстетической декларацией, нежели постоянным творческим принципом: в большинстве своих произведений он все-таки пользуется рифмой.

В то же время во многих стихотворениях Кьябреры зависимость от традиционных для Сейченто, и прежде всего для Марино, представлений о поэзии очень ощутима. Например, в цикле «Шуток», где в ироническом регистре перебираются традиционные мотивы, связанные с любовными страданиями (мы встречаем здесь, например, обращение к щеке любимой). В одном из сонетов возникает вполне соответствующая «поэтике изумления» тема «уродливого любовника»: интересно, что именно пылкая страсть трактуется как причина телесного уродства

влюбленного. Отдельные мифологические мотивы, к которым прибегает Кьябрера, часто встречаются в произведениях Марино и его школы. Таковы сюжеты о похищении Европы, об Арионе, о Пане и Сиринге, рождении Венеры. Заимствуя у Марино, Ронсара и античных поэтов, Кьябрера прибегает к некоторым трансформациям. Это и повышение музыкальности, мелодичности стиха, и упрощение языка, метрики и сюжетных ходов, и акцентирование театральности диалога. «Шутки» наглядно демонстрируют, что нарративное начало не было сильной стороной Кьябреры; Леопарди хвалил его поэзию за некоторую эскизность (*bellissimi abbozzi*).

В «Канцонеттах» обыгранные в «Шутках» топосы присутствуют в серьезном плане: «пунцовый рот», «грудь из слоновой кости», «слоновая кость руки», «розоватые щеки», «кроткий огонь в ясном взоре», уподобление нимфе и богине, «ее губы были рубинами, чело — ясным небом» и т.п. Вслед за Ронсаром, да и многими своими современниками поэт говорит о недолговечности земной красоты, скором увядании ее, неминуемой старости и тлении:

Fronte d'avorio,
e ciglia d'ebano,
labbra di porpora,
e rose tenere
sul volto vidivi
in fresca età... *

Но примечательно, что в большинстве случаев Кьябрера пытается уточнить топосы, заново поверить их реальностью, избегает вычурности в их комбинировании:

O man leggiadra, bella man di rose;
rose non di giardin,
che un oltraggio di sole a mezzo giorno
vinte conduce a fin;
ma rose che l'aurora in suo ritorno
semina sul mattin.**

* «Чело из слоновой кости, / эбеновые брови, / пурпурные губы, / нежные розы — / таково было лицо ее / в годы молодые...»

** «О изящная длань, прелестная розовым цветом, / но не тех садовых роз, / что под палящим полуденным солнцем, / находят скорый конец, / а тех роз, которые вернувшаяся заря / дарит утру».

Хотя и редко, но встречаются у Кьябреры образцы мариновского эротизма (вроде открывшейся взору поэта обнаженной груди возлюбленной, этого «чудесного сокровища»). Доминирует, однако, стремление к простоте и бесхитростности переживаний, вариации которых запечатлены в названиях стихотворений (*Piange, Vaneggia, Languisce, Duolsi, Loda, Ama e pena, Si pente*) Та же безыскусность заметна и в описаниях природы:

*La violetta
che in sull'erbetta
s'apre al mattin novella,
dì, non è cosa
tutta odorosa,
tutta leggiadra e bella?**

В процитированной только что канцонетте применена рифмовка по схеме *aabccb*, которая принадлежит к излюбленным Кьябрерой метрическим структурам; всего их в канцонеттах насчитывается шесть. Надо сказать, что именно эта схема часто встречается в одах Ронсара. В высшей степени характерна для Кьябреры и короткая строка, где чередуются пяти- и семисложники. В дальнейшем подобная структура была использована поэтами Аркадии. Еще одно заимствование у Ронсара — попарно срифмованные семисложники в вакхической поэзии Кьябреры («Парнасские жатвы»).

Склонность Кьябреры к метрическому экспериментированию наиболее наглядно запечатлена в сборнике «Различные манеры тосканских стихов». В предисловии сформулированы основные задачи сборника: читателю предлагается нечто вроде демонстрационной поэзии; поэт разворачивает одну за другой различные виды рифмовки и строфики, не забывая указать размер для каждого из стихотворений. Что же касается общеэстетической ориентации «Различных манер», то она формулируется так: сочетание «наслаждения» с «изяществом». Ритмические схемы Кьябрера заимствует у французов и греков, причем ему удается найти достаточно интересные способы перенесения их на итальянскую почву (так, французская мужская рифма передается им с помощью усеченной строки). Заслуживает внимания и реанимация Кьябрерой столь сложных метрических конструкций, как алкеева строфа, излюбленная Горацием. В целом значение сборника все же не исчерпывается попыт-

* «Та фиалка, / что на травке / распускается навстречу новому утру, / скажи, развс она / не ароматна, / не изяшна и не прекрасна?»

кой передать на итальянском языке ямбы и хорей; более существенно стремление поэта объединить петраркистскую традицию с антикизирующей.

Характер раскрытия любовной темы в лирике Кябреры вполне укладывается в общую направленность поэзии Сейченко. Нет никакой возможности вычленить в ней какую-либо личностную составляющую, выявить реальное любовное чувство. Читатель погружается в весьма абстрактную неоплатоническую атмосферу (созерцание красоты как залог гармонизации универсума). Но любовь несет с собой как счастье, так и страдание. В «Стихотворении к Оттавио Ринуччини» поэт не советует своему адресату пускаться в любовное мореплавание и рисует всю гамму переживаний, которые ему предстоит пережить, включая и отчаяние отвергнутого влюбленного. Любовь теперь предстает как источник невзгод. Эта двойственность отношения к любви выглядит как вполне катулловская («он страдает и наслаждается своими мучениями»). Наряду с этим поэт отдает дань и привычным петраркистским антитезам — «мерзну и пылаю». Но несмотря на все проистекающие от любви мучения, она в конечном счете дает радость — делает жизнь менее скучной, расцветивает ее. Таким образом, то, что на первый взгляд предстает как страдание, на самом деле есть бесценное сокровище (для поэта оно дороже, чем золото, найденное мореплавателями в Перу). Не обходятся вниманием и глаза любимой, источник душевных мук поэта; они одновременно и глубоко ранят его, и даруют успокоение и высокое наслаждение.

Среди поэтических тропов Кябрера отдает предпочтение не метафоре (которую иногда считают ключом к поэзии барокко), а простому сравнению, то есть намеренно уходит от напряженной работы *ingegno*.

Интерес Кябреры к современной ему живописи, запечатленный в нескольких стихотворениях, также созвучен эстетике Марино. В одном случае он мимоходом упоминает о «храме живописи», что говорит о знании им современной эстетической проблематики. Среди стихотворений Кябреры есть и посвященные различным художникам сонеты и канцоны. В числе его адресатов — живописец кавалер Оттавио Леони, автор портрета Кябреры. Соответствующая канцона, напоминающая вакхическую песнь в духе Анакреонта, акцентирует внимание именно на полотнах маньеристического плана. В другом случае, в эпитафии на кончину Рафаэля, Кябрера воспроизводит излюбленный как ренессансной, так и маньеристической поэзией мотив соревнования искусства с природой и дает ему интерпретацию в полном соответствии с «поэтикой изумления»:

Для украшенья образов своих
Так много он переписал с натуры,
Что, создавая новые фигуры,
С его картин берет природа их.

Пер. Е. Солоновича

В канцоне «К синьоре Флавии Орсини, герцогине Брачиано» и сонете «К синьоре Элене Павезе» нет прямых отсылок к живописи, однако воссоздаваемые здесь словесные портреты с акцентированием не только холодной внешней красоты портретируемой, но и богатства и роскоши (жемчуг, золотые украшения, рубины, изумруды) не могут не напомнить стилистику полотен Аньоло Бронзино; между тем в лирике Кьябреры есть и посвященный Бронзино сонет. Другом Кьябреры был автор иллюстраций к «Освобожденному Иерусалиму», художник Бернардо Кастелло, чье творчество обширно представлено и в «Галерее» Марино. Кьябрера обращался к нему с разъяснением, как следует иллюстрировать некую сцену из поэмы «Амадеида», а в сонете «Он приглашает Бернардо Кастелло написать портрет одной синьоры» содержится традиционный для вакхической поэзии совет: вооружи сердце «доброй песней и добрым вином». При этом Кьябрера противопоставляет богатство, которое несет его владельцу одни лишь заботы, занятиям живописью, позволяющим художнику снискать подлинную долговечную славу — не только себе, но и своей семье, и родной Лигурии. Интересно, что собственно тема портретирования возникает лишь в терцинах, в катренах же воссоздается очень абстрактный, не имеющий отношения к собственно экфрастическому описанию образ. Зато вполне конкретный, едва ли не профессиональный характер носят указания художнику, вплоть до надписи в углу полотна: «Галатея савонских морей».

В этом сонете звучит мотив бренности земного бытия (мы лишь странники на этой земле), вообще распространенный в поэзии «Осени Возрождения». Тот же общий посттридентский климат особенно характерен для «Нравоучительных канцонетт». Здесь слышится осуждение плотской любви (попутно возникают лаконичные автобиографические мотивы), а также возникает тема скрытности и лицемерия, столь существенная для культуры барокко («ныне каждый скрывает вожделения своего сердца»). Эта тема раскрывается преимущественно на примере поведения женщин (их демонстративная невинность обычно скрывает развращенность). В «Нравоучительных канцонеттах» заметно воздействие на Кьябреру «Седмицы» Гийома Дю Бартаса с ее космическим видением мира. В то же время «Нравоучительные канцонетты»

пронизаны аристократическим пафосом, в них звучит прославление «древней чести» и «латинской крови» и осуждается плебс, обращенный исключительно к земным ценностям. Но и высокие устремления таят в себе опасность; Кябрера обыгрывает миф об Икаре в духе столь распространенных в его время представлений об умеренности, *prudenza*. Неожиданно в стихах Кябреры возникает едва ли не библейская интонация:

Felice l'om, s'ei già nel cor non chiude
voce, ch'irata i suoi desir condanni,
ma forte amico a l'immortal virtude,
qual morso di leon fugge gli affanni.*

Говоря о мимолетности земного бытия, Кябрера выдвигает, в качестве противовеса непрочной мирской славе и роскоши дворцов, идеал спокойной размеренной жизни, быть может, на лоне природы. Пасторальный эскепизм органично соединяется с культом поэзии: поэтическая цитра — истинное сокровище, противостоящее «плебейским» богатствам — серебру и золоту. При этом главной своей темой Кябрера несколько неожиданно объявляет христианскую веру:

Io su le corde di mia mano ancelle,
che lungo Dirce di sonarle aprende,
porterò fino al ciel, fino a le stelle
l'asta real, che 'l Vatican difende.**

Между тем гимны к его святой покровительнице Св.Лучии, стихи о Марии Магдалине (один из излюбленных культурой барокко библейских образов), резкие инвективы в адрес Лютера и Кальвина и другие собственно духовные стихотворения занимают на фоне его поэтической продукции скромное место. Одно из этих сочинений, канцона о Святом Себастьяне, снискало негативную оценку Де Санктиса как «напыщенная и холодная риторика».

В ряде случаев Кябрера вполне сознательно отказывается от абст-

* «Счастлива, кто прислушивается к гневному голосу сердца, / что призывает поработать вождения свои; / крепок тот, кто дружен с бессмертной добродетелью и / бежит печалей, как львиного укуса».

** «Я на струнах при помощи верной руки моей, / у Дирки играть обучившейся, вознесу до небес, до самых звезд / штандарт королевский, Ватиканом отстаиваемый».

рактной петраркистской лексики и уточняет ее. Подобное усиление коннотативной четкости, по-видимому, также связано с влиянием неоплатонизма Чинквеченто. В то же время в целом ряде стихотворений Кьябрера использует неологизмы, такие, как *curvaccigliato* («кривобровый»), *corinfestatrice* («сердцеедка»), *spermalletatore* («соблазняющий надеждой»), *vitiochiomato* («ветвящийся подобно лозе»); последний неологизм заставляет вспомнить стилистику Галилея, писавшего о «волосатых» кометах.

Естественнонаучное мышление как таковое и, в частности, опыт Галилея вызывали пристальный интерес Кьябреры. Мы не располагаем сведениями о контактах поэта с великим ученым, но в одном из писем своему другу, флорентийцу Дж.Строцци, он просит передать привет Галилею. В поэтическом «Послании к Дж.Джери» Кьябрера упоминает о «восхитительных идеях» ученого, первооткрывателя «новых небес». Имя Галилея припоминается и в адресованной герцогу Тосканскому канцоне о проведении воды для устройства во Флоренции фонтанов:

Parmi che quivi per le notti estivi
Galileo sorga e ci rammenti come
volgano per lo ciel fiamme novelle...*

Особый интерес Кьябреры к воссозданию атмосферных явлений, причем наиболее трудноуловимых (облака, ветры, огни, отражения в воде), также отражает его зависимость от естественнонаучного мышления, в той его конкретно-рационалистической форме, которая характерна для автора «Звездного вестника». Опорой поэтического описания, с точки зрения Кьябреры, всегда должно являться наблюдение за природой.

В некоторых стихотворениях Кьябрера предстает как мастер бытовой детали («На игру в мяч, устроенную во Флоренции по приказанию великого герцога Козимо II в 1618 году»), здесь происходит та поэтизация обыденного, которая затем будет подхвачена его учеником Ф.Тести. Поэт живо откликается на бытовые события, увековечивает не только коронования правителей и появление на свет их отпрысков, но и, например, охоту на лис или необычный «балет всадников, устроенный великим герцогом Козимо по случаю его бракосочетания» (в последнем случае явно доминирует стремление изумить читателя). В стихотворении «К дамам, танцевавшим в масках» отдана дань маньери-

* «Кажется мне, будто там летними ночами / восстает Галилей и припоминает, / как летят по небосводу новые метеоры...»

стическому эротизму: маска лишь акцентирует внимание на открытых взору частях тела — ножке, например.

Кьябрере не были чужды и сатирические краски. Так, гротескный портрет кривляки, которая, чтобы казаться выше, надевает обувь с высокими каблуками, выглядит как предвосхищение сатир Парини и Хогарта. Сходные мотивы нередко встречаются и в «Посланиях» (*Sermoni*), написанных по образцу Горация (всего их 30). Например, в послании к Франческо Гавотти приводится ироническая, в духе капитоло, картина современности. При этом поэт высмеивает манерность и безудержное стремление к роскоши, особенно подробно останавливаясь на костюме дам и украшениях. По сравнению с последними, язвительно замечает Кьябрера, жалко выглядит встающая из-за океана заря (соответствующий топос, весьма характерный для эпической поэзии, мастерски стилизован Кьябрерой в «Послании к Дж.Б.Форцано»). А в «Послании Якопо Гадди» он воссоздает иронический образ расфуфыренного итальянца, как бы собрата барона Фенеста из романа Агриппы д'Обинье:

Часами можно о штанах рядить,
Расшитых ярко, а камзол украшен
Застежками, которые змеятся
Во всех возможных направлениях; пышно
Горят плащи с подкладки и снаружи,
А на бедре у каждого эфесы,
Расписанные серебром и золотом,
Смеются: в ножнах нету ничего.

Пер. Е. Солоновича

В послании к знатному тосканцу графу Орсо Д'Эльчи Кьябрера хвалит флорентийские красоты: «исполненные благородства мосты, под коими струится Арно», великолепные здания, окрестные сады и луга. Среди близлежащих селений, во многих из которых находились медицейские виллы (Пратолино, Поджо, Треббио, Кафаджоли, Артимино) поэт особенно выделяет Каstellло с его изумительной красоты кипарисами. Столица Тосканы, а точнее берег Арно, — в другом месте Кьябрера именует его «безмерно мною любимым», — становится также фоном для диалога «Орцалези» (*L'Orzalesi, ovvero della tessitura delle canzone*), где речь идет о столь ценимом здешними поэтами жанре, как канцона. Флорентийская тема звучит и в ряде других лирических стихотворений Кьябреры (в том числе и в небольшой поэме, посвященной восхвалению красот знаменитого парка Боболи возле Палаццо Питти), а также в его эпической поэме «Флоренция».

Кьябрера вошел в историю литературы именно как лирический поэт. Между тем для самого Кьябреры дело обстояло совершенно иначе. В своих письмах он то и дело извиняется за чересчур широкое обращение к мадригалам, канцонам и канцонеттам. Высокая эпическая поэзия обладала в его глазах гораздо большей ценностью. Попытки Кьябреры создать эпос многочисленны, но не слишком результативны. Интересно, что в наиболее масштабных своих эпических поэмах («Война готов», «Амадеида») он, как бы в противовес им же высказанным постулатам, использует октаву, и только в малых поэмах («Руджеро», «Плененная Альчина»), прибегает к нерифмованному одиннадцатисложнику триссиновского типа.

Первой из его эпических поэм стала «Флоренция» (Firenze, 1615 в 9 песнях; 1628 — в 15), переиздание которой в конце XIX в. явно преследовало целью реанимировать локальный миф в духе патриотических идей Рисорджименто. «Флоренция» по всей вероятности задумывалась и как произведение познавательного характера. Она может рассматриваться как иллюстрация в стихах к историографическим сочинениям о столице Тосканы, написанным Виллани и Макьявелли. Начало поэмы сходно с художественным универсумом «Фьезоланских нимф» Боккаччо. Однако сильная зависимость от ренессансной эстетики (включение представителей медицейской династии в круг мифологических образов, слияние культуры и природы, истории и локального мифа; портреты женских персонажей, сильно смахивающие на полотна Боттичелли) соединяется здесь с барочными контрастами, кровавыми подробностями сражений, порой заставляющими вспомнить «Избиение младенцев» Марино (в то же время прослеживается сходство с «Адонисом» в том, что касается воссоздания турниров). Большое место в поэме занимает прорицание святого Занобия о будущем Флоренции, где дается амбивалентный образ «славного града», столицы искусств и в то же время «града скорби», на долю которого выпало множество локальных войн. Но итог оптимистичен: враждебный Флоренции Фьезоле придет в упадок, на месте его дворцов будет расти трава и деревья, стены же обратятся в руины; напротив, Флоренция станет новым воплощением золотого века. Превращение Тосканы в своего рода *locus amoenus* подсказано самой же ренессансной эстетикой (письмо Фичино о золотом веке).

«Флоренция» несомненно отмечена поиском новых путей достижения эффекта изумления, однако эта задача решается автором совершенно иначе, чем Марино в «Адонисе». Кьябрера стремится быть как можно более классицистичным, он предельно последовательно толкует

принцип единства действия и делает поэму моногеройной. Весьма интересно, что поначалу в этой поэме Кябрера попытался применить октаву, но затем отказался от нее и перешел на одиннадцатисложник как более возвышенную форму. Между различными изданиями поэмы заметны авторские колебания — где-то предпочтение отдается поэтике правдоподобия, где-то доминирует христианская аллегорика и чистый героизм, выведенный за пределы истории. Усиливаются и социальные моменты, связанные с живописанием фьезоланской аристократии. Идеализированный эпический протагонист Козимо по ходу действия переодевается в женское платье, что выглядит весьма комично, но вполне отвечает духу романов Сейченко, да и того же «Адониса». Таким образом, эффект изумления возникает здесь, по сути дела, за счет явного нарушения правдоподобия.

Работа над текстом «Амадеиды» (*Amadeide*) сильно растянулась во времени: автор приступил к ней в 1590 г., но лишь в 1620 г. поэма вышла в 23 песнях; однако в конечном итоге Кябрера вернулся к более короткому варианту в 10 песнях (1635). Поэма направлена на прославление Савойской династии и в иносказательной форме представляет борьбу Карла Эммануила с французскими и женевскими протестантами. В центре поэмы — противостояние герцога Амедео V, которого поддерживает Ангел, и турок, наущаемых Дьяволом. Важная роль отводится не только благородным воинам, но и отважным женщинам, которые героически обороняют город. Основное внимание Кябреры сосредоточено на батальных эпизодах, причем в их трактовке трансцендентному началу уделено первостепенное внимание. Не сила оружия, а Провидение и «небесное воинство» определяют исход сражений (и Амедео, победив султана, не забывает вознести хвалу Всевышнему). Святой Маврикий лично приходит на выручку Амедео, когда он едва не тонет в море: поэт не отказывается от использования христианских чудес, хотя и не выставляет их на первый план. Вообще многое в «Амадеиде» напоминает эстетическую модель «Освобожденного Иерусалима», включая и использование октавы, и традиционные портретные топосы, и трактовку любовной темы. Царица Колько, воинственная Анахарсида, предлагает Амедео свою поддержку вместе с любовью, но тот отказывается; здесь отдана дань традиционным жалобам на происки Амура:

*S'è così fatto Amor veracemente,
Ei fu di Tigre, e di Leon concetto...**

(песнь XIV)

* «Коль таков и впрямь Амур, / видать, зачат он от тигра и льва...»

Как и у Тассо, героические персонажи присутствуют не только среди христиан, но и в противоположном стане, вроде жертвующей собой (в момент, когда требуется девственница на заклание) сестры султана Ирене. Естественно, Ирене отличается неземной красотой, самый взгляд ее светососен (образец барочной спиритуальности); когда же для нее настает час наложить на себя руки, Кьябрера воссоздает поистине страшный, барочный образ смерти.

Эпика в «Амадеиде» словно бы становится театром, тем более что Кьябрера явно отдает предпочтение диалогическим эпизодам. В то же время устраняется излишняя патетика, например, в зачинах к каждой из песней, по сравнению с поэмами Тассо и Триссино, действие выглядит несколько заземленным. Нагнетение кровавых подробностей чаще всего отсутствует, хотя в центральном эпизоде поэмы Амедео, словно одержимый, своим окровавленным мечом разит турок, мозжит и сносит им головы, не зная пощады. Именно в этой, тринадцатой песни «Амадеиды» ощущается сходство с «Избиением младенцев» Марино; не случайно тут возникает слово *strage*. «Грозный Амедео» крушит врага так, что гром идет по всему миру, содрогается не только земля, но и небо, всплывают океанские воды. Возникает вселенский масштаб, который во многом идет от уже упоминавшегося Дю Бартаса:

Rimuggghiano le selve alte, e profonde
A l'altro scempio e 'l pastorel ne piange;
Sangue in tanto funesta ampio la terra,
Tal feroce Amedeo s'inaspra in guerra.*
(песнь XIII)

Автор «Астреи» Оноре д'Юрфе, который был весьма сведущ в том, что касается истории Савойской династии, в 1618 г. по указанию Карла Эммануила составил «Суждение об «Амадеиде»». Давая в целом весьма высокую оценку поэме, он педантично вылавливает большие и мелкие огрехи по части *elocutio*, указывает на излишнюю увлеченность автора «дьявольской» тематикой (поэму, по его мнению, можно было бы назвать «Демономахией»); осуждает столь же непомерную гиперболизацию боевых заслуг главного героя, непоследовательность персонажей и затянутость их речей, нарушения правдоподобия и т.д. По всей вероят-

* «Гулом откликаются высокие дремучие леса / на эту бойную и плачет пастушок; / тем временем кровь павших заливает землю — / то разгорелся боевой пыл у свирепого Амедео».

ности, вердикт д'Юрфе не был доведен до сведения Кьябреры и доработки производились автором поэмы на основании других критериев. (Отметим, что есть известное сходство в воссоздании батальных сцен в «Астрее» и «Амадеиде», а рыцарь Терсандр присутствует в обоих произведениях.)

Еще менее, чем эпические поэмы, известны сегодня драматические сочинения Кьябреры. В целом они близки к эпике, но и в них автор стремится выйти за Геркулесовы столпы традиции. В частности, он предпочитает в трагедиях использовать сюжеты современных ему авторов. Кроме того, Кьябрере-драматургу присущ «народный вкус»: персонажи трагедии должны быть опрошены, приближены к народной среде. В посвящении к «Эрминии» ясно сказано, что автор пьесы обращается к *plebe italiana*. Кьябрера явно тяготел к короткой одноактной пьесе («Пентесилея», «Гипподамия», «Анжелика на Эбуде», «Эрминия»). Все эти произведения больше напоминают не трагедии, а пасторальные драмы. Чистый образец последней у Кьябреры — упоминавшееся уже «Похищение Цефала» (*Il rapimento di Cefalo*, музыка Дж. Каччини, впервые показана во Флоренции в Палаццо Питти), достаточно искусственное аллегорическое действие, в чем-то перекликающееся с театральной постановкой из пятой песни «Адониса» Марино. Новейшей сценической машинерии отводится здесь центральное место. Нетрудно проследить в «Похищении Цефала» те же, что у Марино, сценические топосы: охоты, танцы, сражения, буря, радуга, приближение утренней зари (не забудем, что присутствовавший на представлении Адонис от созерцания всех этих трескучих эффектов просто-напросто заснул!).

Кьябрера разделял общую для драматургов его времени увлеченность моделями Тассо и в трагедии «Эрминия» даже создал как бы дополнительный эпизод «Освобожденного Иерусалима» (следует отметить, что образ Эрминии вообще был очень популярен в итальянском театре начала Сейченко). После завоевания святого города все воины возвращаются домой, но Танкред, все еще оплакивающий Клоринду, отказывается от любви Эрминии; он не хотел бы взять ее с собой в Италию. А когда Эрминия умирает, он укрепляется в мысли, что опасен для тех, кто его любит. Смерть героини представлена очень строго, без аффектации и патетики. Вообще для «Эрминии» характерна задумчиво-меланхолическая интонация. Финал пьесы несомненно навеян заключительным хором «Торрисмондо»: речь здесь заходит о крушении всех человеческих иллюзий, непрочности бытия. Нарушается четкое разграничение «добрых» и «злых», все герои так или иначе страдают.

Среди последователей Кьябреры следует назвать в первую очередь Фульвио Тести (1593–1646). Поэзия Тести пользовалась большим успехом в XVII–XVIII вв. Он был сыном скромного служащего при феррарском дворе; учился у иезуитов в Модене, потом изучал философию в Болонье. Известность пришла к нему после опубликования «Стихотворений» (Rime, 1613); интересно, что первое издание автор посвятил моденскому правителю Чезаре д'Эсте, на службе у которого он находился, а второе — Карлу Эммануилу Савойскому. В письме Кьябрере Тести писал: «я стал придворным по несчастью и почти что под давлением обстоятельств». Между тем дипломатические поручения, которые ему приходилось исполнять, были весьма престижными: Тести ездил в Рим, Мантую, Милан, Венецию, Вену, Мадрид.

И все же для Тести занятия поэзией стояли на втором плане. Это был профессиональный путешественник, чрезвычайно внимательно относившийся к происходящему вокруг и пытавшийся запечатлеть увиденное в письмах. Огромный эпистолярный Тести включает более 2000 писем — ценный документ по эпохе Сейченто. В них четко прослеживается стремление завоевать благорасположение сильных мира сего. Причем особую значимость имели для Тести похвалы со стороны папы; в одном из писем он гордо сообщает, что его книга постоянно находится у папы на письменном столе. Идеи Тести в чем-то были созвучны планам Урбана VIII сконструировать новый облик Рима из элементов классической культуры. В письмах Тести поэзия предстает как своего рода политический инструмент: «моя цель была скорее политической, чем поэтической», — пишет он Франческо I д'Эсте по поводу стихотворения во хвалу исторических сочинений кардинала Бентивольо. Эпистолярный Тести содержит много зарисовок блестящих придворных церемоний, живых психологических портретов, а также выпуклых описаний различных городов, где ему приходилось бывать. Но и социально-политическая проблематика, в частности, бедственное положение разоренной войной итальянской деревни, также находит здесь свое отражение. Во многом соответствующие пассажи созвучны интонациям политических сочинений Тассони.

Небезынтересна запечатленная в письмах жизненная философия Тести, которая неотделима от его эстетической позиции. Тести указывает, что поэтика есть «праздное времяпровождение, плод изысканного вкуса, не приносящий, однако, почти что никакой пользы». Наследнику герцога д'Эсте он советует изучать не латынь, а новые иностранные языки и математику. В воспитании ребенка, по мнению Тес-

ти, следует избегать строгих правил; важно сохранить у воспитуемого естественное суждение. Ни риторика, ни поэтика не так важны, как реальная жизненная практика, как умение жить практической жизнью. Эти высказывания несколько напоминают одно из эссе Монтеня (I, 25).

Поэзия Тести остается набором общих мест. При этом его целью было отойти от доминирующей, с его точки зрения, в итальянской поэзии метафизической ориентации в пользу вещей будничных (*cose più domestiche*). В его стихах завязывается живой непринужденный диалог с сыном, братом, друзьями. Поэт формулирует свои житейские устремления: мечты о социальном продвижении, но и надежды на спокойную безмятежную жизнь. Собственно эстетическая проблематика для него явно отходит на второй план перед лицом прославления и познания современности. Об этом говорится, например, в его канцоне, посвященной Алессандро Тассони (жанр канцоны принадлежит к излюбленным формам Тести, причем поэт вносит в него некоторые модификации; в частности, отказывается от строфики, а зачастую и рифмы):

Tassoni, invido parmi
chi celebrar potendo il secol nostro
a la passata età consacra i versi.*

Было у Тести и стихотворение «Похвала бумаге», восхваляющее письмо как таковое и сильно напоминающее рассуждения первого дня «Диалога о главнейших системах мира» Галилея. Особую же известность снискал написанный в катренах «Плач по Италии» (*Pianto d'Italia*, 1617), который циркулировал анонимно, но впоследствии был опознан как произведение Тести. Здесь звучит антипатия автора по отношению к Испании, призыв к обретению Италией независимости, восхищение классическим Римом. В этой поэме, где родина во сне предстает перед писателем и оплакивает свое рабское положение, налицо реминисценции из Данте и Петрарки, активно использована мифологическая образность:

O dell'etrusco ciel lume sovrano,
che dal gallico Giove in cura avesti,

* «Тассони, мне думается, что ты, завидуя другим поэтам, / посвятил стихи свои минувшим временам, / а мог бы восславить наш век».

*l'esperia calma, ed a placar scendesti
l'Euro tumultuoso e l'Austro insano...**

Тести предпринял также две попытки создания эпических поэм («Константин» и «Завоеванная Индия»), но в обоих случаях не довел дело до конца. Неудачным был и опыт написания им трагедии («Остров Альчины»). Судьба Тести завершилась весьма печально. Он делал попытки войти в контакт с кардиналом Мазарини, а когда это раскрылось, в январе 1646 г. был арестован по приказу Франческо I д'Эсте и умер в тюрьме полгода спустя при до конца не проясненных и по сей день обстоятельствах.

* «О этрусского небосвода светоч, / тебе галльский Юпитер вручил ключи / от италийского мира, и ты сошел на землю, чтобы усмирить / и бурный Эвр и безумный Австр...»

АЛЕССАНДРО ТАССОНИ И ГЕРОИКОМИЧЕСКАЯ ПОЭМА

Алессандро Тассони безусловно принадлежит к наиболее выразительным фигурам в итальянской литературе первой половины XVII в. В его творчестве, подчас в достаточно оригинальной форме, запечатлелись некоторые существенные особенности не только художественного, но и научного мышления начала Сейченко. Наряду с этим, и главным образом благодаря кодификации писателем жанра героикомической поэмы, значение Тассони выходит за рамки указанного периода: на протяжении двух столетий работавшие в этом жанре авторы так или иначе учитывали опыт самого известного из сочинений Тассони — поэмы «Похищенное ведро».

Определенный зазор, «люфт» между идейно-эстетическими интенциями писателя и реальным творческим результатом, а также ярко выраженная склонность Тассони к мистификации, травестии и парадоксу в значительной мере объясняют разногласия критических высказываний об авторе «Похищенного ведра» — от непомерного возвеличивания и признания за ним роли «светоча Италии» (Г.Шоппе) до не вполне заслуженного третирования (от Вольтера до Де Санктиса). Дело усугубляется тем обстоятельством, что корпус безусловно принадлежащих перу Тассони произведений все еще нельзя считать окончательно установленным. Многие из его книг при жизни автора выходили анонимно или под разнообразными псевдонимами, но еще больше таких, которые были опубликованы лишь посмертно. Процесс публикации тассониевского наследия продолжался и в конце XX в. (прежде всего — стараниями крупнейшего специалиста по творчеству Тассони, профессора Пьетро Пульятти).

Алессандро Тассони родился 28 сентября 1565 г. в Модене, в знатной семье, из которой вышли и военачальники, и священнослужители,

и ученые. Его отец, граф Бернардино Тассони, скончался через девять месяцев после рождения сына, вскоре за ним последовала и мать, Сиджисмонда Пелличари; Алессандро лишился не только родителей, но и значительной части наследства, что заставило его в дальнейшем энергично искать заработка и в значительной мере обусловило его судьбу. (Сам писатель в «Мыслях на различные темы» объяснял свалившиеся на него в детстве невзгоды неблагоприятным расположением звезд в день своего появления на свет). Все же при содействии родственников он смог получить образование вначале в Модене (где изучал латынь, риторику, поэзию и красноречие), затем в Ферраре (здесь он блестяще освоил юриспруденцию) и Болонье.

Первым произведением Тассони следует считать его трагедию «Генрих» (Енгисо, изд. 1975). То был первый и последний опыт писателя в области драматургии. Исходя из «Покаянного слова» (впоследствии присовокупленного автором к рукописи и содержащего самокритичную оценку ее изъянов), можно предположить, что пьеса была написана в 1583 г. Почти за тридцать лет до Шекспира молодой Тассони обращается здесь к образу английского короля Генриха VIII, однако этим сходство трагедии с хроникой Шекспира и исчерпывается. Как структура, так и художественный метод пьесы несомненно позаимствованы у Джиральди Чинцио. Мрачная «предкараваджистская» атмосфера, умозрительность и подчеркнутый антипсихологизм сочетаются в пьесе с маньеристической рефлексивностью, склонностью к подмене действия репортажем о нем (основные события, и в первую очередь нечаянное убийство Генрихом своего отца Эдуарда, разворачиваются за сценой). Эта особенность, да и не одна она, сближает «Генриха» с «Королем Торрисмондо» Тассо — хотя о прямом влиянии здесь говорить не приходится, учитывая, что пьеса Тассо была написана в 1587 г. Тассони разворачивает привычную цепь маньеристических, затем перекочевывающих и в драматургию барокко топосов: жестокость, контрастивность и непредсказуемость бытия, неумолимость вездесущей Фортуны и необходимость стоического сопротивления ее ударам, несовпадение «изнанки» и «лица» и т.п. Впрочем, сквозь стилизацию просматриваются мотивы, в дальнейшем приобретающие для Тассони первостепенное значение. Так, в отличие от автора «Короля Торрисмондо», Тассони не склонен считать двор островком социальной стабильности. Скорее наоборот: устами своей героини Апокритеи он осуждает характерную для двора бессовестную игру амбиций, в которой каждый стремится возвысить собственную репутацию в ущерб сопернику — сентенция, истинность которой писателю впоследствии довелось проверить на собственном опыте. Здесь впервые у Тассони возни-

кает тема чести, переживавшаяся им глубоко экзистенциально. Еще один индивидуально окрашенный мотив «Генриха» — это прославление свойственной человеку жажды познания; о ней поет хор в финале третьего акта. При этом вспоминается Икар, который в своем стремлении к неизведанному не убоился самой смерти. Так подготавливается развитая впоследствии в других сочинениях Тассони концепция героического (П.Пульятти назвал ее «улиссизмом»).

В уже упоминавшемся «Покаянном слове» автор объясняет недостатки пьесы «ошибками молодости» и ставит особый акцент на намеренном отступлении от исторической правды. Как и у Джиральди Чинчио, слово в «Генрихе» не облакает собой истинную реальность, а парит в эмпиреях традиционной риторики. Отступления от жизненности здесь очевидны: так, в действительности Генрих VIII являлся отцом Эдуарда VI, а не наоборот, как у Тассони. Тем не менее, в пьесе можно заметить определенные элементы динамического, хотя и проникнутого морализмом, видения истории, окончательно кристаллизовавшегося в позднейшем произведении Тассони — «Вальтеллинской долине» (ок. 1623, изд. 1975).

Уже в ранних своих сочинениях Тассони стремится соотнести опыт прошлого и потребности дня нынешнего. Это ощутимо и в диалогах, составивших произведение под названием «Защита Александра Македонского» (*Difesa di Alessandro Macedone*, 1595, изд. 1904); более поздний вариант той же книги — «Рассуждение кавалера Фурио Карандино и синьора Гаспаре Прато относительно некоторых вещей, отмеченных в XII песне *Ада Данте*» (1597, изд. 1867). Собеседники критикуют суждение автора «Божественной Комедии» об Александре Великом — который, по словам Данте, «насилом осквернил свой сан» — и оправдывают деяния великого полководца, трактуя все его походы как справедливые и цивилизаторские. Значение книги не исчерпывается апологией Александра, развитой затем в одном из самых важных сочинений Тассони, «Мыслях на различные темы». Рассуждения о тирании как форме государственного устройства, продиктованной нравственным несовершенством граждан — Тассони подразделяет их на «достойнейших», «добродетельных», «послушных» (соблюдающих законы), «недостойных» (осуждающих власть имущих) и «скверных» (врагов добродетели), — выдают знакомство автора с сочинениями Макьявелли и особенно Гвиччардини, чья аристократическая позиция несомненно импонировала Тассони больше, чем демократизм автора «Государя». Оправдывая необходимость войн как средства нравственного очищения общества, писатель явно имеет в виду современную ему Италию. Столь же прикладной характер носит и рассуждение о «праведном гневе» как

проявлении свойственной героическим личностям избыточности страстей. Своего рода кульминацией книги становится перечень достоинств идеального правителя, где традиционный рыцарский кодекс предстает окрашенным в неостоицистские тона.

В промежутке между «Генрихом» и «Защитой» Тассони пробует себя в области поэзии. Точная датировка его стихов представляется в большинстве случаев затруднительной, так как автор не предназначал их к печати (при его жизни вышло в свет лишь четыре стихотворения). Если в драматургии образцом для Тассони являлся Джиральди Чинцио, то ранние поэтические опыты связаны с традицией неопетраркизма. Примечательно, что неоплатонистские топики сразу же приобретают здесь привкус сечентистской *argutezza*. Так, в «Сестрах Орси» само имя становится поводом для уподобления красавиц созвездиям, озаряющим путь пустившемуся в плавание по морю любви кавалеру. В «Прекрасных очах» звучат сходные мотивы (глаза — «звезды на любовном небосклоне»), а также использован достаточно изощренный способ увещевания надменной дамы:

...de la fortuna mia ruote celesti,
Perchè, lasso, ai miei mali
sempre intenti, negate
a voi stessi pietate?*

Позднее, в «Похищенном ведре» Тассони вновь воспроизводит сходный комплекс мотивов, но уже в пародийном ключе:

О звезды неба! Для души бескрылой
Был часто благотворен ваш каприз!
Колесики судеб любви, что с силой
Мою судьбу толкают вверх и вниз!
Два воплощенья солнца, очи милой,
Что зажигают душу блеском риз...
Лучи которых искрами зарницы
Испепеляют сердце и зеницы...

Пер. М.В.Талова

Следует отметить, что дистанция между «ученической» и пародийной стилизацией у Тассони не столь уж велика. В отличие, скажем, от

* «Небесные колеса моей судьбы, / отчего вы на невзгоды меня / неизменно обрекая, лишаете / сами себя сострадания?»

своего предшественника Ф.Берни, автор производит лишь незначительный стилистический сдвиг, однако этого оказывается достаточно, чтобы текст подвергся внутренней эстетической эрозии.

Любовная лирика Тассони чем дальше, тем больше свидетельствует о принципиальной дистанцированности поэта от предмета изображения. Причиной тому, разумеется, отнюдь не только личные обстоятельства — «сентиментальная жизнь» Тассони была сумбурной и кратковременной. Отношение будущего автора «Похищенного ведра» к женщине несомненно было отмечено печатью либертинских, антиплатонических воззрений. Именно поэтому дальнейшая эволюция любовной темы в его творчестве приводит Тассони к созданию порнографических стихов (опубликованных лишь в 1980 г.), по своему звучанию резко контрастирующих с идеализацией ранних стихотворений. Этот барочный по сути контраст отражает и умение Тассони искусно переключать стилистические регистры, гибко адаптировать язык к предмету изображения.

Развенчанию тех самых поэтических структур, которым Тассони отдал дань на раннем этапе своего творчества, посвящено такое известное его сочинение, как «Рассуждения о стихотворениях Петрарки» (*Considerazioni sopra le rime del Petrarca*). Обстоятельства написания этой книги таковы: в 1597 г. в поисках заработка Тассони перебирается в Рим, а два года спустя поступает на службу к кардиналу Асканию Колонна (впоследствии воспетому им в «пиндарической» оде). В качестве секретаря писатель сопровождает последнего в его поездке в Испанию. В 1602 г. Колонна получил высокое назначение в Арагонском королевстве, но для вступления в должность надлежало испросить соизволения Святейшего Престола; эту миссию кардинал возложил на Тассони, отличавшегося красноречием и ловкостью в устройстве дел. Добившись желаемого от папы Климента VII, Тассони через родную Модену едет в Геную, откуда морем возвращается в Испанию; именно тогда, «от нечего делать» он и начал работать над «Рассуждениями о стихотворениях Петрарки» (впоследствии текст неоднократно перерабатывался и вышел в свет только в 1609 г.). Как подчеркивал сам автор, главной мишенью его критических стрел явилась именно петраркистская поэзия XVI в., то есть прилежное воспроизведение окрашенных в неоплатонистские тона топик. Но критиковать петраркизм, минуя Петрарку, Тассони не в состоянии. Поэтому он последовательно анализирует всю «Книгу песен» и отчасти «Триумфы», причем последний цикл удаляется с его стороны более благосклонной оценки. Подключаясь к весьма обширной в XVI в. традиции комментирования Петрарки (П.Бембо и его последователи: А.Веллутелло, Б.Даниелло, Дж.Муцио и

др.) и отчасти полемизируя с ней, Тассони разбирает провансальские и тосканские источники «Канцоньере», использованные певцом Лауры аллегории и мифологемы, а в ряде случаев корректирует неудачные, по его мнению, строки. Примечательно, что коррективы эти явно направлены в сторону сечентистских *concetti* и на более отчетливое формулирование метафор. Так, в случае с сонетом CCCLII, где проводится параллель между уходом из жизни Лауры и закатом солнца, Тассони рекомендует использовать образ двух солнц (затем часто встречающийся в поэзии XVII в.).

Однако доминируют в «Рассуждениях...» критические процедуры иного рода. По поводу сонета CXLVIII, где есть такие строки: «Плющ, можжевельник, ель и ветки клена / Палящий сердце не угасят пыл», Тассони замечает: «Я никогда не слышал и нигде не читал, чтобы именно эти породы деревьев хорошо горели». В комментарии к сонету CCXXVI («Единственный на крыше воробей / Не сиротлив, как я...») писатель полностью игнорирует заключенные в нем библейские аллюзии (Пс., 101:8) и рассуждает о различных видах воробьев — при этом, пишет он, ни серые, ни черные воробьи отнюдь не «сиротливы» и живут стаями. Незнание Петраркой орнитологической проблематики вменяется ему в вину и в комментарии к сонету CCCLXXXVII («Я уповал на быстрые крыла...»).

Подобный подход выдает влияние на Тассони «Краткого пояснения к стихотворениям Петрарки» Кастельветро, неоднократно и весьма благожелательно упоминаемого в тексте книги. Но многочисленные выходы Кастельветро в пространство реальной жизни все же не выглядят такой подчеркнутой профанацией первоисточника, как у Тассони. Автор «Рассуждения...» нарочито игнорирует различие, как мы бы теперь сказали, между денотацией и коннотацией; прямолинейно сталкивая поэтическую ткань с повседневным опытом, он во многом отдает дань характерной для его эпохи одержимости «эмпирическим инстинктом». Нельзя не видеть здесь, однако, и сознательной игровой позиции. В этом смысле весьма показательна трактовка Тассони образа Лауры — естественно, на этот образ, как на ядро поэтической системы Петрарки, приходится наиболее ощутимый удар. К сонету CCLVIII, посвященному красоте Лауры, писатель делает следующее примечание: «Я бы и сам, по правде сказать, был не прочь взглянуть на нее — ведь на том портрете, что мне как-то раз довелось увидеть, выглядит она эдаким бледным худосочным заморышем, с длинным носом, тощей шеей и впалой грудью, зато уж кокетства хоть отбавляй». Игровой характер этого пассажа очевиден, поскольку в других случаях Тассони вовсе не ставит под сомнение красоту Лауры.

Игра, которую ведет автор «Рассуждений»..., приходит в противоречие с другой игрой, каковой является всякая поэтическая система. В этом смысле Тассони выступает как *briseur de jeu*, совершающий тягчайшее — с точки зрения играющих — преступление: он демонстрирует абсурдность самих правил. Действительно — сколь бы ни окказиональный характер подчас носила тассониевская критика, в конечном итоге она ведет к демонтажу, обесмысливанию петрарковского поэтического кода как целого. Более того, поскольку Петрарка все еще воспринимался в те времена как символ поэзии вообще, Тассони выглядел святотатцем, подрывающим основы самой поэзии — в пику Бембо с его восторженной онтологической интерпретацией поэтического универсума Петрарки.

Видимо, это обстоятельство не ускользнуло от внимания современников и стало причиной дальнейшей, вполне бесплодной, полемики вокруг «Рассуждений...». Если Марино поддерживал заключенный в книге антиавторитарный пафос, то медик и философ из Ассизи Джузеппе дельи Ароматари воспринял ее как проявление кощунства и выпустил в 1611 г. свои «Возражения», где подробно ревизовал приводимый у Тассони разбор первых десяти сонетов «Книги песен». Ароматари подчас приводит вполне разумные контраргументы в защиту Петрарки, однако ведет полемику в рамках традиционной эрудитской критики и не принимает предложенных оппонентом правил игры. Тассони не замедлил откликнуться «Замечаниями Крешенцио Пепе синьору Джузеппе дельи Ароматари по поводу его возражений на “Рассуждения о стихотворениях Петрарки” Алессандро Тассони» (*Avvertimenti di Crescenzo Pepe a Giuseppe degli Aromatori intorno alle Risposte date da lui alle Considerazioni di Alessandro Tassoni sopra le rime del Petrarca*), где выступил под тщательно проработанной маской. Автор наслаждается стихией игры, которая начинается уже с выбора «говорящего» имени, пародийно перекликающегося с отнюдь не выдуманным именем Ароматари. Язвительная отповедь Тассони носит подчас чрезвычайно колкий по отношению к оппоненту характер. В 1612 г. последний публикует «Диалоги Фальчидио Меламподио в ответ на “Замечания, высказанные под именем Крешенцио Пепе”» — из заглавия следует, что маска Пепе оказалась абсолютно прозрачной. В многословных и скучных диалогах Фальчидио Меламподио полемика явственно вырождается в склоку, а то и в литературную дуэль. Это ощущение укрепляется при чтении заключительной (?) части этой литературно-критической саги, весьма воинственного «Красного шатра» (*Tenda rossa*), выпущенного Тассони год спустя. Дуэлянты обмениваются выпадами в заоблачных высях метатекстуальности, отдалившись от «Канцоньере» больше, чем

олимпийцы «Похищенного ведра» — от незадачливых моденцев и болонцев; к вящему унижению оппонента, Тассони приписывает авторство «Шатра» своему слуге.

В «Красном шатре» писатель недвусмысленно намекает на неких скрытых подстрекателей Ароматари; к такого рода вдохновителям Тассони относил в первую очередь известного философа-аристотелика Чезаре Кремонини. Между тем и сам автор «Рассуждений...» как уже подчеркивалось, во многом связан с аристотелизмом Чинквеченто. Само по себе стремление дезавуировать поэзию опиралось на характерное для аристотелистских поэтик представление о лукавом поэте-демиурге, сознательно конструирующем псевдореальность. Однако Тассони смещает акцент с демонизации поэтических занятий на их откровенное вышучивание. Если Спероне Сперони призывал проверять неумную творческую фантазию логикой исторического факта (как «предтекста»), а Аньоло Сеньи («Лекции о поэзии», 1581) рассматривал поэзию как срединное звено между историей и философией, то Тассони в «Замечаниях Крешенцио Пепе...» резко разграничивает философию и поэзию как «две совершенно разные (*distintissime*) вещи». Он все больше склоняется к трактовке поэзии как «шутовства» (*buffoneria*), хотя подобная позиция отнюдь не мешает Тассони продолжать заниматься этим «шутовством», что говорит о во многом игровом характере данной установки — вслед за Берни («Диалог против поэтов») Тассони склонен отрицать себя в культурном смысле как поэта, даже усматривать в подобном ремесле некий ущерб для собственной репутации.

Ироничная интонация «Рассуждений...» — не единственная модальность осмеяния поэзии у Тассони. В сонете «Против двух поэтов-соперников, сложивших несколько виршей во славу короля Франции» (изд. 1980), слышатся отголоски раблезианского смеха: два графомана отправляют с нарочным свои стихи французскому королю, но они попадают в Рим к некоему серу Паскино, который читает их, сидя в отхожем месте. Здесь оживает пресловутый мотив подтирки, причем, не в пример Гаргантюа, Паскино не гнушается использовать в этом качестве рукопись. Подобный, с позволения сказать, «прозаизм» — вообще частое явление в стихах Тассони.

Вполне закономерно, что в них отдается дань и свойственной барочной лирике тенденции к тщательному анализу различных человеческих типов. В частности, Тассони находит вполне самостоятельное решение распространенного в XVII в. образа скупца (сонет «О богатом скряге», впоследствии высоко оцененный У.Фосколо). Здесь выведен эдакий итальянский Плюшкин, на протяжении четырнадцати лет не меняющий свой наряд, питающийся почти исключительно хлебом и

лишь на Пасху и в Рождество позволяющий себе полакомиться яичницей. И все же безусловно доминируют в сатирической поэзии Тассони антиклерикальные мотивы. Это тем более примечательно, что Тассони сам вращался в церковных кругах и был тонзурован епископом Сидонийским. Особенно резкой критике он подвергает орден Иисуса (стихотворение «Рассказ одного иезуита о себе самом»):

Figlio son d'un soldato odio la pace,
l'ipocrisia mi fu madre e nutrice,
Son del corvo più rapace,
unico nel mentir più che fenice.*

В то же время в сонете «На рождение светлейшего инфанта Фердинандо, титулярного кардинала храма Пресвятой Богородицы в Портуку», написанном по-испански, Тассони как будто бы не выходит за рамки церковной ортодоксии и уподобляет новоиспеченного кардинала Иисусу (сходство одеяния — багряница). Но некоторая утрированность панегирика, непомерно щедрые похвалы в адрес кардинала неожиданно звучат едва ли не кощунственно, если не по отношению ко Всевышнему, то уж во всяком случае — к Святейшему Престолу:

Y oy, tierno infante, el que os cria
a Dios os ha aventajado
Pues, de púrpura adornado,
en el portal de Maria
amanecisteis criado.**

Из рассмотренных стихотворений следует, что диапазон тассониевской поэзии был весьма широк; отсутствовала в нем разве что философская лирика — по причинам, уже изложенным выше. Сложилось, однако, так, что Тассони вошел в историю именно своей политической, гражданской лирикой, где привычная смеховая интонация сменяется гневной инвективой в адрес презревших интересы родины. Это прежде всего относится к сонету «Италия, мать государей, сынов своих». Здесь Тассони бичует итальянцев, забывших о «древнем чувстве чести», унижившихся до служения испанской короне. Опираясь античными реми-

* «Я сын солдата, мир мне ненавистен, / мать и кормилица моя — лицемерие; / я свирепее хищного ворона, и нет мне равных по части лжи».

** «И ныне, о нежный инфант, тот, кто произвел вас на свет, / предпочел вас Богу, / ибо облаченным в пурпур / явились вы в портале Марии».

нисценциями, автор сонета в то же время не впадает в патетику, характерную для творчества его друга Фульвио Тести; высокопарному слогу он предпочитает простоту, доходчивость и выразительность. Инструментальное отношение к языку — идущее от Кастельветро с его фанатичным стремлением отождествить «слово» и «вещь» — выражается, в частности, и в умелой дозировке сниженной лексики — той, что правит бал в его «потаенных» стихах.

Сходная языковая позиция нашла свое отражение и в прозаических сочинениях Тассони на политическую тему, которые по праву считаются крупнейшими политическими сочинениями своего времени: в двух «Филиппиках» (*Filippiche*) и в «Ответе Соччино». Авторство опубликованных в 1614 г. «Филиппик» на сегодняшний день можно считать окончательно установленным, и это несмотря на то, что сам Тассони от этих сочинений впоследствии энергично отрекся (по конъюнктурным мотивам). Обращаясь к аристократии, взывая к ее патриотическому чувству — коего, по мнению Тассони, недостает «черни», — автор с самого начала первой «Филиппики» избирает патетическую, впрямую сориентированную на античные образцы интонацию: «Доколе ж мы, о властители и рыцари Италии, станем терпеть не то что поражение, но полную униженность со стороны надменных, пребывающих в роскоши иноземцев — тех, что под воздействием африканских и мавританских нравов уже почти превратились в варваров и низость почитают обычным делом?» Однако использование риторических клише у Тассони ни в коей мере не означает отказа от непосредственного выхода к жизнеподобию; используя высказанную по другому поводу формулировку А.В.Михайлова, можно сказать, что слово в «Филиппиках» проливается в действительность, циркулирует между традиционной риторикой и принципиально сближенным с вещью, «пеленающим» ее статусом. Так происходит и во второй «Филиппике» с ее знаменитым описанием «псевдокрасот» Испании, знакомых Тассони не понаслышке: «Как ни хороши покрытые красным песком поля, да произрастает на них разве что розмарин да дикая лаванда; как ни хороши здесь долины, да за целый день встретишь разве одно жилище; красивейшие горы, где повсюду валяются обломки голых валунов; красивейшие перевалы, где не сыскать ни стебелька травы, ни капельки воды; красивейшие земли, где только хижины, да землянки, да конюшни; красивейшие города, где все дома сработаны если не из дерева, так из глины...» Тассони находит весьма эффективные средства для обрисовки плачевного экономического положения Испании начала XVII в., не забывая при этом высмеять и местных «странствующих рыцарей», ринувшихся на завоевание Италии — ибо надоело им сидеть «на хлебе и

дуке». Приближенность языка «Филиппик» к реальности явно отдаляет его от того типа исторических сочинений, который был представлен в творчестве Траяно Боккалини. Именно поэтому, невзирая на несомненную общность позиций, Тассони в «Ответе Соччино» (1617) весьма нелицеприятно отзываясь об авторе «Пробного камня политики», именуя его «шутом» (еще более резкого титула удостоивается сам Соччино — «враг нации»).

Обращаясь к социально-политическому значению трех указанных сочинений, следует отметить, что между ними нельзя ставить знак равенства и рассматривать их, как это часто делалось, в общей обойме. Антииспанизм, резкая критика Филиппа III в первой из «Филиппик», как бы освежающей внутреннюю форму жанрового наименования, сменяются во второй «Филиппике» более хладнокровной аналитичностью, а в «Ответе Соччино» признается доблесть испанских сеньоров и даже легитимность испанского господства (исходя из права наследования территории испанской короной). Здесь сказались, конечно, и конкретные обстоятельства работы над каждой из книг: так, вторая «Филиппика» создавалась в условиях перемирия. Впрочем, и в первой гнев не мешает автору сохранять привычную рассудительность и по пунктам отвечать своим воображаемым оппонентам. В «Ответе Соччино» оппонент отнюдь не воображаемый: это некий генуэзец, приверженец своеобразного космополитизма на теологической основе, апологет испанского военного присутствия на Апеннингах. Тассони не утруждает себя внимательным рассмотрением аргументации оппонента, его основной тезис прост: «вы выказали себя испанцем, будучи итальянцем по рождению». Между тем в ряде случаев Соччино не столь уж далек от истины. Это относится в первую очередь к трактовке им деятельности савойского герцога Карла Эммануила I, столь любезного сердцу Тассони.

Впрочем, не его одного. И Тести, и Марино, и многие другие знаменитые современники автора «Похищенного ведра» подпали под обаяние этого образованного, строптивного и энергичного монарха, которому сам Нострадамус предсказал славу крупнейшего военачальника своей эпохи. Войны, которые он вел с французами и испанцами, и вообще вся подчас непоследовательная деятельность Карла Эммануила были направлены на расширение владений Савойского герцогства, в частности за счет присоединения Салуццо и Монферрато. Тассони же он виделся освободителем Италии от чужеземного гнета, объединителем итальянских земель. Соччино, упрекая герцога в бряцании оружием, был гораздо ближе к истине (его позицию легко уяснить себе по приводимым в «Ответе...» обширным цитатам).

История взаимоотношений Тассони с этим «достойнейшим из государей», как именовал его Марино, отсчитывается с 1613 г., когда писатель направил герцогу восторженное письмо. Оно не осталось без внимания; завязалась переписка, в которой участвовали и сам Карл Эммануил, и его приближенные. В ход пошли и аргументы сугубо материального свойства, и наконец в 1618 г. Тассони получил назначение на пост секретаря посольства Савойи в Риме. Долгое время ему не удавалось получить причитавшееся ему жалованье. В 1620 г. Тассони предстояло вступить в еще более почетную должность первого секретаря герцога в Турине, столице Пьемонта. Но к тому времени герцог, руководившийся во всем практической выгодой, как раз собирался заключить мир с Испанией, и назначение Тассони, автора (пусть и предполагаемого) «Филиппик» на этот пост было бы более чем неуместно; к тому же, как справедливо рассудили пьемонтские вельможи, независимый ум совершенно неуместен на такой должности. Назначение было сорвано, герцог выказал в отношении Тассони очевидную холодность, и вскоре между ними произошел полный разрыв.

Все эти обстоятельства чрезвычайно подробно отражены в «Манифесте Алессандро Тассони относительно взаимоотношений, имевших место быть между ним и правителями Савойи» (*Manifesto di A. Tassoni intorno le relazioni passate tra esso e i principi di Savoia*, 1626, изд. 1849). Это произведение отмечено зрелостью мысли, склонностью к морализации и афористичности («терпеть поношение — значить признавать, что заслужил его», «слухи и общественное мнение — вот истинные тираны», «у правителей руки всегда длинные, да редко широки», «искусство вращаться при дворе подобно врачеванию: его изучаешь на чужих ранах»). Тассони меланхолически констатирует, что сам он этому искусству так и не выучился. «Манифест» представляет большой документальный интерес, так как в нем приводится переписка автора с Карлом Эммануилом и его окружением. Однако в полной мере доверять изложенной в нем версии взаимоотношений Тассони с савойским двором вряд ли возможно: остро переживая нанесенный его репутации ущерб (а целью написания книги и являлось, по словам автора, восстановление его доброго имени), он целиком перекладывает вину на противную сторону.

«Златые горы, что сулили мне знатные особы, в действительности обернулись пшиком», — с горечью констатирует Тассони в одном из писем той поры. Аристократы, которых он неизменно считал цветом нации, не оправдали возлагавшихся на них писателем надежд. Правда, в написанном на смерть своего бывшего кумира сонете «Тень Карла Эммануила говорит с Италией» (1630) писатель не дает увлечь себя чувст-

ву мести и по-прежнему преклоняется перед заслугами герцога, по-прежнему считает его истинным провозвестником единства Италии. Между тем, казалось бы, уязвленная репутация побуждала Тассони поступить иначе, тем более, что приверженность «древнему чувству чести» подтверждена и в единственном его сочинении на собственно историческую тему — «Вальтеллинской долине». Речь здесь идет о стратегически важном районе Швейцарии, где сталкивались интересы французов и итальянцев. По существу, дошедший до нас фрагмент из тринадцати глав не дает представления о замысле Тассони. Ясно, однако, что ориентиром для него являлся в первую очередь Тацит, и это сближает Тассони с другими историографами XVII в. Неспешный, мерный слог, стремление к подробному и объективному воссозданию событий не исключают явно моралистической интонации, которая уже отмечалась нами в «Манифесте». История рассматривается Тассони в первую очередь как школа жизни, в которой есть место и лицемерию (мотив *dissimulazione* проходит через всю книгу), и дурным советчикам, и все той же Фортуне («война — карточный столик фортуны, за которым государства играют друг с другом; и не раз проигрывали именно те, кто усматривал за собой преимущество»), и праведному гневу («страсть к отмщению — величайшая побудительная сила даже для холодных и неспешных по природе людей»). «Вальтеллинская долина» как бы замыкает круг творчества Тассони: бурлескные интонации уступают место сосредоточенной назидательности, а барочные топики выглядят теперь глубоко выстраданным, незаемным жизненным опытом.

Уяснив себе суетность и фальшь придворной жизни, Тассони принимает решение отойти от светских устремлений. Арендовав дом с виноградником и садом недалеко от Палаццо де Риари (Лонгара), он живет в уединении, охотится, выращивает цветы. «Я целые дни провожу у себя в садике, — пишет он своему другу канонику Сасси, — то взрываю землю, то перекапываю, то подрезаю ветки». Однако в начале 1626 г. болонский кардинал Лудовизи неожиданно пригласил его к себе на службу с неплохим жалованьем. Секретарские обязанности Тассони выполнял вплоть до 1632 г., затем перебрался в родную Модену, где и умер 26 апреля 1635 г.

2

Самым важным для себя произведением Тассони считал «Мысли на различные темы» — не случайно работа над ней растянулась на долгие годы и включила в себя ряд подготовительных этапов. Это и три под-

борки цитат из античных авторов (первые две были впоследствии утрачены, третья опубликована лишь в 1982 г. под названием «Sentenze»), и «Речь в порицание литературы» (1608, изд. 1975), и, наконец, две ранние редакции «Мыслей» под названиями соответственно «Вопросы» и «Часть вопросов» (*Parte de'quesiti*, 1608). Но все это — предыстория памятника; история же начинается с публикации в 1612 г. «Собрания различных мыслей Алессандро Тассони, разделенных на девять частей» (*Varietà di pensieri diversi*). Впоследствии и этот вариант подвергся существенной доработке; самое важное, что к нему была присовокуплена принципиально значимая десятая книга («Умы в прошлом и настоящем», *Ingegni antichi e moderni*). В полном объеме «Мысли на различные темы» (*Varietà di pensieri*) были опубликованы в 1620 г.

Если в «Sentenze» Тассони пользуется исключительно латынью, в том числе и в авторских ремарках к цитатам, то в дальнейших вариантах текста он переходит на народный язык, мотивируя это обращением к широкой аудитории. Уже здесь сказывается отказ писателя следовать общепринятой традиции: в начале XVII в. трактаты на народном языке еще выглядят как исключения (Галилей). Нонконформизм Тассони сказывается и в отсутствии у книги посвящения — проблема, опять-таки специально им эксплицированная: автор не желает апеллировать к «сильным мира сего» ради обеспечения оптимальной издательской судьбы своего детища.

Что касается «Речи в порицание литературы», то это произведение представляет собой развернутый литературный парадокс и несет на себе совершенно явную печать того учреждения, под эгидой которого создавалось: организованной в 1603 г. Академии Умористов, куда Тассони был принят вскоре после своего прибытия в Рим. Тассони осуждает здесь всякую книжность (простая грамотность им все же допускается). По сути, речь идет о доведении до абсурда идеи самоценной, оторванной от жизни учености (колоритен в этом плане образ «книжного червя», с виду импозантного, но боязливого и немошного; ср. затем сходный мотив у С.Розы во второй сатире). Тассони обзрывает различные области человеческого знания (медицина, юстиция, философия, политика) и демонстрирует абсолютную никчемность книг, которые лишь укрепляют людей в их пороках. При этом в «Речи...» трудно уловить ту характерную для Тассони иронию, которая особенно ощутима в «Рассуждениях о стихотворении Петрарки»: в данном случае автор старается сохранить невозмутимое выражение лица, что и придает «Речи...» смысловую неоднозначность.

В «Мыслях на различные темы», куда «Речь...» вошла на правах составной части, сведены воедино и развернуты многие уже рассмотрен-

ные нами тассониевские мотивы. Это и ярко выраженный пафос эмпиризма, безграничное доверие к данным чувственного опыта. Это и сугубо сенсуалистическая трактовка любви («вся эта платоническая любовь — басни, выдумки, вздор и обман для простаков»). Это и свобода от авторитетов, причем подчас несколько декларативная, как в случае с Аристотелем. Пиетет перед доблестным Александром Великим, истинным кумиром Тассони на протяжении всей его жизни, выглядит как исключение, подтверждающее правило. Сын Филиппа предстает не только как воплощение любезных сердцу Тассони качеств: чести, благородства, воинской доблести, но и как истинно барочный герой, не представляющий себе правления без «притворства». Благородство Александра — это и благородство происхождения (очередное подтверждение аристократизма Тассони, ставившего *nobiltà* выше внесловной *virtù*).

Начиная с издания 1612 г. книга подразделяется на тематические разделы («Горячее и холодное», «Небосвод и звезды», «Солнце и Луна», «Воздух, вода и земля», «Различные феномены и свойства», «Предрасположения, склонности и страсти человека», «Книги и учения древних», «Обычаи народов и государственные интересы», «Поэтические, исторические и прочие сведения», «Умы в прошлом и настоящем»). Из названия разделов ясно, что примерно половина всего труда посвящена вопросам физики и астрономии. Здесь особый интерес привлекает к себе глава IV книги («О вращении Земли»). Тассони признает силу интеллекта Коперника, но отказывается принять гелиоцентрическую модель мира и приводит добрых два десятка аргументов в ее опровержение. Любопытно, впрочем, что автор хотя и игнорирует подтверждения теории Коперника у Галилея и других астрономов, но в то же время прячет теологический аргумент (цитата из Екклесиаста) среди других, вполне «натуралистических».

Но рассуждения Тассони о мире и человеке не носят систематического характера, в отличие от Бэкона или Гассенди, с которыми его нередко сближают. Общий пафос его рассуждений соответствует традиционному маньеристически-барочному философскому фону. Так, его ламентации по поводу «прекрасного с виду тела», становящегося уделом «зловонных червей», перекликаются с известным монологом Гамлета, а мотив *memento mori* разрешается с помощью типично барочной образности: «Так павлин, распустивши оперение свое с рисунком в виде глаз, любуясь и восхищаясь собственным великолепием, вдруг опускает взгляд на уродливые и черные лапы свои — и сейчас же складывает крылья, поджимает хвост, опускает перья и пронзительно кричит, словно признавая тщетность своих поползновений и мнимость своего

превосходства». Следует напомнить, что именно павлин считается своего рода символом барочного искусства.

Как уже говорилось, квинтэссенция воззрений Тассони заключена в десятой книге «Мыслей на различные темы». В общем и целом автор стоит на позициях модернизма, его симпатии на стороне «новых». Однако в начале Сейченко оппозиция «древних» и «новых» еще не приобретает парадигматического характера — это произойдет лишь к концу столетия. Еще не определены окончательно область «древнего» и «нового»; еще очень ощутима неотрефлексированная зависимость от античных авторитетов. Все сказанное в полной мере относится и к Тассони. Следуя старинному принципу *audiat et altera pars*, он нередко перевоплощается в своего воображаемого оппонента (сказывается здесь и юридическое образование автора). Поэтому десятая книга «Мыслей на различные темы» не выглядит категорическим отрицанием «древних»: составляя обзор достижений той и другой сторон в таких областях, как медицина, политика, поэзия, грамматика, живопись, сельское хозяйство, строительство и т.д., Тассони постоянно колеблет чаши весов, отдавая предпочтение то «древним», то «новым». Так, в области виноделия его современники ничуть не уступают древним, равно как и в строительстве; зато древние правители были воинственнее тех, что жили во времена Тассони, а доктрина перипатетиков, «как то повсеместно признано, является наиболее надежной и наилучшей из всех».

Мы не случайно использовали выше образ весов, вызывающий в памяти мыслительные процедуры Монтеня (хотя и не его одного: ту же метафору познания избирает и Галилей, и его весы еще более точны: ведь они «пробирные»). Постоянное взвешивание аргументов *pro* и *contra* — одна из характерных примет «Мыслей на различные темы», роднящая книгу с «Опытами». Как и Монтень, Тассони порой склонялся к пирронизму и сам именовал себя «скептиком». Как и Монтень, если не в большей степени, Тассони жадно всматривался в многообразные феномены окружающего мира, превращая все сущее в предмет вопрошания: почему у женщин нет бороды? почему в Неаполе воруют больше, чем в других городах? почему у кастратов высокий голос? почему кошки любят рыбу? почему рак пятится? кому легче стать рогатом — ревнивцу или же импотенту? являются ли вьющиеся волосы признаком недалекого ума? Отвечая на эти и многие другие вопросы, Тассони нередко взывает к античным авторитетам, но чаще высказывает собственную точку зрения («что до меня, то я полагаю...», «я же скажу иначе...»).

И все же собственное «я» автора «Мыслей на различные темы» не занимает в книге такого места, как «я» у Монтеня. Замысловатая траек-

тория, которую вычерчивает между феноменами и ноуменами монте-невская мысль, в конечном итоге позволяет читателю рельефно представить себе уникальную, неповторимую индивидуальность творца «Опытов». Образ автора «Мыслей на различные темы» для читателя недоступен. «Эссеизмы» даже шире представлены в «Рассуждениях о стихотворениях Петрарки», чем в «Мыслях на различные темы»; релятивизм Тассони носит несомненно ограниченный по сравнению с Монтенем характер, а маньеристический нарциссизм уступает место энциклопедичности, причем не ренессансного, а уже барочного свойства.

Как указывает Дж.Мардзот, опыт Монтеня вообще не имел большого значения для Италии, где близкий к эссе жанр вызревал уже в «Воспоминаниях» Сабба да Кастильоне (1546), а в XVII в. — у Б.Ванотци, Б.Фьоретти и вплоть до известного трактата аббата Секондо Ланчелотти «Нынешнее время» (1623–1636). В определенной мере предвосхищая книгу Ланчелотти, Тассони тем не менее не склонен впрямую вводить в текст приметы бурлеска, как это сделано в «Нынешнем времени». Думается, особенность «Мыслей на различные темы» заключается именно в потаенной иронии, надежно погребенной под толщей эрудиции; именно в этом обстоятельстве, а не в каких-то научно-философских новациях следует видеть принципиальную «новизну» книги — новизну, на которой столь энергично настаивал сам автор (не случайно каждую главу, вновь вводимую им в очередное издание «Мыслей», он не забывал поименовать *pensier nuovo*).

Очевидно, наиболее существенной новацией своего труда Тассони считал полемику с Аристотелем. Эта полемика пронизывает всю книгу: большинство глав строится по общей схеме — вначале приводится позиция Стагирита по тому или иному вопросу, а затем следуют коррективы к ней. Антиаристотелизм Тассони отнюдь не носит всеобъемлющего характера. Основной пафос здесь весьма сходен с тем, что определяет собой «Рассуждения о стихотворениях Петрарки»: десакрализация, свержение кумира с недоступного ранее пьедестала. «Аристотель тоже человек и тоже мог ошибаться», заявляет Тассони (сходные утверждения можно найти у Галилея в «Послании к Франческо Инголи», а также у Гассенди в «Парадоксальных упражнениях против аристотеликов»). Тассони констатирует, что учение Стагирита превратилось в его эпоху в разменную монету: «его читают даже женщины». Заметно стремление автора «Мыслей на различные темы» подвергнуть сомнению прежде всего естественнонаучные воззрения Аристотеля; что же касается «Поэтики», то этот труд в целом представляется Тассони достойным внимания (хотя в нем отсутствует раздел, посвященный комедии, неверно интерпретирован Гомер, не уделено внимания проблеме

версификации). «Поэтика» воспринималась Тассони через призму Кастельветро, что как бы освобождало его от необходимости подробно останавливаться на проблемах этой книги.

По-видимому, антиаристотелизм Тассони в известной мере является инверсией, негативным отображением утрированного «аристотелизма» Берни («Капитоло в восхваление Аристотеля», где Стагирит представлен ловким фокусником, способным дать оптимальный ответ на любой вопрос, но... ничего не написавшим о кулинарии). Именно с этой, бурлескной традицией автор «Мыслей на различные темы» все-таки был связан не меньше, чем с собственно философской.

В этом плане «Мысли на различные темы» аккумулируют в себе присущую творчеству Тассони парадоксальность: напомним, у истоков книги стояла намеренно игровая, псевдоакадемическая речь; в окончательном же виде перед читателем предстал квазифилософский трактат, изобилующий эрудитскими выкладками, но и вполне наивными построениями («отчего у умных отцов рождаются дети-дураки?»), подчас не лишенный внутренних противоречий (та же «Поэтика» в «Речи...» и в соответствующем ей разделе «Мыслей на различные темы» трактуется как незначительный заказной опус). Ни один из множества щедро рассыпанных по книге авторских «ключей» не в состоянии полностью объяснить читателю смысл текста («мне недостает врагов, чтобы сражаться с ними, — вот я, подобно воину, и упражняюсь с друзьями»; «я приведу аргументы в пользу одной и противоположной стороны, а судьями пусть будут читатели»; «скажу вам свое мнение, понравится вам оно — в добрый час; не понравится — никого не вынуждаю с ним соглашаться» и т.д.). Правда, заключительный раздел, написанный позже других, несет в себе меньше игровых моментов. Но и данное обстоятельство не умаляет общего впечатления от книги как не слишком когерентного целого. Все это говорит о том, что «Мысли на различные темы» тесным образом связаны с маньеристическим способом выражения, причем преодоление маньеристического релятивизма и становится основной коллизией книги, ее внутренним сюжетом.

3

Алессандро Тассони приложил немало сил к тому, чтобы в сознании его современников поэма «Похищенное ведро» и «Мысли на различные темы» соотносились как «изнанка» и «лицо», как легковесный литературный экзерсис и серьезный ученый трактат (сам писатель в одном из писем сформулировал эту оппозицию следующим образом: *humore / sostanza*). Отдавая недвусмысленное предпочтение «Мыслям»,

в том числе и в своих завещательных распоряжениях, Тассони в то же время обнаруживает определенную амбивалентность своей позиции в отношении «Ведро». В одних письмах он именует поэму «пустячком», «нелепой причудой», в других, напротив, безмерно гордится своим детищем, а в четвертом из авторских предисловий к «Ведру» — подписанном псевдонимом Гаспаре Сальвиани — книга аттестуется как «совершенная поэма, объединяющая в себе серьезное и шутивное содержание». В последнем случае мысль Тассони движется в русле тех же модернистских установок, которые были свойственны творцам ренессансной эпической поэмы, также претендовавшим на выработку совершенных — не в пример античным — образцов. При этом на «Ведро» как бы падает отблеск проникнутых пафосом новизны «Мыслей», и поэма в какой-то мере становится художественной иллюстрацией заявленных в трактате идей.

Игровой момент, определенно присутствующий в приведенных выше самоуничижительных оценках Тассони, возникает, по воле автора, и вокруг даты написания поэмы. В том же четвертом предисловии он указывает абсолютно точный временной промежуток, когда якобы и было написано «Ведро» — апрель–октябрь 1611 г., и даже ссылается при этом на очевидцев. Однако, по авторитетному мнению П. Пульятти, нет никаких оснований считать, что Тассони приступил к работе над поэмой ранее 1614 г. Как бы то ни было, рукопись оказалась в распоряжении читателей в 1615 г., была размножена в более чем ста копиях и встретила восторженный прием у читающей публики. Значительно труднее сложилась издательская судьба книги, что во многом объясняется как обилием в тексте аллюзий на современников Тассони, так и антиклерикальным пафосом, выходящим за пределы традиционных топосов. Первые попытки напечатать рукопись автор предпринял в 1616 г. в Модене, но они оказались безрезультатными, как и все дальнейшие старания Тассони опубликовать книгу в других итальянских городах. В итоге первое издание поэмы — тогда она именовалась просто «Ведро» — появилось лишь в 1622 г. в Париже у известного издателя Туссена Дюбре. Автор скрывался за псевдонимом Андровинчи Мелизоне. Содействие при этом оказали находившийся тогда во Франции Марино и Жан Шаплен, ставший, по его собственному утверждению, «повивальной бабкой» при рождении книги. Что же касается полного итальянского издания, то оно вышло в свет лишь в 1630 г. в Венеции и включало двенадцать песней (в первоначальном варианте их было десять).

Первые подступы к «Похищенному ведру» (*La secchia rapita*) можно усмотреть в той части «Замечаний Крещенцио Пепе...», где речь идет о

возвышенном и бурлескном стилях. Упрекая Петрарку за якобы имеющее место в первом сонете «Канцоньере» несоответствие высокого стиля низменному сюжету, Тассони замечает, что подобное смешение способно произвести комический эффект. Неожиданная педантичность, обилие цитат, коими Тассони обставляет соответствующее рассуждение, свидетельствуют о том, что разграничение стилей осмысливалось писателем на глубоком теоретическом уровне. Однако здесь еще не говорится ни слова о возможности создания смешанного стиля, где соединились бы комические элементы и элементы, характерные для венчающей иерархию жанров эпической поэмы. Подобный синтез автор «Похищенного ведра» впоследствии назвал *mixtura*. Об этом будет идти речь в упомянутых предисловиях, где формулируется и основная задача, которую преследовал автор при создании жанрового «коктейля» — развлечение (что вполне соответствует установке Кастельветро).

Еще один важный подступ к «Ведру» — комментарий Тассони к «Неистовому Орландо» Ариосто на полях издания 1577 г. (полностью он никогда не публиковался; с комментарием появилась возможность познакомиться лишь благодаря монографии Марии Кристины Кабани о «Похищенном ведре», опубликованной в 1999 г.). Тем самым Тассони подключился к дискуссии об Ариосто, которая разгорелась в XVI в. (см. о ней в главе «Поэтика и литературная критика» предыдущего тома). При этом для автора комментария разграничение «романа» и «поэмы» не являлось релевантным — его волновало совершенно иное; Тассони очень методично вскрывает комико-бытовые элементы текста и констатирует их несовместимость с высокой материей; то же самое относится к любовной теме, которая занимает в поэме неоправданно большое место. Автор комментария констатирует также хронологическую неопределенность «Орландо», порождающую неправдоподобие и анахронизмы; нарушения героической этики (в которых повинны Орландо, Руджеро и Мандрикардо); особенно существенны комментарии Тассони к последним песням, где вскрыт крен в сторону комической трактовки героической материи.

И действительно, установка на *mixtura* вовсе не освобождала Тассони от необходимости четко формулировать для себя «правила игры», рационально дозировать разнообразные модальности и стили, а в конечном итоге — вписать «Ведро» в систему категорий осмысленной в духе Чинквеченто «Поэтики» Аристотеля. Именно «эластичная» ее интерпретация, которая была свойственна неоаристотеликам, и должна была смягчить наносимый Тассони по классической жанровой иерархии удар.

Еще более обстоятельная попытка подвести Тассони под аристотелевские категории была предпринята поэтом Джироламо Прети в предисловии к выпущенному в 1624 г. изданию поэмы (кстати, Прети фигурирует среди персонажей «Похищенного ведра», и автор отзываясь о нем весьма одобрительно). Парадоксально, с какой методичностью Прети «подпирает» принципиально новаторский ход Тассони ссылками на многочисленные авторитеты, включая Цицерона, Квинтилиана, Платона и Сенеку — все они, отмечает комментатор, отдавали дань шутке как отдохновению от серьезных штудий. Но в чем же тогда заслуга Тассони, можно ли его считать пионером? Прети отвечает на этот вопрос положительно: именно у Тассони чередование серьезного и смешного приобретает регулярный, правильный характер.

Прети подчеркивает, что наряду с чисто комическими эпизодами в поэме имеется и «истинно серьезная и героическая возвышенность стиля». Действительно, в определенной мере «Похищенное ведро» соответствует тем требованиям, которые предъявлялись во времена Тассони к серьезной эпической поэме. К таким требованиям относится, в частности, выбор исторической перспективы: приметы исторической достоверности должны были сочетаться с «неабсолютностью» прошлого (избираемая эпоха — не современность, но и не времена Адама). В основу сюжета «Ведра» положены две войны, имевшие место в XIII–XIV вв.: война, которую вел незаконнорожденный сын императора Фридриха II Гогенштауфена, король Сардинии Энцо с болонцами (25 мая 1249 г. произошла битва при Фоссальта, в ходе которой Энцо был взят в плен, отвезен в Болонью, где до конца дней своих, т.е. до 1272 г., пребывал в заточении; а также война местного значения между болонцами (сторонниками папы) и моденцами, чьи симпатии находились на стороне гибеллинов. Эти города разделяла старинная вражда. 15 ноября 1325 г. в ходе битвы при Дзапполино моденцы наголову разбили противника, преследовали его до самых городских ворот Болоньи и в качестве трофея унесли с собой цепи от этих ворот, а также стоявшее на стене деревянное ведро.

Тассони же представляет дело таким образом, будто битва при Дзапполино случилась несколько ранее сражения при Фоссальта, а болонцы двинулись в мае 1249 г. на Модену именно с целью «реституции» ведра. Он также делает Энцо союзником моденцев, а результатом сражения — одновременно пленение сардинского короля и захват ведра. На протяжении поэмы военный успех сопутствует то моденцам, то болонцам (в боях участвуют также многочисленные союзники тех и других), затем устанавливается десятидневное перемирие, в ходе которого стороны ведут переговоры; в финале же, с благословения папского

легата, заключается мир и герои отправляются «кушать своего гуся» — традиционное для праздника Всех Святых блюдо. Во время боевых действий на стороне Модены выступают боги — Венера, Марс и Вакх, а городу науки и искусства Болонье покровительствуют Минерва и Аполлон.

Наряду с изображением исторического прошлого Тассони объявляет о своей приверженности и еще одному жанровому принципу эпической поэмы — единству действия. При этом он трактуется писателем достаточно широко, как единство в многообразии, что опять-таки соответствует тому пониманию этой проблемы, которое было характерно для ренессансных авторов — например, для Тассо («Рассуждения о героической поэме»). Проводя этот принцип чрезвычайно последовательно, Тассони, однако, выходит далеко за рамки чинквечентистских представлений, постоянно сменяет не только сюжетные линии (здесь можно было бы усмотреть подражание Ариосто), но и тональность повествования, стилистические регистры.

Что касается образцов «истинно серьезного стиля», то их в поэме не так уж много. Даже в шестой и седьмой песнях поэмы, где доминируют батальные сцены, грань, отделяющая стилизацию от пародии, зачастую весьма тонка. Быть может, редким исключением служат речь и поступки braveго капитана Салингуэрры, созывающего своих воинов на бой:

“Questa è la via dove a la gloria vassi:
chi ha spirito d'onor mi segua appresso:
ecco v'apro il sentiero: ora vedrassi
chi avrà desio d'immortalar se stesso”.
Così parla il feroce; e volge i passi
dove il nemico stuol vede più spesso;
urta il caval, la lancia abbassa, e pare
un vento fier che spinga indietro il mare.*

(VI, 7)

Образ отважного Салингуэрры, бросающегося в самую гущу сражения — редкий пример прямого утверждения в «Ведре» позитивных ценностей, истинного «уллиссизма»: бросается в глаза определенное

* «Вот он, путь славы, / и да последует за мной тот, в ком жив дух чести; / я пролагаю вам тропу, и мы теперь увидим, / кто стремится обессмертить себя. — Так сказал беспощадный воин и устремил свои стопы / туда, где противников было всего больше; / он понукает коня, опускает копье и походит / на буйный ветер, что бушует на море».

сходство первой части процитированного отрывка со знаменитой речью Улисса к соратникам из «Божественной Комедии». И все-таки общий смеховой контекст поэмы не позволяет героическому материалу обрести надлежащую весомость.

Важно в то же время подчеркнуть, что подобная организация повествования продиктована отнюдь не стремлением автора дискредитировать героическую поэму как жанр. Не случайно в комментарии к поэме Тассони делает по поводу шестой песни весьма существенную оговорку: «повествовать в бурлескном ключе о вещах героических — признак скорее буффонного, нежели героикомического стиля». Рыцарские идеалы, приверженность которым Тассони впервые выказал еще в «Манифесте», остаются для него незыблемыми. И если уж говорить о деформации рыцарского идеала в «Похищенном ведре», то речь должна идти о дистанции между абсолютным идеалом (не подвергавшимся Тассони сомнению) и практическим его воплощением. Эта проблематика присутствует уже в «Мыслях на различные темы», где Тассони весьма придирчиво анализирует «Илиаду» и приходит к выводу о несоответствии гомеровской поэмы аристотелевским требованиям. Ведь и автор «Поэтики», и авторы ренессансных рыцарских поэм считали необходимой основой фабулы героическое действие. Между тем, по мнению Тассони, Ахиллес — бездействующий герой (а гнев не есть действие), да и не вполне герой, ибо не обладает всеми необходимыми для эпического персонажа добродетелями (в противовес персонажам «Неистового Орlando» и «Освобожденного Иерусалима»). Однако и противопоставляя древнюю эпiku новой (грань между эпической поэмой и романом для Тассони почти неощутима), автор «Ведрa» не считает для себя преодоленным кризис эпического идеала, на сей раз обусловленный уже исторически. Здесь имеется в виду весьма болезненный для писателя аспект проблемы, имевшей для Тассони отнюдь не сугубо литературное значение: историческая реальность все чаще свидетельствует об уходе со сцены настоящих героев. В этом плане весьма симптоматична ностальгическая констатация болонца Волуче: «Орlando умер, времена не те», относящаяся, разумеется, в первую очередь к эпохе самого Тассони.

Ярким симптомом упомянутого кризиса можно считать и то обстоятельство, что в последних двух песнях поэмы на первый план выдвигается антигерой, моденский граф Куланья, чей образ выписан автором по законам жанровой живописи XVII в. Впрочем, ощущаются в нем и ренессансные реминисценции. В этом персонаже, согласно установившейся ныне критической интерпретации, Тассони запечатлел своего недруга, графа Алессандро Брузантини, хотя в своих письмах Тассони

нередко использует имя Куланья, имея в виду отца Алессандро Брузантини, Паоло. В поэме есть также пример прямого использования имени Брузантини (XI, 40). Доминирующей чертой Куланьи становится трусость, что само по себе, в контексте «памяти жанра» делает его антигероем, персонифицированной инверсией рыцарской *virtù*:

Ханжа, философ, он писал стихи,
Он вне беды держался Сакрипантом,
А чуть беда, был хуже требухи.

Пер. Е. Солоновича (III, 12)

При этом важно подчеркнуть, что Куланья ведет собственную генеалогию от Дон Кихота (в буквальном смысле слова; см. IX, 72). Для Тассони сервантесовский персонаж — это именно псевдогерой, то есть наглядное воплощение утраты рыцарского идеала; таким же псевдогероем представлен и Куланья. Полной профанации подвергается у Куланьи столь важный компонент традиционного рыцарского кодекса, как куртуазность. В песни X, стремясь утвердить себя в образе подлинного рыцаря, Куланья (автор не забывает подчеркнуть, что он был женат на молодой и красивой женщине) избирает себе даму сердца: это амазонка Реноппия. Все дальнейшее обставлено в русле театральной комедии положений: пытаюсь избавиться от жены, Куланья сам по ошибке становится жертвой приобретенного им яда — к счастью, не смертельного (эта история имеет под собой реальную почву и основана на некоторых обстоятельствах семейной жизни Брузантини). Вполне сценично выглядит и переплетение этой сюжетной линии с другой: речь идет о взаимоотношениях жены Куланьи и ее любовника Титта. Кульминацией обеих линий становится поединок Куланьи с Титта, который в какой-то мере пародирует занимающие важное место в структуре героической поэмы рыцарские финальные турниры. При соблюдении внешних сторон ритуала все происходящее носит комичный характер. Тем более комичен итог дуэли: принимая слетевшую во время схватки красную ленту за кровь, Куланья готовится к смерти, исповедуется, чтобы затем «воскреснуть».

Очевидно, что в образе Куланьи зафиксирован распад того характерного для эпической поэмы комплекса мотивов, который можно было бы назвать батально-любовным. В полном соответствии с изложенной в «Мыслях на различные темы» доктриной Тассони дает здесь сугубо плотскую трактовку любовного чувства, а ритуал служения окрашивает в фарсовые тона. Подобная трактовка любви вызвала нарекания у Пьера Перро, выполнившего в 1664 г. перевод поэмы на французский

язык; его критика в адрес Тассони направлена как раз на 'восстановление целостности батально-любовного комплекса.

В свете уже известных нам эстетических представлений Тассони наиболее эффективным средством дискредитации героя становится его пристрастие к поэтическому творчеству. С нескрываемым сарказмом Тассони воспроизводит серенаду Куланьи, адресованную Реноппии (серенада исполняется грубым голосом под «расстроенную гитарку»):

O, diceva, bellor dell' universo,
Ben meritata ho vostra beninanza:
che 'l prode battaglier cadde riverso,
E perde amorosa e la burbanza.*

(X, 7)

Приведенная серенада представляет интерес не только своей общей пародийной направленностью, но в использованной в ней подчеркнута архаической лексикой (*bellor* вместо *bellezza*, *beninanza* вместо *benignità* и т.п.). Часть лексики при этом заимствуется у Данте, что свидетельствует о стремлении Тассони соотнести язык героев с эпохой; однако историческая окраска приобретает в поэме пародийный вид, а приписывание заведомо сниженному персонажу дучентистских топов ведет к дополнительной взаимной дискредитации как искомого персонажа, так и самих этих топов. Гораздо «лучшие» стихи Куланья сочиняет под воздействием алкогольных паров, где одерживают верх уже петраркистские штампы; что касается роли вина как стимулятора поэтического творчества, то эта тема достаточно подробно была разработана в бурлескной поэзии XVI в.

Итак, пристрастие к поэзии у Куланьи тем сильнее, чем слабее рыцарственность. Это обстоятельство позволяет сделаться ему своего рода медиатором пародийных поэтических дискурсов. Но смена стилистических и языковых регистров в поэме осуществляется и вне подобного опосредования, она совершается на всем пространстве текста, прослеживается на уровне как крупных повествовательных единиц (песнь), так и малых (октава). Так, в первой — пятой песнях доминирует героическая и пародийно-героическая стихия; в шестой — двенадцатой преобладает бытовой комизм. Из этой прямолинейной схемы выпадает, однако, песнь IX, целиком соотносимая с «романическими» чудесами.

* «О, украшение Вселенной, — пел он, — / по праву заслужил я вашу благосклонность; / когда доблестный боец падает навзничь, / он и возлюбленную теряет, и слетает с него всякая песнь».

Тассони аккумулирует и пародирует здесь сверхъестественные эпизоды профанного толка: тут и великаны, и разверзшаяся земля, откуда вырастают две башни, и разгул природных стихий, и фантастические животные — например, зачарованный осел, шкура которого тверже алмаза, а вместо ушей два сапога, коими он наносит смертельные удары. На всех этих превращениях и диковинах лежит явственная печать бутофории, заставляющей вспомнить поддельные чудеса из «Дон Кихота».

Еще один стилистический регистр поэмы — бурлескно-мифологический — представляет собой как бы иллюстрацию к заключенной в «Мыслях на различные темы» критике Гомера. Там Тассони выхватывает из контекста «Илиады» эпизоды более или менее комического звучания. Например, в XVIII песни Гефест (Вулкан) идет навстречу Фетиде («Ризой оделся и, толстым жезлом подпирался, вышел хромая...»). Тассони снабжает эту цитату следующим комментарием: «Красочная картина — хромой кузнец ковыляет из кухни, поддерживаемый барышнями вместо пажей. Хотел бы я знать, что за тайну вложили греки в эту сказочку, которую впору рассказывать грудным детям». Другой пример того же свойства: в XIX песни Ахиллес выражает беспокойство по поводу того, как бы тело Патрокла не стало добычей мух; Фетида же успокаивает его. «Может, это шутка? — вопрошает Тассони. — Тогда еще полбеды. Но коли это говорится всерьез, то воистину перед нами сумасбродство: божество занято тем, что стоняет мух с трупа, в то время как можно было бы попросту прикрыть его саваном».

Думается, именно в этих ироничных аннотациях следует видеть предвосхищение знаменитого эпизода «Совет богов» из «Похищенного ведра», где олимпийцы выглядят предельно обывовленными: так, Сатурн представлен слабоумным подагриком, Диана — прачкой, парки заняты печением хлеба, Геркулес командует гвардейцами и т.д. Воспроизводится приблизительно тот же способ снижения литературной традиции, который Тассони впервые применил в «Рассуждениях о стихотворениях Петрарки»: компоненты лирического (в «Ведре» — эпического, лирического и мифологического) универсума поверяются как бы почерпнутыми из самой реальности «прозаизмами», пропускаются через сито эмпирического мироощущения. Важно подчеркнуть, что деформирующая высокий стиль оптика Тассони сама по себе включает и непосредственные жизненные впечатления автора, и формы комического, свойственные итальянской бурлескной традиции. Хотя Тассони и не связывал себя непосредственно ни с кем из предшественников, все же в предисловиях к «Ведре» и «Мыслям на различные темы» упоминаются имена Берни и Пульчи. Правда, поэму Берни Тассони критикует за несамостоятельность мышления, за то, что тот ограничился пере-

ложением «Влюбленного Орlando» Боярдо, а не изобрел собственный сюжет. Здесь Тассони в который раз следует за Кастельветро, провозгласившим принцип оригинальности фабулы. Пульчи воспринимался им еще более пренебрежительно, а «Моргант» характеризуется как «ребяческий вздор» (критиков же, сочувствовавших Пульчи, Тассони без обиняков именует «ослами»).

Видимо, не следует преувеличивать значения непосредственных цитаций из упомянутых авторов в «Похищенном ведре»: речь идет о влиянии на уровне общей смеховой атмосферы, самой идеи комической травести героического материала при помощи некоторых традиционных средств. К такого рода средствам относится весь комплекс гастрономических мотивов, занимающий столь существенное место в «Морганте». Но тип освоения кулинарной темы, который был характерен для Возрождения, несомненно соотносился с «ренессансным мифом о человеке»: бурлескный культ еды отразил утопический мотив «страны лентяев» (Cissagna), страны гастрономического — а следовательно, и жизненного — изобилия. С другой стороны, и это особенно свойственно как раз Пульчи, пища становилась центральным компонентом пресловутой гротескной концепции тела и обретала сексуальные коннотации. Совершенно иная картина наблюдается у Тассони, и в этом плане показателен перечень даров, коими моденцы снабжают папского легата (XII, 38):

Gli donò la città trenta rotelle
E una cassa di maschere bellissime
E due some di pere garavelle
E cinquanta spongate perfetissime
E cento salsicciotte e due cupelle
Di mostarda di Carpi isquisitissime
E due ciarabottane d'arcipresso
E trenta libbre di tartuffi appresso.*

Паратактическая конструкция подчеркивает «самость» каждого из упомянутых даров, она не соединяет, а разделяет, утверждая феноменальную сущность предметов: тут и знаменитые моденские маски, и звонкая монета, но в первую очередь — местные блюда и продукты.

* «Выделил ему город тридцать монет, / ящик превосходнейших масок, / два вяюка груш из Гаравелле, / пятьдесят отличнейших пирожных, / сотню мелких сосисок, пару кубков / изысканнейшей горчицы из Карпи, / а также пару трубок из кипарисового дерева, / да ещё вдобавок тридцать фунтов трюфелей».

Каталогизуя их, Тассони использует ту же схему, что и в «Мыслях на различные темы»: накопление феноменов делает реальность дискретной, разобщенной на ряд специализированных сфер. В этом видится связь Тассони с барочным мироощущением: смеясь, он не столько охватывает мир в целом, сколько систематизирует, специализирует его составные части.

И с этой точки зрения чрезвычайно симптоматичен «страноведческий» характер тассониевской гастрономии: писатель неизменно оповещает нас о кулинарной специализации того или иного города, той или иной области. Так, ломбардцы именуются «каштаноедами», кремонцы — «фасолеедами», а Модена именуется «городом тонких сосисок» (V, 23). Изобретатель упомянутых сосисок Сабатино Брунелло изображен срубающим «кудрявую голову» своего врага специальным ножом для разделки свинины — картина, достойная Рабле, но имеющая совершенно иной смысл и назначение. Модена — это и город превосходных вин (не случайно Вахх выступает на стороне моденцев), и к тому же очень дешевых (Тассони называет точную цену).

Естественным продолжением гастрономической темы, опять-таки отсылающим читателя к ренессансной традиции, выглядят мотивы пресловутого «материально-телесного низа», представленные в поэме хотя и не слишком обильно, но зато крайне, как мы бы теперь сказали, натуралистично. При этом онтологический смысл излюбленного Бахтиным комплекса напрочь утрачивается: перед нами скатология, целиком опрокинутая в быт и даже несколько ниже (сходное явление Р.И.Хлодовский наблюдал в итальянской «готической» поэзии).

Все сказанное бесспорно свидетельствует о том, что существенному обновлению в «Похищенном ведре» подвергается не только собственно эпическая традиция — это очевидно, но и традиция комическая, бурлескная. Преображая традиционные компоненты в соответствии со своим собственным, проникнутым эмпиризмом и сенсуализмом, видением реальности, Тассони стремится насытить поэму узнаваемым жизненным материалом. Его страноведческие выкладки соотносят происходящее с определенной местностью, подчас с поистине топографической точностью; пространство поэмы не дистанцировано от читателя (как следовало бы по законам жанра), но и не всегда доступно живому контакту; оно пульсирует, то сужаясь до размеров топографической карты, то, напротив, открываясь навстречу вселенским горизонтам. В этом видится связь «Похищенного ведра» с эстетикой барокко. Нечто сходное можно сказать и о системе образов «Ведре». Поэма населена чрезвычайно плотно; нередко то или иное имя мелькает с тем, чтобы больше никогда не возникнуть. Калитан Боназон по прозвищу Носач,

астролог Даниэль да Бендидео, медик Кавалька, толмач Дзаннини, грамматик Лабадино и многие другие персонажи этого героикомического полотна нередко напрямую соотносятся с современниками и друзьями Тассони. Но подобный контакт с реальностью постоянно оттеняется ярко выраженной условностью отдельных эпизодов.

Примером маятникового движения между обыденной, повседневной реальностью и литературностью может служить следующая аттестация архиерея Паоло Гвальди (реальное лицо, друг Тассони):

Egli era un uom d'anni cinquantadui,
Dotto e faceto, e con le guancie asciutte;
Solito sempre a dar la baia altrui,
che sapea tutti i motti di Margutte.*

(VIII, 36)

Примечательно, что автор «Ведра» сообщает не слишком выигрышные подробности о своем друге, видимо, вовсе не считая, что такого рода увековечивание может каким-то образом унизить его. В целом, говоря о священнослужителях, Тассони лишь минимально ощущает себя связанным с традиционными топосами и трактует тему вполне индивидуально, в остросатирическом ключе. Папский легат предпочитает молитве игру в карты; кюре исповедует умирающих воинов и попутно со вниманием изучает их пальцы (нет ли перстней) и кошельки; моденец Джакомо Мирандола произносит гневную антипапскую тираду:

Se in lupi si trasformano i pastori,
Gli agnelli diverran cani arrabbiati.**

(XII, 30)

Здесь напрямую дает о себе знать сатирическое дарование Тассони, выгодно отличающее его от большинства последователей. Сам автор отмечал, что не назвал поэму «героисатирикокомической» лишь из осторожности, дабы не пробудить нежелательной реакции со стороны власть имущих (как показала практика, осторожность эта была отнюдь не излишней). Уже в самом начале поэмы содержатся аллюзии на со-

* «То был мужчина пятидесяти двух лет, / ученый балагур, со впалыми щеками; / всегда готовый над кем-нибудь поиздеваться, / он знал наизусть все шутки Маргутта».

** «Если пастыри обращаются в волков, / то агнцы становятся бешеными псами».

временное Тассони состояние Италии, да и в «Совете богов» бурлеск трудно отделить от сатиры на современность.

Итак, поэтическая ткань «Похищенного ведра» представляет собой результат взаимодействия различных жанров и стилей. Обновляя жанровый канон героической поэмы, ревизуя бурлескную традицию, Тассони отдает должное и ренессансному рыцарскому роману, и лирике (как архаичной, так и современной ему, мариновского типа — см. VIII, 47–63). Опираясь различными культурными кодами, автор «Ведра» виртуозно владеет и палитрой итальянских диалектов, расцвечивая отдельные эпизоды поэмы диалектизмами, преимущественно моденского происхождения. Свободное переключение регистров подчас требует участия медиаторов — тот же Куланья или слепой бард Лудовико Скапинелли, «второй Гомер», — но нередко совершается и за счет элементарных синтаксических процедур (контраст между начальными строками октавы и кодой).

Цитатность поэмы, ее насыщенность аллюзиями, многообразие стилистических регистров позволяют считать «Похищенное ведро» своего рода ироническим самописанием культуры маньеризма (к этой точке зрения склоняется Дж.Барбери Скваротти). Действительно, Тассони в полной мере разделяет характерный для маньеризма повышенный интерес к проблеме дискурса. Аргументацию исследователей в пользу принадлежности «Ведра» маньеризму подкрепляет и приводимый в первой песне «сборный» портрет Реноппии, механическое соединение отдельных, словно бы отполированных от частого употребления петраркистами составляющих (симптоматично, что среди любимых художников Тассони был маньерист Пармиджанино, чьи женские образы столь же изысканны, сколь — при ближайшем рассмотрении — страшновато-неестественны).

Представляется, в то же время, что связь поэмы с маньеризмом не является всеобъемлющей. Владение Тассони различными культурными языками ни в коей мере не перечеркивает общей инновационной направленности «Похищенного ведра». Иное дело, что автор гораздо охотнее критикует и высмеивает, чем предлагает позитивную программу; гораздо чаще устранивается из повествования, чем вторгается в него (в этом, кстати говоря, отличие Тассони от его последователей). Очевидно, материал «Похищенного ведра» в глазах автора не давал оснований к «серьезности», к содержательным новациям. Иное дело одиссея Колумба, ставшая темой незаконченной поэмы «Океан» (Oceano, 1622), прямой иллюстрации «улиссизма» Тассони. Именно здесь героическая материя должна была наполниться актуальным, жизненным, и к тому же нравоучительным содержанием. Между тем, как это ни

парадоксально, «Океан» выглядит как произведение весьма архаичское, обращенное в прошлое, насыщенное многими из тех штампов, что так едко высмеяны в «Похищенном ведре». Видимо, не случайно Тассони прервал работу над поэмой на второй песни: слишком явным было несовпадение традиционной формы с новыми мыслительными конструкциями (имелась и другая причина: в том же 1622 г. вышла в свет посвященная мореплаванию Колумба поэма Т.Стильяни «Новый свет», и Тассони сразу перестал быть первопроходцем в этой области).

«Развлекательная» поэма Тассони оказалась гораздо более жизненной, чем его серьезный эпический опыт. Именно в «Похищенном ведре» идущая от маньеризма дискурсивная полифония, целиком нацеленная, казалось бы, на удовлетворение интереса публики к «разнообразию», обнаруживает свою принципиальную новизну (в тассониевском смысле), документирует подлинно научное, для своей эпохи, отношение автора к проблеме литературного текста. Сплавливая воедино бурлеск и сатиру, стилизацию и пародию, Тассони стремится втянуть в орбиту традиционных жанровых структур живую реальность — но и модифицирует сами эти структуры под воздействием этой новой реальности.

4

В четвертом предисловии к «Похищенному ведру» Тассони высказывает предположение, что его последователи, возможно, сумеют улучшить выработанную им жанровую модель. Действительно, в последователях на всем протяжении XVII в. недостатка не было, и не только на Апеннинях. Однако никто из итальянских авторов героикомических поэм не поднимается до уровня Тассони: большинство поэтов ограничиваются воспроизведением тех или иных граней тассониевского универсума, а подчас пытаются идти другим, также не вполне самостоятельным, путем. При этом противопоставление бурлеска и героикомики, снижения возвышенного и героизации обыденного, отнюдь не всегда становилось для итальянских поэтов релевантным — в отличие, скажем, от Буало, создавшего в «Налое», как он утверждал, «новый бурлеск», или от Шарля Перро. В то же время самый знаменитый после Тассони образец жанра всецело тяготеет к первой из указанных модификаций; речь идет о поэме Франческо Браччолини (1586–1645) «Насмешка богов» (*Lo scherno de gli Dei*).

«В царстве скучных книг престол по праву принадлежит “Насмешке богов” Браччолини», — заявил в свое время один исследователь. За подобной оценкой явно кроется тенденция считать «Ведро» эталоном

жанра. Между тем при всем желании поэму Браччолини нельзя считать подражанием Тассони: она была написана в 1617 г., а опубликована год спустя, то есть значительно раньше «Ведро», так что даже возник спор о жанровом приоритете. Ее автор, плодовитый поэт, к тому времени известный прежде всего старательно воспроизводящей манеру Тассо героической поэмой «Возвращенный крест» (*Della croce racquistata*, 1605), в данном случае наслаждается стихией бурлеска. Перед читателем разворачиваются вполне бытовые, подчас плутовские эпизоды из жизни олимпийцев под стать тассониевскому «Совету богов». Любопытно, что один из эпизодов как бы зеркально отражает эту сцену из «Похищенного ведра»; назовем его «Суд в царстве Аида». Здесь Плутон и его подопечные решают, можно ли допускать в ад Амура, и приводят немало веских аргументов в пользу положительного решения. Ведь Амур и духовно, и физически истязает своих жертв ничуть не хуже, чем какой-нибудь Тантал, а раздуваемый им в душах пожар безусловно страшнее, чем старательно накаляемые бесами горячие уголья.

На фоне чрезвычайно разнообразной и динамичной поэмы Тассони «Насмешка богов» действительно может показаться однотонной и несколько затянутой. Однако с чем никак нельзя согласиться, так это с ее оценкой как произведения бессодержательного. «Насмешка богов» — поэма в высшей степени олитературенная, насыщенная, как и «Похищенное ведро», прямыми и косвенными отсылками к литературной традиции (от Овидия до Боккаччо, Пульчи и Ариосто). Браччолини искусно сплавляет романические, пасторальные, собственно бурлескные коллизии, но основной темой поэмы становится вышучивание поэтического творчества. Возникает продуманный контраст между общим пафосом поэмы и версификационным мастерством Браччолини, подчас превосходящим поэтический дар Тассони. Среди представленных в поэме персонажей — Меркурий, мастер *stil giosondo*, пользующийся рифмовником Ручелли. Ключевой же в этом смысле образ — Анхиз, отец легендарного Энея, с детских лет предававшийся сочинению виршей, вызубривший наизусть всего Вергилия (!), виртуозно владеющий поэтическими фигурами. В качестве образца творчества Анхиза приводится его эпитафия на смерть кошки (не исключено, что здесь заключен намек на знаменитую кошку Петрарки, чьи мощи стали реликвией, фигурирующую и в «Похищенном ведре»):

Giace qui tra l'basilico, e la menta,
Bella micia defunta, e sotterrata,
Da morte fu la sua bravura spenta,
Però che i topi ne l'havean pregata.

Ma temon 'anco, al trapassar del fosso,
che così morta, a lor non salti addosso.*

Постоянное разрушение поэтической условности за счет введения в текст прозаических, а то и низменных деталей — еще одна черта, сближающая Браччолини с Тассони. Правда, «размах маятника» никогда не достигает у Браччолини такой амплитуды, как в «Похищенном ведре». Мир здесь не выглядит безусловно поляризованным; поэма более тесно связана с маньеристическим стилем, чем «Похищенное ведро». В ней весьма четко выражена «повествовательная инстанция», и автор подчеркивает, что перед читателем предстает условный, выдуманный мир. Не случаен в этом смысле пространный эпизод, где Вулкан и его возлюбленная Дораличе (она «прекраснее Лауры и Беатриче») оказываются в лабиринте. Дело не только в том, что сам по себе лабиринт является одним из характерных символов маньеризма. Как замечает автор, сам он никогда в жизни никаких лабиринтов не видел — как истинный маньерист, он ориентируется «не на природу, а на предшествующее искусство» (А.Хаузер). Не случайно в этой связи и упоминание имени известного мастера маньеристической живописи Аньоло Бронзино, который, по мнению Браччолини, мог бы более красочно изобразить описываемые в поэме события.

Между тем проницательный взор критиков уловил в поэме и политические мотивы (эпизод с ящиком Пандоры, несущим страдания и невзгоды Италии, может быть истолкован как аллюзия на политическую ситуацию начала XVII в.). Однако они не играют сколько-нибудь существенной роли в поэме, главной задачей которой, по утверждению самого Браччолини, становится пародирование моды на языческую образность.

Стремление скопировать манеру Тассони отчетливо ощущается в поэме «Осел» (L'Asino) Карло Доттори (1618–1686), опубликованной в 1652 г. Доттори вошел в историю итальянской литературы прежде всего как автор крупнейшей трагедии итальянского барокко «Аристомед»; на пестрой жанровой палитре его творчества нашлось место и для героикомической поэмы. Известен восторженный отзыв о ней поэта Чиро ди Перса, предпочитавшего «Осла» «Ведру». Вынесенный в заглавие поэмы осел — не настоящий, он изображен на стяге жителей Виченцы,

* «Здесь, среди базилика и мяты, / покоится под землей прелестная покойница киска; / с ее кончиной исчезла ее охотничья прыть, ведь мыши так молили об этом. / И все-таки и теперь, после ее смерти, они еще опасаются, / как бы она не бросилась на них».

воюющих с падуанцами; в ходе боев он переходит к противнику. Связь с Тассони ощущается и в соединении двух, относящихся к разным периодам исторических фактов, и в присутствии богов, в большинстве своем знакомых по «Ведру»; Доттори настолько последователен в своей зависимости от «Похищенного ведра», что берет даже мелкие детали. И все же поэма имеет ряд индивидуальных черт. Наиболее существенная коррективна — восстановление пресловутого «батально-любовного» комплекса. Вполне серьезная романическая интрига (Ордано — Элиза, Эрасто — Оринда) играет важную роль в повествовании. В описании любовных переживаний героев Доттори пользуется традиционными романическими штампами. Все это говорит о том, что автор «Осла» подражает не только Тассони, но и в обход его — Ариосто и «Великому Торквато» (оценка Доттори). От Тассони проистекает и использование христианских чудес; в то же время гораздо реже встречаются у Доттори антиклерикальные мотивы. Еще одна отличительная особенность поэмы — бытовой уровень не опущен здесь столь низко, как у Тассони, никакой скатологии нет и в помине.

Пожалуй, наиболее колоритным эпизодом поэмы можно считать «поэтическую дуэль», где соперники пользуются не копьями, а «острыми как шипы» ямбами. Безусловно, Доттори находит в данном случае выразительные краски для раскрытия все той же поэтической темы.

Если автор «Осла» старательно подражает Тассони, то создатель поэмы «Авино, Аволио, Оттоне и Берлинджери» (Avino, Avolio, Ottone e Berlingieri, 1643) Пьеро де Барди (ок. 1570 — ок. 1660) занимает прямо противоположную позицию. В качестве названия использована строка из Ариосто («Неистовый Орландо», XVII, 16); герои поэмы, паладины Карла Великого, трактованы как грубые, трусливые и низкие обжоры. Пьеро де Барди явно пытается воскресить пульчиевскую, а не тассониевскую, жанровую модель, реанимировать «разгульный смех» (В.Я.Пропп), придать прежний онтологический смысл гастрономической теме. Однако в новых исторических условиях этот замысел обнаруживает свою утопичность, и «Авино, Аволио...» скатывается к той самой буффонаде, которую так старательно изгонял из своей поэмы Тассони.

Иные коррективы стремится внести в жанровую модель художник и поэт из Флоренции, друг Сальватора Розы Лоренцо Липпи (1606–1664). В его поэме «Возвращенный Мальмантиле» (Il Malmantile racquistato, изд. 1676) события разворачиваются вокруг некоего великолепного замка Мальмантиле: в войне за обладание замком принимают участие колдуны, дьяволы, мифологические персонажи (Персей), великан Бьян-

коне. Сказочная фантастика и обилие вставных эпизодов, часть которых выдает знакомство автора с «Пентамероном» Базиле, сводят к минимуму собственно героикомические элементы. С другой стороны, Липпи придает новое измерение тассониевскому «региональному детерминизму»: наибольший интерес в поэме, по мнению критиков, имеет ее словесная ткань, насыщенная флорентийскими пословицами и поговорками, а также подробная картина быта и нравов — и это несмотря на то, что ни время, ни место действия в поэме четко не эксплицированы.

Несомненное сходство с поэмой Липпи просматривается в «Обездоленном Торраконе» (*Il Torracchione desolato*) Бартоломео Корсини (1606–1673); книга была опубликована лишь век спустя после кончины ее автора. Здесь также царит атмосфера волшебства, во многом фольклорного происхождения; повествование, изобилующее романическими элементами, носит весьма запутанный характер. Особенность «Торраконе» — чередование вполне серьезных эпических эпизодов с откровенно непристойными (эротический ритуал в замке Сирмалии). В целом поэма отмечена определенной исчерпанностью жанровой модели, «усталостью жанра».

Свободу от выработанного Тассони канона демонстрирует в своем творчестве Джамбаттиста Лалли (1572–1637). Его кумиром был Тассо, которому Лалли подражал в поэме «Тит Веспасиан» (1635); что же касается героикомических мотивов, то они возникают в его творчестве как следствие ностальгии по утрате истинных идеалов. Именно в этом смысле Лалли близок Тассони; в своих же повествовательных структурах он пользуется преимущественно иными источниками. Так, поэма «Москеида, или Домициан-мухоубийца» (*La Moscheide overo Domiziano moschicida*, 1624) навеяна «Батрахомиомакхией» и в еще большей степени «Москеидой» Фоленго. Только у Фоленго мухи воюют с муравьями, у Лалли же — с римским императором Домицианом. Комические схватки монарха и его приближенных с полчищами мух, возглавляемых царем Распоне, описаны автором весьма остроумно и разнообразно: собственно героикомический стиль, возвышенный слог по отношению к курьезным персонажам сочетается с эпизодами комедийного звучания, достойными подмостков. Так, в одном случае соратники Домициана решают надеть на себя маски, дабы избежать укусов:

Qui comincia una pugna la più strana,
Signori miei, che mai sia vista al mondo,
che pare una moresca, una mattana,

Spettacolo ridicolo, e giocondo,
Sembran quei mascherati gente insana,
che va ballando, e si raggira a tondo
sembra il signore un nero, e strano augello,
O un tratto buffalon verso il macello.*

Естественным итогом маскарада становится всеобщее избиение палками друг друга. Однако к концу поэмы все более существенную роль начинает играть романический регистр (любовь Домициана к прекрасной Олинде); что же касается героикомического регистра, то он искусно переключается Лалли в аллегорический. Вселенское нашествие на Рим насекомых (теперь уже не только мух, но еще более страшной саранчи) ведет к всеобщему помешательству, забвению истинных ценностей. В предисловии к поэме автор ясно формулирует смысл аллегории: насекомые — пороки, одолевающие человека. Примечательно, однако, что столь, казалось бы, декларативный морализм ни в коей мере не снижает художественных достоинств поэмы.

Не менее остроумен сюжет поэмы Лалли «Франсеида» (Franceide, 1629), навеянный книгой Дж.Фракасторо «Сифилис, или О французской болезни». Разбирательство вопроса о происхождении печально известного заболевания выливается в масштабное сражение между французами и итальянцами: побеждают итальянцы, отправляющиеся затем искать средство от сифилиса в Америку. Большой интерес представляет поэтическая ткань «Франсеиды», куда Лалли искусно вплетает иронически преподнесенные реминисценции из Петрарки.

И все же наибольшую известность Лалли принес выполненный им вольный перевод «Энеиды» (1633), где произошло открытие новой для бурлескной поэзии модальности — травестии. Поль Скаррон в своем «Перелицованном Вергилии» будет опираться на книгу итальянского поэта. Осуществленный Лалли парафраз поэмы интересен в первую очередь как своего рода лаборатория героикомического жанра: его сопоставление с оригиналом позволяет четко уяснить себе направленность типичных для XVII в. трансформаций. Так, Андромаха, заливающаяся слезами над прахом Гектора, представлена в «Перелицованной Энеиде» следующим образом:

* «И тут, судари мои, началось самое странное сражение, / какое когда-либо видел мир. / Оно напоминало не то мавританский танец, не то пляску безумца. / Веселый и забавный спектакль: / казалось, эти напавшие на себя маски люди повредились в уме — / то они приплясывают, а то хоровод ведут; / господин же их казался причудливой черной птицей / или буйволом, которого тащат на бойню.

Così diceva, e tutto il volto molle
 Havea di pianto, come se schiazzato
 vi fosse sopra il succo di cipolle
 Rimbombando i suoi gridi in ogni lato.*

Подобное обывательство героев, погружение их в повседневную реальность Сейченко, подчеркнутый интерес к прозаическим подробностям все же не устраняют полностью эпического пафоса, тогда как быт и нравы парижских буржуа у Скаррона, преследующего прежде всего пародийные цели, явно подавляет собой исходный сюжет.

«Эпидемия бурлеска», как назвал ее Ф.Брюнетьер, свирепствовала во Франции в середине XVII в.; она во многом опиралась на национальные, галльские корни, но никогда не смогла бы состояться без итальянской прививки. Воздействие итальянской жанровой модели ощущалось и в следующем столетии — в Англии, Германии, России. В предисловии к своей поэме «Расхищенные шубы» (1811) А.А.Шаховской отдает дань уважения первопроходцам жанра, в том числе и «знаменитому творцу “Похищенного ведра”, давшему первым название ирои-комической поэмы сему роду сочинений» — Алессандро Тассони.

* «Так говорила она, и все лицо ее было / мокрым от слез, словно на него выжали / луковый сок, / а вопли ее разносились по всей округе».

ПРОЗА СЕЙЧЕНТО

Итальянская проза XVII в. пользуется у современных читателей значительно меньшим интересом, чем французская проза того же периода. Да и предметом серьезного рассмотрения со стороны литературоведов она стала только во второй половине XX в. В Италии эпохи барокко сильнее было выражено стремление подражать готовым образцам (как чужим, так и собственным), чем интерес к созданию оригинальных жанровых моделей. Итальянская проза XVII в. испытала как испанское (Сервантес), так и французское (особенно со стороны Оноре д'Юрфе) влияние. Правда, в Италии перевод «Астреи» — да и то лишь частичный — вышел достаточно поздно, в 1636 г. Прослеживается на Апеннингах и возобновление интереса к роману античному (Ахилл Татий, но прежде всего — Гелиодор). Наконец, весьма значительным было влияние на итальянскую прозу «Адониса» Марино (это касается как общей картины универсума, так и — в первую очередь — отмеченного «поэтикой изумления» стиля). Первая публикация «Адониса» в Париже совпадает по времени с работой Ф.Бьонди над своей трилогией (см. о ней ниже), и не случайно известный оппонент Марино, Томмазо Стильяни, устанавливал параллель между Марино и Бьонди как лидерами соответственно поэтического и прозаического дурновкусия; стиль и там, и тут «хромает» (*locuzion monca e storpiata*).

Мода на роман в Италии оказалась недолговечной — фактически она охватывает собой сорокалетие с 1624 г. (публикация «Эромены» Бьонди) по 1662 («Пропавшая лодка» Брузони); только отдельные произведения Фругони, Лети и Мараны выходят за пределы указанного периода. Зато она породила огромное количество образцов. Антонио Сантакроче в саркастическом памфлете в письмах «Секретер Аполлона» (1654) выражает обеспокоенность по поводу невиданного изобилия новых книг, которые поступают на Парнас — «ревизоры» успевают

прочсть только их названия; книги, по Сантакроче, становятся достоянием торговцев икрой и вареной рыбой (письмо второе). «Ныне число романистов приближается к бесконечности», — вторит ему Пьетро Миккель в одной из «Ста любовных новелл» (1651). Не создав шедевров, не выдвинув единого признанного лидера (можно выделить разве что двух наиболее популярных писателей — Бьонди и Дж.А.Марини), итальянская проза XVII в., тем не менее, по своему разнообразию не уступает современной ей французской.

Что же касается географии прозы Сейченто, то здесь имеет место ее очевидная сконцентрированность на севере Италии. В основном вся романная и новеллистическая продукция публикуется между Генуей (Дж.А.Марини, Л.Ассарино, А.Дж. Бриньоле Сале, Ф.Ф.Фругони), Болоньей (В.Мальвецци, братья Джован Баттиста и Луиджи Манцини), Феррарой (Д.Бартоли) и Венето (Бьонди, Ф.Пона, П.Пазини, Ф.Паллавичино, Дж.Брузони, М.Бизаччони). Тоскана и Рим практически остаются за бортом; при этом следует отметить, что уже во второй половине XVI в. наблюдалось перемещение центра развития новеллистической книги из Тосканы в Венето, и это явление можно связать с культурным и общеполитическим кризисом бывших центров культуры Ренессанса. Но Венеция опережает другие города также во многом в силу уже сложившегося высокого уровня развития издательского дела.

1

В XVII в. традиция ренессансного новеллистического сборника, так или иначе ориентированного на «Декамерон» Боккаччо, окончательно угасает, сменяясь тем типом «смешанного» короткого повествования, какой утвердился в конце предыдущего столетия — в творчестве братьев Баргалли или Фортини. Жанровые возможности классической новеллы к концу века оказались исчерпанными; более того, она как бы вернулась в лоно той средневековой модели, из которой вышла два с лишним столетия назад. Отблески былого расцвета иногда вспыхивают на рубеже Сейченто: в 1591 г. Лоренцо Сельва выпускает свои вариации на тему «Золотого осла» Апулея, вставляя в них новеллы, продолжающие народно-сказочную линию Страпаролы; неаполитанец Томмазо Косто в 1600 г. публикует в Венеции книжечку под названием «Времяпрепровождение» (*Il fuggilozio*) — своего рода юмористический дневник, включающий короткие повестушки, фансиции, *motti*, поговорки и пр. Оба сочинения пользовались немалым издательским успехом прежде всего благодаря своей незатейливости и отсутствию каких бы то ни было идеологических и теоретических притязаний. Отдельные

вставные новеллы, разбросанные по самым разным произведениям, от ученых комментариев до писем и от художественных текстов до академических речей, не образуют сколько-нибудь стилистически единого течения и не позволяют говорить о какой-либо жанровой специфике.

Вместе с тем в эволюции короткого повествования происходят некоторые процессы, не позволяющие констатировать «смерть» новеллы в эпоху Сейченко. Во-первых, продолжая традицию, начатую еще «Приятными ночами» Страпаролы, новеллистика охотно и все более явно вбирает в себя сказочные сюжеты и мотивы, в том числе восточные. Во-вторых, она окончательно отвоевывает себе место на литературном рынке, ее популярность становится коммерческим фактором, влияющим на стратегию издателей и испытывающим влияние со стороны этой стратегии. Благодаря издателям новелла приобретает все более народный, а вернее, подчеркнуто простонародный характер, ориентируется на самые широкие читательские массы.

Одной из стилистических форм подобной простонародности становится, в частности, диалектальное повествование. Если во Франции XVII в. стал эпохой расцвета городского романа, а в Испании — пикарески, то в Италии функции опознавательного знака такой массовой, коммерческой литературы (а по сути, становления литературы как социального института) стал выполнять именно диалект. Достаточно бедный образец народного повествования о плуте и пройдохе был создан в самом начале столетия Джулио Чезаре Кроче — «Искуснейшие плутни Бертольдо» (*Le sottilissime astutie di Bertoldo*, 1602). Книга, однако, явно имела издательский успех, поскольку автор сочинил ее продолжение — «Приятные и забавные деяния простодушного Бертольдино» (*Le piacevoli et ridicolose simplicità di Bertoldino*, 1608), где повествуется о сыне героя. Более того, в полном соответствии с законами коммерческой словесности аббат Адриано Банкьери в 1620 г. сочинил еще одно продолжение «семейной» истории — «Новеллу о Дуроломе, сыночке простодушного Бертольдино» (*Novella di Cacaseno, figliuolo del semplice Bertoldino*). С этого момента оба текста Кроче печатаются вместе с «новеллой» Банкьери, образуя своего рода трилогию («Бертольдо, Бертольдино и Дуролом») — послужившую, в частности, основой для одноименного фильма режиссера Марио Моничелли (1984).

В этом столетии в рамках жанра новеллы происходит первая попытка культурной и, так сказать, промышленной самоорганизации. В первую очередь этот процесс проявился в Венеции, главном центре книгопечатания Италии. Венецианские издатели и печатники собирали в своих мастерских и книжных лавках и распространяли по всей стране множество как национальных, так и иностранных книг. Характерно,

что типичный сборник итальянского XVII в., состоявший из 100 новелл, был создан не одним каким-либо автором, но составлен из произведений сорока шести писателей из всех уголков Италии: это «Сто любовных новелл» (*Cento novelle amoroze dei Signori Accademici Incogniti*, первое изд. — 1641, третье и наиболее полное — 1651), написанных членами венецианской Академии Инконьити. Среди авторов (всего их 46) присутствуют и основатель академии Джан Франческо Лоредано, и такие известные писатели, как Дж.Брузони, М.Бизаччони, Ф.Паллави-чино, Ф.Пона, П.Пазини, А.Сантакроче. Секретарь Академии Франческо Кармени в своем обращении к читателю восхваляет достоинства как данного труда, так и жанра в целом: «Просвещенным людям достанет ума, дабы понять, сколь блистательного положения достигла новелла, каковая, будучи одного происхождения с басней и сказкой, сделалась тем более достославным и усладительным из произведений, чем более она трудна и искусна».

Заметно двойственное отношение создателей сборника к традиции Боккаччо. С одной стороны, влияние его книги не только не скрывается, но и педалируется (А.Кампеджи даже именует свои рассказы «Две новеллы, изложенные в стиле Джованни Боккаччо»). Зависимость от знаменитой новеллы «Декамерона», истории Федерико дельи Альбериги и его сокола (V, 9), просматривается в изложенной Дж.Ф.Гверьери истории (III, 21) о беззаветно влюбленном в Ричильду Фермидоро. В других же отношениях создатели цикла дистанцировались от «Декамерона». Например, они полностью исключают обрамление (хотя присутствие «повествовательной инстанции» внутри отдельно взятых новелл не исключается), как и новеллы антиклерикального характера, и новеллы-анекдоты. География сборника достаточно обширна и включает в себя не только Италию и страны Средиземноморья, но и такие экзотические уголки, как остров у берегов Чили (у М.Бизаччони); впрочем, это никак не влияет на характер сюжетов, в большинстве случаев совершенно традиционных.

Сборник открывает выдержанная в «макабрических» тонах новелла Лоредано о «любовном четырехугольнике» (знатный болонский красавец Лованио, красавица Деадора, ее супруг Джелазлио и ее служанка Алерия), которая заканчивается четырьмя смертями. Джелазлио убивает Лованио, завидев его стоящим на коленях перед Деадорой; Деадора подхватывает кинжал и закалывает супруга, а после и себя; наконец, служанка убегает в дальнюю комнату и вешается (как гласит мораль рассказа, «всякая радость в незаконной любви в итоге оборачивается слезами, и бесстыдные страсти не могут иметь иного конца, кроме несчастного»). Этим сочетанием морализма с холодным, «риторическим» нагнетанием

ужасов отмечены многие новеллы сборника, но было бы преувеличением сказать, что подобная, традиционно связываемая со стилем барокко кровавая тематика является в сборнике доминирующей.

Комическая модификация входящих в сборник новелл посвящена, как правило, адюльтерам; трагическая — возвышенным любовным перипетиям; такова история Джироламо Брузони о юных влюбленных, отдаленно напоминающих Ромео и Джульетту и умирающих в объятиях друг друга. Какой-либо формы плана в сборнике не прослеживается, хотя и подчас ощущается стремление составителей чередовать новеллы первой и второй модификаций. Несколько особняком стоят новеллы Майолино Бизаччони (всего их шесть), которые по охвату материала, насыщению его историко-политическими и морализирующими выкладками было бы справедливо назвать повестями. Тщательно отделяя свои новеллы в стилистическом отношении, Бизаччони явно стремится соперничать с Боккаччо по риторическому мастерству, но уже в барочном регистре. Бизаччони пересыпает повествование цитатами из разных итальянских авторов, размещает происходящее в литературном контексте: один из его героев, Галеаццо, читает «Амадиса» и примеряет к себе маску странствующего рыцаря.

Кроме шести новелл, включенных в академический сборник, Бизаччони принадлежат четыре собственных новеллистических сборника (или тома): «Постоялый двор» (*L'albergo*, 1637), «Корабль» (*La nave*, 1643), «Остров» (*L'isola*, 1648), «Порт» (*Il porto*, 1664). В них вошли 62 текста, между которыми поддерживается сюжетная связь: действие перемещается от «постоялого двора» в Генуе на «корабль», который плывет на «остров» Сардиния, а затем возвращается в «порт» отплытия. Повествование перенасыщено деталями, которые в конечном счете затрудняют понимание сюжета: описательное изобилие отдельной страницы существует само по себе, вне связи со сложной интригой. Автор охотно прибегает к несложным стилистическим эффектам, основанным, например, на роде занятий персонажа — скажем, негодующая речь возлюбленной повара целиком строится на кулинарных метафорах.

Наибольший интерес среди «Ста любовных новелл» представляет четырехстраничная новелла Франческо Пона (III, 23), подтверждающая репутацию ее автора как одного из наиболее одаренных прозаиков Сейченко. Необычен для жанра уже сам предложенный Поной способ повествования от первого лица. Сюжет новеллы таков. Школяр, родом из «одного из крупнейших городов Италии» (логично предположить, что это Венеция), учится в городе Лованио, где встречает прекрасную Флориду и влюбляется в нее. Он узнает о болезни возлюбленной и одновременно — о недуге матери, отправляется на родину, но приезжает

слишком поздно — матери уже нет в живых. Закончив необходимые формальности, школяр отправляется обратно в Лованио. Ночь застает его в дороге. Ярко светит луна. Конь спотыкается о лежащий прямо на дороге труп, рядом лежит раскрытый пустой чемодан; грабители бросили подле трупа книгу. Листая ее, школяр убеждается в том, что она посвящена геральдике его родной местности, только знаменитые династии почему-то исключены, а выскочки — выделены. В этот момент со школяром вступает в беседу Дух (сначала предстающий в образе мудрого старца, а затем, как Протей, меняющий обличья). Дух произносит резкую инвективу в адрес «агонизирующего» века: «изворотливость становится ремеслом», невежеству аплодируют, науки презираемы, царят грубость нравов и беззаконие. Пробудившись утром, герой не обнаруживает ни трупа, ни чемодана, ни книги. Он прибывает в Лованио и узнает о кончине Флориды.

Хотя и в других новеллах цикла подчас можно встретить сверхъестественные мотивы (I, 13: волшебное путешествие героя на небеса), история Поны трактуется «демонологическую» образность на свой лад. «Готическая», виртуозно использующая поэтику *dormiveglia* (состояние между сном и явью), новелла Пона как по стилю, так и по структуре повествования имеет мало общего с другими произведениями сборника (да и «Светильник» самого Пона написан в иной тональности). Начавшись как банальная «романическая» любовная история, сюжет сворачивает совсем в другую сторону и разрешается вопреки нарративным законам барочной прозы. А прямая политизированность новеллы заставляет вспомнить памфлеты Ф.Паллавичино (между тем написанные для данного цикла новеллы Паллавичино как раз вполне традиционны и не имеют ничего общего с социальной тематикой). Кстати, и промелькнувший здесь мотив пустого чемодана явно соотносится с сюжетом вольнодумного сочинения Паллавичино «Ограбленный курьер».

Наиболее интересный и парадоксальный образец переосмысления жанровой модели «Декамерона» в XVII в. — «Прихоти ума» (*Le instabilità dell'ingegno*, 1635) Антона Джулио Бриньоле Сале (1605–1662). Это первое сочинение известного впоследствии романиста. Он был известным генуэзским магнатом, сыном дожа. С 1636 г. Бриньоле возглавлял генуэзскую Академию Аддорментати. Его перу принадлежат также три комедии, стихи в духе Марино и Кьябреры, несколько новеллистических сборников; духовный трактат «Размышления над святейшим розарием» (1636), иронический политический памфлет «Тацит наизнанку» (1643); среди его романов отметим «Испанскую историю» (1640–1642). О двух произведениях Сале, где романские структуры сочетаются с агиографическими — «Мария Магдалина согрешившая и

покаявшаяся» (1636) и «Житие святого Алексия» (1648) — будет сказано в следующем разделе.

Структура «Прихотей ума» на первый взгляд совершенно традиционна для новеллистического сборника: в течение восьми майских дней четверо благородных кавалеров и столько же прекрасных дам, собравшись в тенистом и живописном уголке на окраине Генуи, предаются приятному времяпровождению, стремясь отдохнуть от политических передраг. При этом распоряжаться всем предписано дамам. Увеселения чередуются с прогулками, прогулки — с трапезами, а трапезы — с приятной беседой. До поры все как будто бы в высшей степени напоминает «Декамерон» и его ренессансных подражателей. Но вскоре выясняется, что присущей книге Боккаччо жанрово-стилистической стройности у Бриньоле Сале нет и в помине; происходящее утопает в невероятном многословии, вполне осознаваемом самим автором.

Слово «игра» чрезвычайно часто используется автором по отношению к поведению героев «Прихотей ума». Конечно, игровые моменты несомненно присутствовали и в обрамлении ренессансных новеллистических книг. Однако именно у Бриньоле Сале игра приобретает акцентированно аристократический характер; кроме того, она становится преимущественно речевой игрой. Так, уже в первый из дней «Неустойчивости ума» герои предаются своеобразной театральной декламации. По распоряжению короля первого дня, Вирджинию, каждому из мужчин-участников игры предписывается обратиться с намеренно аффектированной речью к своей даме, а ей, соблюдая ту же стилистику, ответить ему. В честь победителя красавицей Флеридой исполняется канцонетта, выполненная, как подчеркнуто в тексте, в духе Кьяберры; это хороший повод посвятить очередную канцону — ее зачитывает Карло — памяти савонского поэта; разумеется, при этом возникает и образ его великого земляка Колумба. Восхвалением *signo* и *colombo*, Кьяберры и Колумба, и завершается первый день.

Как видим, никаких новелл, которые по законам жанра должны были бы рассказываться персонажами, в первом дне нет. Нет их, впрочем, и во всех последующих днях, за исключением последнего. Зато во втором дне мы встречаем весьма важные для Сейченко рассуждения о «диссимуляции» (сокрытие тайны объявляется высочайшим из искусств), сильно напоминающие выкладки Т.Ачетто (в трактате «О благопристойном утаивании»), а также своеобразные словесные дуэли между дамами и кавалерами, где последние надевают на себя речевые маски романических героев. Артистический изыск особенно ощутим в третьем дне. Здесь как бы перебираются разнообразные жанровые и стилистические топосы, включая петраркистские; заключительная речь

Флерида подводит черту под заезженными штампами. В четвертом дне обсуждение проблемы красоты приводит к любованию маньеристическим гротеском (впечатляющая галерея уродок); пятый день ознаменован переходом от риторики устной к риторике письма; шестой заключает в себе образец пространного экфрасиса (описание истории адюльтера Марса и Венеры по картине Сарцаны; разумеется, в сознании читателей здесь не могло не возникнуть ассоциаций с сюжетом «Адониса» Марино — ассоциациями с историей Адониса изобилуют и «Сто любовных новелл»). С каждым днем все возрастает объем стихотворных включений: в седьмой день включена трагико-эротическая поэма «Чимоне» в трех песнях, занимающая в современном издании сорок восемь страниц и опять-таки напоминающая по стилистике поэму Марино. По контексту книги чтение «Чимоне» выглядит не вполне уместно, между тем герои, как ни в чем не бывало, одобрительно отзываются о поэме, хвалят за «разнообразие событий, новизну мысли, нежность переживаний». Именно здесь, в седьмом дне, очень заметно соединение политических мотивов с эротическими.

И лишь в восьмом дне королева дня, Аурилла, приглашает всех героев приступить к поочередному рассказыванию историй. Лихорадочный всплеск нарративности выглядит как своеобразная пуантировка всей книги. При этом Аурилла уточняет, что надлежит не просто пересказывать новеллистические сюжеты, но отбирать такие сюжеты, которые могли бы послужить основой трагедии или комедии. Речь идет о жанровой трансгрессии, вполне отвечающей барочному духу; вместе с тем это пример общей апофатической направленности книги: задача автора — парадоксальным образом переосмыслить традиционную структуру книги новелл, придать новеллистическому корпусу совершенно второстепенный характер. Причем в восьмом дне предпочтение решительно отдается историям трагического свойства, которые герои, словно бы спохватившись, начинают наперебой рассказывать друг другу. Думается, предпочтение это следует связывать не только с большой популярностью жанра «кровавой трагедии» в европейской литературе конца XVI — начала XVII вв., но и с тем, что «жанр трагедии — прекрасная подготовка к занятиям сакральным красноречием» (М.Фумароли). Таким образом, в очередной раз устанавливается перекличка между светской и сакральной риторикой.

Конечно, тенденция к непомерному разрастанию обрамления по отношению к корпусу новелл вообще очень характерна для эволюции жанра (как в Италии, так и во Франции) в конце XVI — начале XVII вв. Но именно у Бриньоле Сале она достигает своего логического завершения. Фактически он создает емкий синтетический жанр, где слива-

ются сборник новелл, роман, диалог и трактат. Интересно, что начало каждого из дней представляет собой ироническую вариацию на тему распространенного топоса рыцарской поэмы, описания утренней зари (оно спародировано и в одной из «Ста любовных новелл»); как и в случае со стихотворными включениями, риторическая вычурность этих преамбул развивается по нарастающей, чтобы достигнуть своей кульминации в последнем дне. Нарративное начало в книге оказывается умышленно ослабленным (хотя в других своих произведениях, особенно в «Испанской истории», Бриньоле предстает как мастер напряженной интриги). Как представляется, «Прихоти ума» задумывались именно как игровой «апофатический» парафраз новеллистической книги, и автор усиленно стремился избежать сюжетного динамизма.

Дидактико-морализаторское начало, характерное для новеллистики Сейченко, получило наиболее полное выражение в такой жанровой разновидности, как короткие религиозные новеллы-примеры (*exempla*), предназначавшиеся, конечно, не для проповеди, но для ведения вполне мирской благочестивой беседы. Такой своеобразный мост между профанной и сакральной новеллистикой перекидывает сборник моральных примеров, который был опубликован в Неаполе иезуитом Карло Казаликкьо (1626–1700) под заглавием, почерпнутым из «Поэтического искусства» Горация: «Полезное с приятным» (*Utile con dulce*, 1671). Свои истории Казаликкьо нередко заимствует либо из античных классиков (так, в последней декаде последней части превалируют сюжеты, почерпнутые из Марциала), либо из современных авторов, в частности, Кеведо и Бальтасара Грасиана, которых он читал в оригинале. Каким образом подобные сюжеты должны по мере надобности вписываться в светский разговор, недвусмысленно описано в обращении к «тому, кто читает», где также содержится обоснование сакральной ипостаси жанра, которую он именует «шутками» (*arguzie*):

Конечно, коли случится тебе беседовать с равными и вести разговоры с другими людьми, не следует изображать немого, неучливого невежу, ибо того требуют приличия и вера благородного человека, рыцаря, одним словом, человека воспитанного и образованного; скорее подобает беседовать обо всех предметах с приятностью и учтивостью, однако, *sicut decet sanctos* (как подобает святому), без непотребных слов, не глумясь над Евангелием, подобно еретику или язычнику, и не обращая в насмешку вещи духовные...

Поводом для благочестивых рассуждений и полезных советов становятся у Казаликкьо и истории о семейной жизни: бытовые простонародные сюжеты служат, как в средневековой проповеди, религиозной

пропаганде, придавая четко очерченное моральное содержание «низкой» повседневности. «Приятное», вынесенное в заглавие сборника, — это рассказ, предстающий основным способом осмысления простой, не героической и не трагической, реальности будничного существования.

Подчеркивая благое влияние католической морали и важную роль «примера» как опоры для мудрости и для познания мира, Казаликкьо, подобно многим прозаикам Сейченто, не обладает особой изобретательностью и ограничивается тем, что повторяет, разъясняет и сопоставляет давно разработанные нравственные понятия. Умеренность чувств и морализаторского тона, который автор стремится передать «средним стилем», в некоторых аспектах сближает опус падре Казаликкьо с сочинениями Даниелло Бартоли. Однако, как часто случается в подобных сборниках, религиозная мораль сопровождает иногда до комизма не соответствующие ей сюжеты: так, в «шутке» VI первой декады религиозное наставление («не упускай случай сделать добро») прилагается к истории о лисице, сожравшей тощую курицу, и волке, который, наоборот, терпеливо ждал, когда облюбованная им собака разжиреет.

Большим успехом в XVII в. пользовался сборник новелл венецианского патриция Джованни Сагрето (1617–1682) под названием «Аркадия на Бренте» (*L'Arcadia in Brenta overo la melanconia sbandita*, 1667). Его можно рассматривать как облегченный вариант той модели, что была использована Бриньоле Сале; совпадает даже количество дней. Игра интеллекта сменяется отдохновением для ума, а книга в целом, как ее аттестует сам автор, представляет собой «собрание остроумных шуток и забавных историй». Место действия книги — живописные берега Бренты, реки, впадающей в Венецианский залив и снискавшей в России славную литературную судьбу (от Пушкина до Ходасевича). Герои Сагрето — трое «остроумных кавалеров» и столько же прекрасных и «преисполненных живости дам» — собираются здесь в последнюю неделю карнавала. Впоследствии к ним присоединяется еще один персонаж, жизнерадостный толстяк Фабрицио, с появлением которого в повествование врывается «фальстафовская» стихия. Собственно новеллы утоплены в шутиливой беседе, они чередуются с загадками, игрой слов, галантными пикировками, чтением стихов (канцоны и сонеты) и писем (ими насыщен пятый день). Социально-политические мотивы из книги сознательно изгнаны, на первом плане оказываются истории анекдотического (в современном смысле слова) свойства. Объем новелл, преимущественно комического содержания, обычно невелик; семистраничная новелла о любовном треугольнике (графиня Альба, ее ревнивый супруг граф Иньяцио и кавалер Ринальдуччо), заканчивающаяся трагической смертью графа (день третий) — самая пространная у Сагрето.

Многочисленные персонажи «Аркадии на Бренте» принадлежат к самым разным социальным слоям — тут и чиновники, и медики, и астрологи, и князья, и даже короли Франциск I и Людовик XIV. Вообще немало новелл основано на французском материале. Сагрето даже цитирует неперебиваемые на итальянский язык галльские каламбуры. Это объясняется тем, что главный сюжетный источник «Аркадии на Бренте» — сборник «Истории, рассказанные, чтобы убить время» француза Антуана Ле Метеля д'Увиля (1630). Но не менее охотно автор «Аркадии на Бренте» пользуется и национальным сюжетным фондом, заимствуя из «Сатир» Ариосто, «Приятных ночей» Страпаролы, «Трехсот новелл» Саккетти. Встречаются и заимствования из «Декамерона». При этом ощущается определенное равнодушие автора к новеллистическому сюжетному фонду, сюжеты упрощаются, доводятся до нарративного «каркаса». Так происходит, например, с боккачиевской историей о поваре Кикибио, приготовившего для своего хозяина аиста и стащившего бедро птицы (VI, 4). У Боккаччо мотивировка проступка сентиментальная: повар уступает просьбам своей возлюбленной, что дает повод к колоритной, психологически мотивированной сценке. Сагрето изымает эту мотивировку, в его интерпретации сюжет выглядит суховатым.

Особенно примечательны два образца прозы Сейченко, находящиеся как бы на полпути между книгой новелл и романом. Это «Бранкалеоне» Джован Пьетро Джуссани (ок. 1548–1623) и уже упоминавшийся «Светильник» Франческо Пона. Интересно, что в обеих книгах, но по-разному, прочитывается явное влияние Апулея. «Бранкалеоне» (Brancaleone) вышел в Милане в 1610 г.; его автор, известный по своим благочестивым сочинениям, был заметной фигурой в окружении Карло Борromeo. (Долгое время его настоящее имя оставалось под покровом тайны и было установлено только в 1992 г.). В «Бранкалеоне» поддержана эзоповская традиция; не забывает Джуссани в предисловии упомянуть также и Лукиана с Апулеем.

В начале книги рассказывается о замечательных ослах, живущих на маленьком островке Азинара близ Сардинии и смелостью и хитростью обязанных произрастающему здесь лютику (*gancolo*). Это ядовитое для человека растение ослам очень полезно, оно разогревает кровь и даже пробуждает ум. Здесь замечен естественнонаучный подход к животным, вполне в духе аристотелизма Возрождения. Приметы аналогичного подхода, хотя и порой сдобренного иронией, нетрудно проследить и во многих последующих эпизодах «Бранкалеоне»; в то же время текст насыщен назиданиями (таковы наставления ослицы сыну во второй главе), в том числе и позаимствованными из других басен Эзопа

(происхождение вражды между мышами и кошками) и паремий. Незначительные житейские казусы то и дело трансцендируются, становятся предметом нравоучительной рефлексии.

Именно на Азинаре покупает молодого ослика купец (по заказу одного флорентийского дворянина) и везет его с острова в Тоскану. Далее следует история жизненного пути ослика, связанная с привыканием к роли выючного животного, сменой хозяев и т.д. Попутно осел — подобно апулеевскому Луцию — выступает в роли слушателя вставных новелл, иллюстрирующих разнообразные нравственные казусы и рассказываемых встречаемыми им персонажами. Новеллы выдержаны в русле декамероновской традиции, причем акцент сделан на разнообразных проявлениях человеческой предприимчивости. Примечательно, что отчетливо возобладавшая в новеллах конца Возрождения трагическая модальность (М.Банделло) у Джуссани не является доминирующей. Довольно ощутима тенденция к юмористической антропоморфизации животных — чего стоят вполне романтические ламентации ослицы, у которой забирают дитя, или чрезвычайно эмоциональная реакция Бранкалеоне на подслушанный им рассказ о трагической судьбе заживо спаленного собрата. Но здесь проявляется и еще одна важная особенность «Бранкалеоне» как произведения XVII в.: повышенная риторичность, акцент на чередовании разнообразных речевых пластов и высокий удельный вес прямой речи. Автор прибегает также к рассогласованию предмета и стиля, следуя в фарватере постепенно кристаллизующейся в те годы героикомической эстетики (так, в рассказе садовника о прогнившем дереве использована «судебная» риторика: крестьяне со всей серьезностью обсуждают, как им следует поступить с деревом и в итоге голосуют фасолинами за один из проектов; кончается же все ярмарочной «кучей малой»).

Соотношение книжного и житейского опыта — одна из важных тем «Бранкалеоне», и это вполне соответствует общей тенденции прозы «Осени Возрождения». В одном из эпизодов садовник, к которому попадает осел, демонстрирует свою образованность: он умеет читать (ему явно знакомы, хотя и «из вторых рук», «Нравственные письма к Луцилию» Сенеки), но не умеет писать — в противном случае, со своей прекрасной памятью и богатым опытом, он непременно бы написал «прекрасную книгу, которую с большой охотой прочел бы всякий». Таким образом, «книжный» контекст происходящего педалируется, и в этом контексте приключения осла — это еще и его циркуляция в пространстве обширной литературной традиции.

Однажды Бранкалеоне (он еще не получил это имя) берет на службу испанский солдат, отрезает уши и не велит говорить по-ослиному; по-

том солдат погибает, и животное оказывается на свободе. С отрезанием ушей (мотив, навеянный «Бертольдо» Дж.Ч.Кроче, но трактованный совершенно по-иному) осел переходит в ранг весьма грозного животного; его уже не признают за осла, ему удастся обвести вокруг пальца самого Льва и установить в лесу собственное правление. И здесь наконец-то проясняется название книги: Бранкалеоне — это титул, который берет себе осел, новоявленный «монарх всех зверей»; его можно перевести как «цапни льва» (*brancage* — устар. «схватить, цапнуть», *leone* — «лев»). Собственно, как само это название, так и замысел заключительной части книги позаимствованы Джуссани у Страпаролы (вторая сказка десятого дня «Приятных ночей»).

В конце книги осел решает окончательно избавиться от конкурента и замысливает коварный план: натравить на льва крестьян. Осел и лев расправляются с деревенским парнишкой, прибегают разъяренные селяне, убивают льва, а осел наблюдает за происходящим из кустов. Увы, они его замечают, и Бранкалеоне постигает та же незавидная участь. Тем самым подтверждается мысль о том, что «никакая вещь, основанная на насилии, не может быть долговечной» (максима, присутствующая уже в «Метафизике» Аристотеля, а также в «Государственном интересе» Дж.Ботеро). Главный урок Джуссани — надлежит довольствоваться собственным положением. Животные опасаются свободы, чреватой потерей уверенности в завтрашнем дне; следует терпеть, ибо так создан мир, и так будет всегда. «Нужно нести свою ношу», — делает вывод старый осел в финале; но, по существу, проповедь «умеренности и аккуратности» содержится уже в начале книги.

Таким же переходным явлением между книгой новелл и романом можно считать и «Светильник» (*La Lucerna*, 1627) веронского медика и литератора Франческо Пона (1595–1655). Как и Лоредано, он учился в Падуе у Чезаре Кремонини, набираясь у него вольнодумного духа. Книга вызвала большой скандал в церковных кругах, многократно пересматривалась (из нее, например, был исключен наиболее скандальный эпизод со скотоложеством), и в конце концов автор даже публично отрекся от заблуждений («Анти-Светильник», *L'Antilucerna*, 1648). Интересно, что единственное имеющееся в книге посвящение обращено к собственному перу автора. Этим как бы подчеркивается независимость автора от меценатов, что для своей эпохи можно считать исключительным явлением. Фундаментальная образованность и серьезность Пона (в «Светильнике» дается высокая оценка Кремонини, этого «нового Аристотеля»), хорошее знание им Апулея (он выполнял и переводы) соединялись с восторженным отношением к «Аргениде» Ж.Баркляя, переведенной Поной на итальянский язык. Перу веронского писателя принад-

лежит также роман «Ормондо» (1638), написанный не без влияния Бьонди, с отнесением действия в квазиисторическое прошлое (Англия, Шотландия). Но и здесь нашлось место новеллистической структуре: находящиеся на борту корабля главные герои Ормондо и Росидора вместе с другими пассажирами решают скоротать время в рассказывании новелл. Так внутри романа появляется особый новеллистический блок из пяти историй, причем никакой необходимости с точки зрения развития романного действия в этих новеллах нет.

Что же касается «Светильника», то здесь читатель вступает в текст через довольно изящный порог: неожиданно ответствующий герою говорящий светильник — удачное начало, даже более органичное, чем в иных романах Сейченко. Вполне естественно поэтому, что книга Пона структурирована по «вечерам», когда светильник горит (днем же он «спит»). Основной корпус текста представлен повествованием Светильника, выстроенным по принципу нанизывания новелл и представляющим собой историю метаморфоз заключенной в нем Души. Душа попала в Светильник стараниями отца Джироламо Кардано, Фацио Кардано, астролога, мага и мистика (упоминание этого имени носит знаковый характер, и отнюдь не в силу особой склонности Пона к эзотерическим смыслам: Кардано-младший, год проведенный в тюрьме по обвинению болонской инквизиции, входил в «виртуальную библиотеку» либертинов наряду с П. Шарроном и Л. Ванини). Подобная жанровая структура давала богатые возможности для развертывания эстетики *varieta*, столь существенной для маньеризма и барокко; Пона трактует этот принцип прежде всего как коктейль жанров (новелла, сказка, эссе, миф, хроника) и стилистических модальностей (гротеск, патетика, откровенная скабрёзность в духе «Бесед» Аретино, пасторальная идиллия и т.д.).

Душа Светильника трансформируется то в «исполненную гордости львицу», то в «прекраснейшую нимфу», то в явно маринистскую (но и навеянную лукиановым «Сновидением») блоху, то в греческую девочку по имени Пистофила («любительница свободы»). В последнем случае доминируют благородно-возвышенные моменты, культ трагической супружеской любви. Еще одно воплощение Души — мышь, животное маленькое и проникающее в самые тайные закоулки, включая и дворцы. Но кот убивает мышь, и за этим следует превращение в молодую жену старца (новеллистическая и одновременно комедийная ситуация любовного треугольника с трагическим финалом).

Присутствующая в тексте «Светильника» прямая отсылка к «Золотому ослу» имеет тем более существенное значение, что именно в романе Апулея (а также в его «Апологии») лампа представлена как атрибут волхвования, а более конкретно — метаморфозы; Апулей же вос-

принимался читателем Возрождения не в последнюю очередь именно как маг. Для Поны как писателя XVII в. важны не столько сами по себе эзотерические коннотации мотива, сколько именно артикулирование структуры сюжета как «ряда волшебных изменений» протагониста, и если у Апулея лампа лишь маркирует этот процесс, то у Пона она становится его субъектом.

Особый — и наиболее пространный в «Светильнике» — эпизод представляет собой сугубо литературное воплощение Души в Аргениду, дочь короля Сицилии, героиню одноименного романа Жана Барклая. Эпизод был введен в третье издание книги. Итальянский автор опускает пространные политические рассуждения (например, XVIII главу первой книги «Аргениды», навеянную Макьявелли и Боденом) и стихотворные вставки, зато ему удается воспроизвести не только сюжетную канву, но и риторические особенности, и даже некоторые — немногочисленные уже в оригинальном тексте — вставные новеллы из модного романа. Ловко выполненный дайджест «Аргениды» в какой-то момент обрывается и рассказчик замечает: «Наверняка какой-нибудь великий писатель уже описал сии редкостные события, достойные того, чтобы запечатлеть их в героическом стиле. Пусть же побудит тебя сей рассказ мой внимательным образом прочитать их, коль скоро такая книга окажется у тебя в руках». Таким образом, «Светильник» заключает в себе недвусмысленную рекламу Барклая.

Самое же неожиданное и оригинальное персвоплощение ожидает читателя ближе к концу книги: Душа вселяется в тело Равальяка, убийцы Генриха IV. Имя его не названо; речь идет о некоем кровавом маньяке, с детства отличавшемся особой жестокостью и одержимом бесами. Весьма подробно, как бы увиденные изнутри, описаны известные события 14 мая 1610 г., а также постигшие Равальяка ужасающие пытки и казнь. Превалирующая в книге Пона комическая стихия в данном случае неожиданно сменяется взвинченным барочным трагизмом, исключительной зримостью страдания. И это еще не финал «Светильника»: по закону барочного контраста вслед за Равальяком Душа оказывается в теле маленькой собачки, «на удивление кроткой, послушной и изящной». Здесь повествование снова сужается до рамок авантюрной новеллы. Самое же последнее из рассказанных Душой воплощений — знаменитый проповедник, большой мастер красноречия. Это символично, ведь и «Светильник» в целом отмечен особой тщательностью риторического решения.

«Светильник» поражает мастерством смешения и взаимодействия повествовательных моделей и исключительной изобретательностью, легкостью пера. Книга Поны закладывает возможность абсолютно сво-

бодного погружения романа во все повествовательные формы и тональности. Сказанное относится и к тематике, ведь тут находится место (в конце третьего вечера) даже для квазинаучной шестистраничной дискуссии о Млечном Пути. Беседа Светильника (побывавшего в теле умного школяра из Саламанки) с Эвreto напоминает здесь диалоги Платона, причем в роли Сократа, со всеми вытекающими отсюда риторическими последствиями, выступает именно Светильник. Мифопоэтическое измерение в рассуждениях Светильника все еще превалирует над научным: так, он обстоятельно воссоздает взгляды древних на Млечный Путь, а цитата из дантовского «Рая» (XIV, 97–99) используется им в качестве научного аргумента. И хотя он объявляет о своем стремлении «оставить небылицы [в оригинале — *chimere*] и рассуждать, как подобает философу», все же вырывается в сторону галилеевского, новоевропейского диалога Пона еще не в состоянии.

Иного рода теоретическая дискуссия (тот же третий вечер) скалькирована с «Аргениды» и касается эстетических вопросов. Пона замечает, что стремился действовать именно как медик, покрыв края вазы с горьким лекарством каким-либо сладким соком (распространенный в литературе XVI–XVII вв. тоpos «развлекая, поучать»). Однако, как и все либертины, Пона остается пессимистом, видит мир абсолютно испорченным, так что «нет нужды тратить силы» на сатирическое живописание его (этот тезис вложен «в уста» Светильника). И все-таки, по мнению Эвreto, процесс «срывания масок с тех, кто не боится Бога» несомненно полезен. В том же эпизоде Пона применяет и гастрономическую ассоциацию: Эвreto замечает, что именно беседа с фонарем способна отвлечь человека от еды; читая («слушая») его разговор со Светильником, всякий найдет «пищу своему любопытству». Он излагает программу морализаторского искусства, где торжествует добродетель, а зло несет наказание. Впрочем, морализация у Пона в большинстве случаев остается на уровне интенции. Весьма симптоматично, что финальная реплика Светильника («иди ужинать!») отсылает читателя все к той же гастрономической теме и как бы восстанавливает необходимый баланс между беседой и приемом пищи.

2

Выработать четкую классификацию романов Сейченко не представляется возможным, хотя попытки такого рода делались неоднократно (так, выделялись «бытовая», «фантастическая», «историко-политическая», «буржуазная», «морально-религиозная» и иные разновидности). Но на практике часто наблюдалось смешение модальностей, так что

даже достаточно автономные религиозная и «реально-бытовая» (Бру-зони) модификации романа во многих своих структурных и стилистических особенностях явно тяготели к безусловно парадигматической для романа барокко «галантно-героической» его разновидности. Следует отметить, что в Италии не было создано чего-либо сопоставимого с французским классицистическим романом (М.-М. де Лафайет). Что же касается различных вариантов романа барочного, то они, как уже отмечалось, нередко создавались под влиянием французских аналогов; наблюдалось, впрочем, и обратное воздействие. По обе стороны Альп барочный роман характеризовался достаточно высокой степенью клишированности сюжетов, персонажей и отдельных ситуаций и топосов. Между тем для просвещенных читателей XVII в. роман воспринимался как раз как образец жанровой раскрепощенности.

Об этом говорится, например, в знаменитом предисловии Дж.Б.Манцини к его роману «Кретидео» (1637). Жанру романа, утверждает Манцини, присуща свобода от жестких жанровых рамок, в нем снимается противостояние истории, поэзии и эпики. Для Манцини уже нет нужды оправдывать саму возможность существования этого жанра; ему важно показать, что роман превосходит историографию или эпопею («наиболее потрясающая и достолавная машина из числа изобретенных человеческим умом»). Предисловие преследовало вполне прагматические задачи — каким-то образом оправдать безудержное перенасыщение книжного рынка романом жанром. Именно роман оказался первым жанром, обращенным к широкой публике, к «обыденному вкусу»; литераторы стремились угодить широкому спектру читательской аудитории. Причем основную массу читателей все-таки должны были составлять люди обеспеченные, располагавшие достаточно обширным досугом, чтобы иметь возможность изучать многотомные сочинения. Особенностью XVII в. следует считать и все более активное приобщение к чтению романов дам. Причины интереса публики к роману могли быть разными. Здесь искали переработки «устаревших» произведений рыцарского и пасторального характера; кроме того, роман предоставлял возможность реанимировать античные сюжеты, внедрить в текст малые поэтические и даже музыкальные формы. По мнению многих исследователей, роман Сейченко представляет собой прообраз массовой культуры (при том, что ее возникновение в европейской литературе относят к рубежу XVIII–XIX вв.).

Примером «космополитического» романа может служить феномен «Аргениды» Жана (Джона) Барклая, уроженца Франции, долгое время жившего в Лондоне, друга Маффео Барберини. Необычность «Аргениды» (1621) заключалась в том, что роман, жанр для теоретиков XVI–

XVII вв. принципиально низкий, был написан на латыни. Важным фактором, способствовавшим популярности «Аргениды» у представителей (и приверженцев) различных модификаций барочной прозы, стала присущая этому роману жанровая синтетичность (соединение исторической, религиозной, любовно-сентиментальной тематики). А.Дж.Бриньоле Сале в предисловии к своему роману «Испанская история» указывал, что был «совершенно ослеплен» ее «светоносным стилем».

В «Псе Диогена» Ф.Ф.Фругони, в знаменитом эпизоде под названием «Суд Критики» выстраивается своеобразная романная «табель о рангах», где первое место занимает «Аргенида», за ней следует трилогия Дж.Бьонди, потом роман самого Фругони «Парижская девственница» и произведения француза Ла Кальпренеда. Джован Франческо Бьонди (1572–1644) был родом из Далмации и принадлежал к семье благородной, но бедной. Он изучал право в Падуе и всячески пропагандировал идеи протестантов, вслед за своим другом П.Сарпи считая Венецию весьма подходящим для их распространения полигоном. Перу Бьонди принадлежит также «История гражданских войн в Англии»; впрочем, события английской истории в закамуфлированном виде нашли свое отражение и в его знаменитой трилогии (в нее входят романы «Эромена», «Изгнанная девица» и «Коральбо»). Бьонди неоднократно жил в Париже, пытался найти себе место при дворах различных правителей; он укрылся у английского короля Иакова I и предложил ему возглавить антипапскую борьбу. Именно в Англии Бьонди проникся интересом к французскому барочному роману и предпринял попытку перенести его на итальянскую почву. При этом роман явно интересовал Бьонди как возможность напрямую выйти к широкой читательской аудитории и с помощью достаточно витиеватой романической манеры завуалированно выразить то, что историку свойственно излагать напрямую. Его роман «Эромена» (Eromena, 1624), имевший колоссальный успех и переведенный на несколько европейских языков, оказался первой ласточкой венецианской повествовательной прозы Сейченко и как бы заключал в себе нарративные возможности дальнейшего развития итальянского романа. В то же время первая часть трилогии еще не становится жанровым монолитом, автор как бы присматривается к открываемым жанром возможностям. Автор с первых же строк приступает к последовательному изложению сюжета, избегая столь характерного для многих современных «Эромене» произведений начала *in medias res*. Здесь немного типичных для интересующего нас жанра вставных историй и писем и полностью отсутствуют стихотворные вставки.

Главные персонажи романа — принцесса Сардинии Эромена и принцесса Майорки Эромилия. Уже сходство имен символизирует их предназначенность двум братьям, мавританским принцам Полимеро и Метанеоне. Эти братья враждуют меж собой, но впоследствии примиряются. Король Майорки в союзе с королем Сардинии ведет войну против Корсики, союзницы Мавритании. Полимеро на корабле спасается, чтобы избежать гнева брата. В романе присутствует и злобный, самовлюбленный и коварный антигерой принц Каталонии Дон Пепласос, разбивший жизнь несчастной Элеины (последняя хороша собой настолько, что при первой встрече с ней Эромена колеблется — женщина это или же богиня?). Все венчает двойной брак. В романе присутствуют две вставные новеллы, причем от последней из них — история Рыцаря с острова Капри — перебрасывается мостик к следующему роману трилогии, «Коральбо».

Действие романа происходит преимущественно на воде. Но налицо некоторая неясность хронотопа, картина изображенного здесь Средиземноморья оказывается достаточно абстрактной. Вообще мир Бьонди выглядит призрачным и ирреальным. Герои перемещаются по морю на чудесной галере, в описании которой Бьонди достигает необычайных риторических высот; галера уподоблена второму солнцу и даже Ноеву ковчегу — на борту находятся всевозможные африканские животные, причем не грозные, а совершенно ручные. Еще один пример экспрессивной барочной риторики — возникновение своего рода земного рая на месте засушливой пустыни в самом финале романа. Этому событию есть вполне определенное объяснение: феерическое преображение природы знаменует собой рождение дочери Эромены и Полимеро. С небес слышится волшебная музыка, солнце перестает нещадно жарить, внезапно расцветают апельсины, лимоны и кедры, а сточная яма преобразается в источник кристально чистой воды. Эромена принимает рассказы обо всех этих удивительных явлениях как должное, точнее, «как выигравший битву полководец». В этой фразе ощущается стремление Бьонди изящно подытожить проходящее через весь роман чередование любовного и военно-исторического дискурсов. При этом роман чем дальше, тем больше трансформируется в плетение дворцовых интриг и страстей. Дворы у Бьонди — это всегда кровь и смерть; реальный мир строится именно по законам зла.

Отдавая дань излюбленному затем Марини, Лоредано и прочими писателями барокко мотиву бури и кораблекрушения, Бьонди избегает суховатого штампа и приводит детальное описание необычного атмосферного явления, разгула стихии. В отличие от совершенно беспомощных перед грозной, как рок, стихией моряков у Бриньоле Сале (ро-

ман «Мария Магдалина»), у Бьонди матросы предпринимают решительные действия, которые весьма подробно описаны. Если в романе Лоредано «Дианея» одна из героинь, сойдя с корабля, «страдает то ли от неудобств, связанных с морским путешествием, то ли от страстей сердечных», то Бьонди ставит вполне определенный диагноз и приводит малопривлекательные физиологические подробности морской болезни Эромены («поскольку в желудке ее более ничего не оставалось, ее рвало кровью»). Сходный натуралистический подход прослеживается и в эпизоде с вещим сновидением Метанеоне (принц в точности не уверен, где сон, а где явь; его брат приводит ряд возможных мотивировок такого сна, в русле ренессансной рефлексии на эту тему — состояние желудка, природный темперамент, физическая слабость).

Романическая традиция диктует необходимость идеализации главных героев: Эромена аттестована как «зерцало красоты и умеренности», ее возлюбленный красив лицом, совершенен телом, прекрасно воспитан. Ренессансное состязание Природы и Культуры завершается теперь безоговорочной победой последней: «разнообразие превосходилось любопытством, любопытство — искусством, а искусство, неподражаемое во всех своих частях — только самим собой». (Эти строки навеяны описанием сада Армиды в «Освобожденном Иерусалиме».) Несравненно хороши у Бьонди не только люди, но и животные. Таков конь Полимеро, Фламмауро: «пусть даже Аеллес собрал бы воедино достоинства всех коней мира, он не смог бы изобразить коня лучшего, чем Фламмауро». Немало внимания уделено экфразе. Все это отвечает эстетическим принципам маньеризма и барокко.

В последующих романах трилогии утрачивается сбалансированность различных составляющих романного универсума, интриги становятся раздробленными, а вторжение «повествовательной инстанции» приобретает надуманный вид (чего не было в «Эромене»). Барочный вкус Бьонди от романа к роману крепнет. В «Изгнанной девице» (*La donzella desterrada*, 1627) он отдает дань макабрическим эффектам в духе елизаветинской трагедии (тройной инцест и жуткая смерть одного из сыновей короля Норгалеса); усиливается и взвинченность стиля. Путешествие в «Коральбо» и «Девице» во многом утрачивает инициатический смысл и обретает познавательно-туристические черты — возможно, не без влияния безусловно знакомых Бьонди романов Ла Кальпренета.

Перу Джамбаттисты Манцини (1599–1664), пользовавшегося покровительством трех пап, короля Франции, герцогов Савойи и Тосканы, принадлежат драматические произведения, жития святых, сочинения по риторике (еще более плодовитыми авторами были два его брата, Карло Антонио и Луиджи). Его роман «Кретидео» (*Il Cretideo*, 1637), —

одно из немногих изданных в Болонье произведений этого жанра,нискавших в XVII в. значительную популярность. Он представляет собой образец легкого и достаточно увлекательного чтения. Нарративная машина Манцини работает без сбоев. Перед читателем разворачивается история правителя Крита Филомарте, воинственного, но жестокого и склонного к самодурству. Разгневанный тем, что жена его Афродизия рождает одних девочек, Филомарте обещает убить очередную дочь, а заодно и супругу. Испуганная Афродизия выдает новорожденную Розиклеру, за дочь своей фрейлины, а сына фрейлины, Кретидео, представляет при дворе как своего собственного. Дальнейшие взаимоотношения Розиклеры, Филомарте и Кретидео и составляют основу романа; безоблачный финал — свадьба влюбленных и ликование народа — венчает книгу.

В «Кретидео» нет места для каких бы то ни было формальных ухищрений, сюжет и фабула совпадают; зато автор то и дело отвлекается от происходящего, чтобы сформулировать какое-нибудь благочестивое замечание. Так, Афродизия в конце концов умирает при родах пятого ребенка, а развратный Филотерно, нечаянно убив собственных сыновей, закалывает себя шпагой; и то, и другое преподносится Манцини как закономерное исполнение воли Господней — негоже обманывать Судьбу, негоже безнаказанно погрязать в пороке. Мотив промысла Божия становится в романе едва ли не определяющим, а все герои Манцини, включая даже вероломного, предавшего собственного брата Алькасте, оказываются весьма благочестивыми (они не забывают помолиться перед каждым ответственным событием, а после драматичных приключений на море Кретидео первым делом отправляется в храм). Любовь представлена у Манцини как напасть, поработящая волю героев; своего рода символом их смятенных чувств становятся в одном из эпизодов растрепанные волосы Розиклеры. Если автор «Астреи» снабжает портретными характеристиками только второстепенных героев, а Дж.А.Марини склонен унифицировать женских персонажей «Каллоандро» (все они прекрасны подобно Венере), то Манцини охотно и неоднократно описывает внешность своей героини. Все говорит о том, что автор «Кретидео» стремился найти некий средний путь между галантно-героическим и религиозным романом. (Во Франции сходным образом действовал Гомбервиль в «Полександре»). На «Кретидео» лежит печать лабораторности, причем книга иллюстрирует не только те тезисы, что автор включил в предисловие, но и идеи, заключенные в предисловии к другому, более раннему сочинению Манцини — «Житие св. Евстафия мученика» (1631).

Манцини отдает должное многим характерным приемам и ситуациям барочного романа. Так, в портрете Розиклеры доминируют подчеркнута тривиальные романические штампы (ее рот представлял собой два ряда драгоценных жемчужин, еще более восхитительных, чем привозимые с Востока). Такими же штампами расцвечены многие любовные эпизоды «Кретидео» («встреча двух сих сердец натуральным образом породила своего рода эхо», «рана та из очей переместилась прямоком в сердце»). В соответствии с законами жанра дело не обходится без травести: стремясь укрыться от преследователей, которых отправил в погоню за ним Филомарте, и остаться неузнанным, Кретидео переодевается в женское платье. Отныне он зовется Фортунией, и этот и без того прозрачный антропоним в романе дополнительно растолковывается: герой «следует за собственной судьбой». Причем, как и в случае с Селадоном в «Астрее» д'Юрфе, женское платье сидит на Кретидео как влитое, и он даже внушает пылкую страсть сластолюбивому Филотерно (что не мешает ему в случае необходимости демонстрировать мужество и ловкость). Это не единственное переодевание Кретидео: чтобы избежать ареста, он вынужден выкрасить волосы, измазать лицо и стать таким образом мавром. В романе встречаются и символические преображения героя (Кретидео, узнав о планируемом убийстве Розиклеры, «умирает и воскресает» в одно и то же время), утрачивающие сущностную связь с эзотерикой (еще заметную в «Астрее»), превращающиеся в прием сугубо риторического свойства.

Джан Франческо Лоредано (1606–1661), венецианский патриций, сенатор, член Совета Десяти, основатель Академии Инконьити, со свойственным ему крайним прагматизмом (все поведение Лоредано было нацелено на обогащение и светский успех) быстро почувствовал популярность у публики нового жанра, прибывшего в Италию в обличье «Аргениды» Барклая. Среди написанного Лоредано — роман на библейскую тему «Адам», где автор, подобно Ж.-П. Камю, стремится сочетать нравоучение с развлечением. Наиболее известное из сочинений Лоредано, вскоре переведенный на французский язык роман «Дианея» (*La Dianea*, 1635), воспринималось современниками как «роман с ключом». Это не очень большое (по меркам XVII в.) произведение, но с весьма запутанной интригой. Дианея, дочь короля Кипра Базилео, любит Диаспе, правителя Крита. Между тем семьи разделяет старинная вражда; кроме того, отец мечтает выдать ее за сына царя Армении, Араоне. На этот основной сюжет накладывается множество второстепенных, включая военную интригу (война короля Фракии Дорконе с Базилео, на помощь к которому приходит критское войско во главе с Диаспе). Даже на фоне крайне запутанных и гораздо более простран-

ных романов Марини сюжет «Дианеи» выглядит хаотичным. Тем не менее роман читается с несомненным интересом. Большое место уделено рационалистическому анализу страстей, заставляющему вспомнить как отдельные эпизоды «Астреи», так и французскую прозу классицизма, тем более что тема сословной чести обладает для Лоредано особой значимостью. Автор уверенно ведет повествование, с самого начала завладевая вниманием читателя. Запутанность событий никогда не перерастает в монотонность, патетика не обретает комических черт, а трагические эпизоды не становятся игрой кровавого театра; последнее обстоятельство отрефлектировано героиней Лоредано следующим образом: «Когда б я принялась рассказывать вам об этом, то лишь усилила бы тоску вашу; ведь события моей жизни столь трагичны, что представить их слушателям можно лишь в ужасных красках». Сверхъестественные эпизоды у Лоредано строго дозированы (чудодейственный источник, наделявший испившего из него способностью предвидеть будущее; Замок Ночи, который мог бы напомнить замки из готических романов, когда б не его позднейшее преображение).

Соединяя политические мотивы и «гелиодоровские» структуры, Лоредано ориентируется на «Аргениду» (начало «Дианеи» откровенно скалькировано с романа Баркляя), но идет еще дальше, так что временами его книга обретает эссеистический налет. Макъявеллистская рефлексия («всегда рискованно заводить разговор о правителях, ведь уху сильных мира сего истина обыкновенно ненавистна») соседствует — не всегда органично — с историческими эпизодами (одна из дюжины вставных новелл, рассказ Флоридеи, затрагивает события Тридцатилетней войны, причем под маской герцога Ловастинского выведен Валленштейн — Лоредано не скрывал своей симпатии к этому политику). Автор романа удачно избирает материю для своих аллюзий: речь шла о свежих событиях, хорошо знакомых публике. По этой причине роман без труда вызывал у читателя эмоциональную реакцию.

Еще более отчетливое вторжение социально-политической реальности в условный универсум «Дианеи» осуществляется в начале четвертой книги. Корабль короля Фракии Дорконе ветрами увлекаем в открытое море. Здесь его останавливает некая галера; разгневанный Дорконе обращается за разъяснениями к капитану. Тот сообщает, что судно короля оказалось в Море Свободных Правителей и ему надлежит признавать господство одной неназванной, но безусловно всеми признанной инстанции (совершенно недвусмысленный намек на особую роль Венеции в Адриатике). В ответ на возражения Дорконе, полагающего, что море принадлежит всем, моряк приводит целую серию контраргументов, не забывая заодно восславить свободолобивый дух основанного

на лагунах государства. Вслед за этим, как бы по контрасту, описывается другое Царство — Царство Фортуны; ясно, что имеется в виду Рим времен Урбана VIII. Здесь торжествуют алчность и амбициозность, царят продажность, лицемерие и цинизм; здесь создается удручающая обстановка для свободного самовыражения, правит бал золото, а святость, невинность и добродетель становятся пустым звуком. Все это вполне вписывается в общую направленность памфлетных сочинений Лоредано.

Особенностью «Дианеи» следует считать продуманное манипулирование присущими роману барокко топосами, граничащее иногда с пародией. Так, Лоредано придает особое, символическое значение даже не столько самой по себе неземной красоте Дианеи, сколько ее портретному изображению, сводящему с ума рыцарей и играющему существенную роль в сюжете. Этот топос (ранее отыгранный, например, в «Стратонике» Л.Ассарино, где Селевк влюбляется в сработанный самим Апеллесом портрет Стратоники, да и в той же «Аргениде») выглядит у Лоредано неестественно гипертрофированным. Взвинченная неокуртуазная атмосфера хитроумным способом соединяется с позитивным научным знанием. К примеру, киприоты с тревогой ожидают появления «хвостатой звезды», предвещающей разнообразные несчастья; король Базилео, также крайне обеспокоенный дурным предзнаменованием, не подает виду и успокаивает подданных, предлагая научнообразную версию происхождения комет. При этом он выказывает хорошее знакомство с ошибочной теорией на сей счет, сформулированной ранее Галилеем в «Звездном вестнике».

О жизни Джованни Амброджо Марини (конец XVI в. — ок. 1667) известно крайне мало. Он родился в Генуе, был священником и почти не участвовал в светской жизни, предпочитая умеренность и уединенность. По той же причине он избегал выступать на заседаниях Академии Аддорментати, хотя являлся ее членом. Примечательно, что Марини является автором как благочестивых сочинений, где демонстрирует мастерство религиозной риторики в духе «Священных проповедей» Марино, так и нескольких романов — «Каллоандро» (*Il Calloandro*), «Состязания отчаявшихся» (*Le gare dei disperati*, 1644), «Шутки Фортуны» (*Gli scherzi di fortuna a pro dell'innocenza*, 1662). «Каллоандро» считается непревзойденным образцом барочного романа, с максимальной отчетливостью возобновляющего гелиодоровскую традицию. Впервые опубликованный в 1640 г., роман многократно расширялся и дорабатывался, причем изменялись и названия отдельных вариантов книги; окончательный текст вышел в Риме в 1653 г. под названием «Верный Каллоандро» (*Il Calloandro fedele*). Роман немедленно снискал бурный

успех и вплоть до середины XIX в. постоянно переиздавался; среди многочисленных переводов «Каллоандро» на европейские языки выделим французский, выполненный Ж.Скюдери (1668).

В предисловии к «Каллоандро» Марини провозглашает свое намерение обойтись без откровенных выдумок, характерных для новеллистической или же театральной традиции, и решительно отказывается от чудес и вставных эпизодов, не имеющих отношения к фабуле (справедливости ради следует отметить, что автор «Каллоандро» все-таки вводит в текст романические чудеса — волшебные зелья и великаны в романе присутствуют, хотя и в «гомеопатических дозах»). По-видимому, идея Марини заключалась в том, чтобы превратить роман в нечто совершенно отличное от других нарративных жанров, включая и боккачьевскую новеллу, и роман греческого и амадисовского типа. На поверку же приметы этих модификаций жанра, равно как и рыцарской поэмы, в «Каллоандро» несомненно присутствуют.

«Каллоандро» представляет собой некий аналог современного «эзвивного» чтения, предоставляя читателю возможность укрыться в мире мечты. Никакой исторической и социальной достоверности в романе не наблюдается, мораль же выглядит весьма прямолинейной; герои четко разделены на «добрых» и «злых». Имя главного героя романа, рыцаря Каллоандро, для многих авторов (включая Кардуччи) стало нарицательным для обозначения дурного вкуса. Место действия — Турция, Египет, Греция, Ближний Восток; среди персонажей мелькает и мудрый русский царь (имя его не названо). Увлекательная для читателя Сейченко интрига строится на постоянной игре зеркал, когда одна сюжетная ситуация рифмуется с другой, а также на взаимозаменяемости двух персонажей, Каллоандро (он же — Рыцарь Купидона, Зелим, Радиоте) и Леонильды (она же — Рыцарь Луны). Оба родились в один и тот же день, при сходных устрашающих небесных знамениях. Он — сын царя Константинопольского Полиарте, она — дочь Тигринды, королевы Трапезундской; родители их, некогда влюбленные друг в друга, враждуют между собой (Полиарте оставил Тигринду и женился на мадьярской инфанте Диане). Из любви к приключениям Каллоандро покидает родительский дом и отправляется со своим верным оруженосцем Дурилло (слегка напоминающим Санчо Пансу) в путь. Тут-то он и встречает прекрасную амазонку Леонильду. Каллоандро скрывает свое имя из-за вражды семей и именуется Рыцарем Купидона. Каллоандро и Леонильда не только влюбляются друг в друга; они еще и поразительным образом похожи друг на друга, что рождает множество недоразумений (над происходящим витает неуловимая тень инцеста).

В одном из центральных эпизодов романа турок Зафар похищает переодетого в Леонильду Каллоандро, заточает в замок и доверяет его своей сестре Спинальбе. Та влюбляется в псевдо-Леонильду и даже ставит ее постель в свои собственные покои. Каллоандро оказывается в крайне затруднительном положении. При этом в первой редакции он уступает натиску одержимой страстью Спинальбы (результатом чего становится беременность), а во второй — на протяжении нескольких ночей сопротивляется ей (и это несмотря на то, что принцесса спит в его постели). Стремление автора сочетать морализацию с комическим эффектом здесь несомненно. В романе немало и батальных сцен (Каллоандро отважно сражается с солдатами Тигринды), и дуэлей (Каллоандро и его соперник Уранио). Конец у романа счастливый, влюбленные соединяются. Уранио оказывается сыном Тигринды Эндимиром (то есть братом Леонильды; таким образом на его любви к Леонильде также лежит печать инцеста); он женится на Стелле (сестре Каллоандро). Но этим дело не кончается: Тигринда и Полиарте также соединяются после кончины Дианы.

Разумеется, краткий пересказ не может дать представление о грандиозном сочинении Марини, напоминающем театральную феерию. Сон, магия, театр, игра зеркал, смена идентичности — в романе использованы все проявления иллюзионизма. Метафоры, связанные с зеркалом, следует отнести к излюбленным Марини фигурам. Тесно связанный с этим мотивом образ Нарцисса возникает уже в начале романа, в эпизоде сна Каллоандро (во сне Амур демонстрирует первоначально равнодушному к любви Каллоандро зеркало и обещает, что это чувство принесет ему невероятные страдания; тот восклицает «Нет! новым Нарциссом я не стану!», пытается разбить зеркало и просыпается, причем видит перед собой лицо Рыцаря Луны и немедленно пленяется им). Зеркало нужно герою еще и для того, чтобы удержать в памяти собственную персону. «Я перестал понимать самого себя», — тревожится в одном из эпизодов романа Каллоандро; эти слова отражают неустойчивый протез персوناжа. «Я полностью перевоплотился в вас, — заявляет он в другом месте Леонильде, — и уж не смогу принять иное обличье» (уроки «Астреи» и здесь совершенно очевидны). Сомнения затрагивают не только собственную идентичность, но и собственный пол. Едва ли не каждый эпизод сопровождается переодеванием или же утаиванием истинного имени героя. При этом натуралистические объяснения подобных путаниц подчас оборачиваются гротеском: например, Леонильда ростом выше среднего и носит мужскую прическу, так что совершенно непонятно, как при столь ярко выраженной «маскулинности» ей удастся пленить всех встречающихся по доро-

ге мужчин. Особенно абсурдны случаи, когда героев не узнают даже ближайшие родственники. Еще более удивительная ситуация возникает, когда Каллоандро в обличье Рыцаря Купидона заявляет о себе как о враге Каллоандро; дело едва не доходит до поединка с самим собой.

Примечательно, что характер описаний у Марини весьма напоминает поэзию Марино. Наряду с этим повествование перенасыщено речами и внутренними монологами героев, не всегда правдоподобными (исполненная патетики предсмертная речь Кризанты, умирающей на руках безответно любимого ею Каллоандро). Как и у других писателей эпохи, у Марини любой аффект требует выхода в слове. Особая динамика чувств свойственна женским персонажам — Тигринде и Леонильде; герои-мужчины более статичны в своих переживаниях. Разумеется, истинного психологизма в романе не наблюдается, перед нами не более чем коллекция любовных случаев, которые всегда могут повернуться неизвестной гранью — ведь Судьба управляет всем происходящим в романе.

Как и во всяком барочном романе, большая роль в «Каллоандро» отводится описанию произведений искусства, различных диковин (вроде неуязвимых доспехов из рыбьих костей), искусно устроенных фонтанов, изысканных галерей. Причем в «Каллоандро» речь идет о галерее оружия, которую демонстрирует гостям Зафар, и подобная эстетизация воинских атрибутов отнюдь не случайна; она отражает общий героический пафос романа. С другой стороны, заметно, что пропорциональность и упорядоченность несомненно являются в глазах Марини источником прекрасного. В галерее оружия царит образцовый порядок: «все это обилие оружия занимало мало места, и все орудия смерти располагались столь удачным образом, что не было ни одного, которое нельзя было бы проворно и не нарушая общего порядка изъять с того места, где оно было подвешено...» Та же взаимная подогнанность элементов характерна и для повествовательной структуры «Каллоандро».

Уроженец Виченцы Паче Пазини (1583–1644), ученик Кремонини и друг Лоредано, отличался независимостью взглядов и состоял в переписке с Кеплером. О его жизни известно крайне мало. Пазини является автором «Трактата о метафорах», где провозглашает принцип свободного обращения с этой поэтической фигурой. Его ни разу не переиздававшийся роман «История пропавшего рыцаря» (*Istoria del cavalier perduto*, 1644) отличается исключительно прихотливым плетением сюжета. Книга Пазини как нельзя лучше иллюстрирует представление современных исследователей о романе Сейченко как о своего рода шахматной доске: здесь множество героев, каждый из которых поочередно делает свой «ход», после чего автор решительно переходит к

другому персонажу. Таким образом, в «Пропавшем рыцаре» как бы сливается несколько романов; собственно, подобный подход к сюжетосложению намечен уже в «Эромене» Бьонди, поровну распределяющего романский объем между двумя парами героев. У Пазини центральной становится история, вынесенная автором в заглавие. Она одновременно и традиционна для барочного романа, и не лишена оригинальности. Главный герой как будто бы наделен всеми приметами идеального рыцаря — отвага, верность возлюбленной, повышенное чувство чести. Но Пазини вносит в канонический образ свои коррективы: на поверку его Адоино оказывается хрупким, а то и болезненным. Похищенный в детстве пиратами и проданный затем бездетному королю Джадрии Гергонико герой ничего не знает о своем происхождении. В него влюбляется дочь короля Добрица. Пазини весьма тонко, не в пример многим романистам Сейченко, передает историю зарождения этого чувства. Вся первая часть романа представляет собой историю поиска Рыцарем собственной идентичности; одновременно и другие герои Пазини, каждый в силу собственных причин, заняты тем же. Повествование отличается живостью; автор активно пользуется ретроспекциями, которые у Пазини выглядят более уместными, чем в других романах Сейченко. Истина остается сокрытой вплоть до середины романа, после чего Пропаший Рыцарь наконец обращается в Найденного; вторая половина книги отличается менее удачной композицией и перенасыщена военными эпизодами. Пазини нащупывает здесь возможности сделать акцент на историко-политической составляющей (в рамках все той же галантно-героической модификации жанра).

Пазини манипулирует традиционными для прозы Сейченко сюжетными узлами и персонажами: начало *in medias res*, бури, кораблекрушения, поединки. Само время действия — VI век — заставляет вспомнить об «Астрее»; некоторые исторические персонажи (например, вестготский правитель Хильперик) присутствуют как у д'Юрфе, так и у Пазини. Вполне закономерно для романов XVII в. и вторжение в текст явных анахронизмов (распря между династиями Колонна и Орсини, коей в романе отводится большое место). При этом «Пропаший рыцарь» имеет некоторые особенности на фоне других барочных романов. Так, в книге нередко слышится ироническая интонация, будь то пространный перечень титулов испанского искателя приключений дон Санчо или единственный в романе эротический эпизод, в немалой степени напоминающий упомянутый выше «адюльтер» Каллоандро со Спинальбой. У Пазини знатная и развратная флорентийка Клотезира влюбляется в Адоино (все еще пребывающего в неведении относительно собственного происхождения и имени) и решительно забирается к

нему в постель; тому в искомый момент снится рукопашный поединок, так что он хватает даму железной хваткой (она же полагает, что речь идет о любовных объятиях). Интересно, что все это не мешает Рыцарю сохранить верность Добрице.

В романе встречается множество подчас виртуозно выполненных описаний (замков, пещер, островов, городов, животных, доспехов). Среди костюмных описаний выделяется роскошный наряд «добротного старца» Сапорезо, контрастирующий с его утрированным внешним уродством (Сапорезо лыс, однорук и крив на один глаз). В том, что касается женского портрета, заметны уроки мариновской эстетики: так, характерный для поэзии барокко образ прекрасной смуглянки переносится Пазини в пространство романа, где традиционно доминировали блондинки. Волосы принцессы Добрицы «по цвету соперничали с чернилами», а очи были чернее угольев. Есть в романе героиня с каштановыми волосами и даже с рыжими. Все же остальные детали внешности остаются вполне традиционными.

По всей вероятности, «История пропавшего рыцаря» была известна Алессандро Мандзони, вообще уверенно ориентировавшемуся в романной продукции Сейченко. В двадцатой главе «Обрученных» (эпизоды, связанные с Люцией, доном Родриго и тираном и насильником Безыменным) просматривается некоторое сходство с первыми главами романа Пазини (история Лючаны, ее возлюбленного Друзо и ее отвратительного похитителя, напоминающего персонажей готических романов — Страппакуори). Близость прослеживается не только на сюжетном, но и на стилистическом, лексическом и антропонимическом уровне («вы только обратите внимания на прозвища», мог бы повторить вслед за Мандзони Пазини). Что же касается потрясающего описания эпидемии чумы (XXV глава «Истории пропавшего рыцаря»), то и оно имеет свой аналог в известном эпизоде из «Обрученных».

Майолино Бизаччони (1582–1663), «солдат и бюрократ», выходец из знатной феррарской семьи, был весьма благосклонно встречен в кругу Дж.Лоредано. Он родился в один год с главным героем самого знаменитого из своих произведений — третьим сыном Ивана Грозного Димитрием. Бизаччони получил степень доктора юриспруденции в Болонье, много путешествовал, в том числе по Венгрии, Германии и Фландрии; храбрый воин, участник Тридцатилетней войны и завзятый дуэлянт, он был поклонником французской культуры и лично Ришелье. Бизаччони занимал ряд административных должностей в Венеции, Турине и Палермо. Окончательно обосновавшись в Венеции, он посвятил себя занятиям историографией, новеллистикой и драматургией. Его перу принадлежат несколько сочинений, посвященных современной

европейской истории, и немало переводов французских писателей (Ж.-П. Камю, Ла Кальпренед, М. Скюдери, В. Д'Одигье). Людовик XIV присвоил писателю титул маркиза; тем не менее умер он в нищете.

Помимо многочисленных новелл, о которых уже говорилось, Бизаччони является автором романа «Димитрий Московит» (Il Demetrio Moscovita, 1639, 2-е изд. — 1643, 3-е — 1649). Небезынтересен подзаголовок — «Трагическая история»; он появился во втором издании и не столько отсылает к банделловской традиции, сколько соответствует характерному для XVII в. представлению о созвучности трагического пафоса и исторической тематики. Речь идет об уникальном для итальянской литературы той поры образце осмысления событий русской истории, причем истории недавней на момент написания романа. Книга заметно отличается от «высокого исторического романа барокко» (А. В. Михайлов), общий принцип которого был следующим образом сформулирован Л. Ассарино в предисловии к роману «Армелинда» (1640): *favoleggiar sulle istorie* («расцветивать вымыслом историю»). Любовная интрига отнесена на периферию повествования; про героя Бизаччони никак нельзя сказать, что «Мариною одною занят он» (Пушкин). События «Димитрия Московита» развиваются буквально по дням и в строго хронологическом порядке; автор привлекает точные даты (иногда как в юлианском, так и в грегорианском календарях), избегает вводить полностью вымышленных персонажей. В то же время включение в текст любовных писем, активное использование судебной риторики (обвинительное выступление Василия Шуйского перед думой и последующая «защитная речь» Димитрия) и мифологических аллюзий (Мария Годунова следующим образом напутствует Басманова: «Ступайте же, и победоносной дланью разите наглого Энклада!») вполне соответствуют принципам барочного романа.

Эпоха, привлекавшая к себе внимание многих больших писателей, включая Шиллера и Мериме (причем в подчас противоположных интерпретациях), осмысливается у Бизаччони в духе польско-католических версий русской смуты. Действие охватывает обширный период с 1584 по 1614 гг., до кончины Марины Мнишек, и главным образом сосредоточено на 1604–1606 гг. Герой романа — вовсе не самозванец, не Отрепьев, которого Бизаччони именует «известным чернокнижником», а царевич Димитрий, сын Ивана Васильевича и Марии Нагой, законный наследник трона. Он не погиб в Угличе, поскольку бдительный немец-воспитатель положил на ложе царевича двойника, которого и зарезали подосланные Годуновыми люди. Эта версия была изложена в записанной в 1603 г. «Исповеди» Лжедимитрия; видимо, Бизаччони почерпнул ее из реляции Бареццо Барецци (как показали исследования, истинным

автором являлся иезуит и дипломат, мантуанец Антонио Поссевино) «Повествование о чудесном завоевании отцовской власти ясным юношей Димитрием», опубликованной по горячим следам событий в 1605 г.; книгой Барецци пользовался также Лопе де Вега при работе над пьесой «Великий князь Московский». Димитрий преследуем тираном Борисом, но героически одолевает его, а затем сам становится жертвой своей неспособности править. В своих новеллах Бизаччони настаивал на доподлинности излагаемых событий и стремился привнести в них географическую и фактографическую точность; его «Постоялый двор» подчас смахивает на диалогический трактат по гостиничному искусству. Поэтому вполне закономерно, что и «Димитрий Московит» временами более напоминает хронику, основанную на реляциях А.Поссевино, упомянутого Барецци, Дж.Рамузио, А.Гваньино и других итальянских и европейских (С.фон Герберштейн) историков и путешественников. Книга открывается пространным и достаточно точным географическим описанием Московии, за коим вполне органично следуют раздумья о жизненном укладе и религии москвитов. Русский месяцеслов и быт достаточно хорошо известны Бизаччони, но дело не обходится без разного рода уколов; прокатолический пафос тут совершенно очевиден, точно так же, как закономерен акцент на католическом воспитании Димитрия.

Герои достаточно четко разделены на два лагеря, причем протагонист выписан с большой симпатией. Это чистая, благородная душа, одаренный воснаачальник, преданный матери сын, искренний и исполненный достоинства и великодушия по отношению к противнику правитель. Зато Борис Годунов показан отвратительным тираном, жестоким и недоверчивым, вынашивающим криминальные планы. У Бизаччони нет ни слова о достаточно просвещенном и благосклонно встреченном подданными правлении Бориса, хорошо известном по трагедии Пушкина. Наконец, чтобы возложить на москвитов ответственность за жестокое убийство благородного героя, их национальному характеру приписываются разнообразные изъяны, ранее подмеченные побывавшими в России чужестранцами (особенно А.Чилли): непостоянство, коварство, низменность души, склонность к бунту. В романе большое место занимает трактуемая в барочном духе тема смерти и тления. Здесь и кончина Ивана Грозного от заведшихся у него в кишечнике червей, и отравление сына Бориса Федора его собственной матерью; не говоря уже о впечатляющих — в духе «Избиения младенцев» Марино — сценах расправы бунтовщиков со сторонниками Димитрия (здесь и жуткие картины изуверченных, лишенных конечностей и порубленных стрельцов, и фонтаны крови и т.п.).

В романе содержится немало детальных описаний вроде торжественного въезда Димитрия в Москву и коронования, пышных даров, которые приносят Мнишеку русские послы и т.д. В описании покоев супруги царя в Кремле заметно воздействие эстетики Wunderkammer: великолепные ковры, гобелены, драгоценности, совершенно иллюзионистичные статуи соседствуют с такой диковиной, как часы с двумя глобусами — земным и звездным. Все это вполне соответствует общим принципам романического повествования Сейченко. И напротив, приводя портрет Димитрия лишь на последней странице первой части, Бизаччони очевидным образом полемизирует с традицией; портрет этот лишен романической гиперболизации и насыщен психологическими деталями. Что касается внешности его возлюбленной, то ее описание сведено к минимуму.

Постоянное возвращение Бизаччони к метафоре «жизнь-театр» («полагаю нужным описать сцену, на которой происходили события»; «занавес открылся, и <...> пора начать представление»; отправляясь из Чудова в Ливонию, Димитрий «сбрасывает маску», т.е. облачение монаха) — не только дань общим эстетическим принципам барокко. Автор активно использовал и свой опыт как драматурга, стремился к психологизму и драматизму действия. Но напряженность интриги то и дело смягчается авторскими отступлениями; так возникает налет эссеистичности. Отступления могут носить характер как горьких максим в макьявеллиевском ключе («поистине ни одно государство не может быть прочным, коль скоро не стоит оно на обильно пролитой крови невинно убиенных»), так и мелких наблюдений («один из наиболее верных признаков благородного происхождения — немногословие, величественность и искренность речи»), наконец, саморекламы (автор отсылает читателя к своему сборнику «Постоялый двор»). Бывает, что Бизаччони колеблется в своей оценке того или иного события (передача Димитрием части полномочий думе) и делится своей неуверенностью с читателем.

Интересно, что второе издание «Московита» несет на себе печать тщательной лингвистической обработки (тосканизация венецианских форм в духе Академии делла Круска). Однако нельзя сказать, что Бизаччони удалось по-настоящему усовершенствовать книгу: во втором издании утрачена органическая связь событийной канвы с отступлениями — как относящимися к христианской морали, так и политическими. Вторая часть «Московита», добавленная в третьем издании романа, повествует о событиях, имевших место уже после смерти Димитрия, о не менее трагической судьбе «Анны Марины» (так именует автор Марину Мнишек) и ее взаимоотношениях со вторым (по Бизаччони — первым) Лжедимитрием. Сюжет второй части, как и первой, во

многом созвучен барочным романическим структурам; так, топос «поиска идентичности» четко просматривается в истории появления на сцене «тушинского вора» и постепенного осознания Мариной необходимости принять его игру (не случайно столь большое место Бизаччони отводит беседе Мнишека с дочерью, где он аргументирует свою позицию, ссылаясь на *ragion di stato*). Смерть Марины изложена в той версии, которая характерна для польских источников (по Бизаччони, она не окончила свои дни в заточении в «Маринкиной башне», а вместе с сыном Иваном была брошена в прорубь; по современным представлениям, она окончила свои дни в Ивановском монастыре). Во второй части доминирует военно-историческое измерение, психология героев отступает на второй план; повествование отличается здесь большей собранностью, но и меньшей увлекательностью. «Димитрий Московит» остался феноменом уникальным как в контексте творчества его автора, так и в рамках итальянской прозы XVII в. в целом. Жанровая модель, предложенная Бизаччони, оказалась не востребованной другими писателями.

Подобно Бизаччони, родом из Феррары был Джироламо Брузони (ок. 1614 — после 1686), член все той же Академии Инконьити, друг Лоредано и Ферранте Паллавичино, выходец из мелкого дворянства. Он прожил образцовую жизнь либертина. Здесь было и монашество у известных строгостью своего устава чертозианцев, и многократное его исключение из ордена и возвращение обратно, и блестящая жизнь в Венеции, и заключение в тюрьме, и отречение, и сомнительный брак, и гибель единственного сына. Жизнь Брузони стала несколько более упорядоченной, когда он занял пост официального историографа пьемонтского двора — что, впрочем, не помешало ему провести последние годы жизни в полной нищете. Брузони является чрезвычайно плодовитым писателем, автором ряда трактатов по истории Европы и Италии (его сорокатомная «История Италии» была опубликована в 1671 г.), переводчиком, драматургом и новеллистом; более же всего он известен как представитель реально-бытовой разновидности романа Сейченко. Вкус публики явно стал склоняться в пользу бытового нравоописания, и это было учтено Брузони в его трилогии о Лизомиро — «Гондола о трех веслах» (*La gondola a tre remi*, 1657), «Модная коляска» (*Il carozzino alla moda*, 1658), «Пропавшая лодка» (*La peota smarrita*, 1662). Брузони демонстрирует здесь несомненный повествовательный талант и ориентацию на широкого (буржуазного) читателя. В романах трилогии воссоздана живая реальность Венеции середины Сейченко. Жанровым ориентиром Брузони скорее всего выступает пресса, которая в его время еще только набирала силу — отсюда некоторая калейдоскопич-

ность, сбивчивость повествования, представляющего собой набор эпизодов, объединенных лишь временем действия. Другой ориентир — карнавальное развлечение (сам Брузони именует первую часть трилогии «*passatempo carnevallesco*»).

Хотя особой психологической глубины в главном герое «Гондолы о трех веслах», Лизомиро, не наблюдается, это персонаж по отношению к галантно-героическому роману новаторский. В его имени — *Glisomiro Buralo* — нетрудно разглядеть анаграмму имени автора (*Girolamo Brusoni*), спроецированного на название одного из островов венецианской лагуны; к тому же этот герой занимается поэтическим творчеством. Речь идет об ироничной аллюзии на автора книги, счастливо сочетающего благородство происхождения с социальным преуспеванием. Хотя Лизомиро уже не молод, но чрезвычайно обходителен, наделен изяществом речи, скромностью наряда, живостью ума, отвагой, необычайной красотой (причем с андрогинным, «адонисовским» оттенком) и обладает немалым житейским опытом (Лизомиро поездил по Европе). Пружина действия — встреча с пожилым французским дворянином Ариперто и обучающимся в Падуе немцем Вильгельмом. Все трое плывут в гондole на север. Ариперто хочет сражаться на стороне имперских войск против турок, а Вильгельм — вернуться на родину с девицей Джустиной. Лизомиро же намеревается вначале добраться с ними до Террафермы, а потом до некоей виллы во Фриули, где живет одна его подруга, чтобы навестить ее и «сделать все возможное и невозможное, дабы изъять у нее некоторые его книги и сочинения» (тут ненадолго проглядывает сам автор). Серия задержек (к примеру, падение в воду перебравшего горячительных напитков гребца Гьяндоне, в результате чего на все оставшееся время путешествия гондола остается при трех веслах) ведет к тому, что конечная цель плавания совершенно забывается, а между островами Маццорбо и Мурано к персонажам «Гондолы» присоединяются несколько друзей и подруг, что ведет к усложнению интриги. Благодаря этому вынужденному — и явно восходящему в структурном отношении к обрамлению «Декамерона» — пребыванию на островах лагуны Лизомиро удается в полной мере продемонстрировать окружающим свои познания. Так, он восхваляет платонические отношения между Тассо и Элеонорой д'Эсте, рассуждает о турках и женщинах, невзгодах и удачах, выпадающих на долю человека и т.д. Он даже вмешивается в отношения внутри спонтанно возникшей компании, устраивает браки двух пар, помогает в затруднительной ситуации вора, развязывает узлы недоброжелательств. Роман заканчивается возвращением Лизомиро в Венецию — его вызвала

Лаурета, которая навязывает ему спор о влюбленной женщине и ее правах.

С точки зрения предложенного Брузони обновления жанровой модели романа несомненно значимы заглавия всех частей трилогии: во всех трех случаях это вполне бытовые, известные каждому средства передвижения. Не случайно и повышенное внимание к пище и особенно к костюму (мода на страницах «Гондолы» играет первостепенную роль). Персонажи часто именуются вполне по-домашнему — Джустина, Бетто, Гьяндоне; правда, с ними рядом мирно уживаются и романтические имена — Астольфо (это позаимствованное у Ариосто имя использовано в явно ироническом плане — его носит молодой и знающий толк в кухне секретарь Лизомиро), Друзилла, Домицилла. Брузони легко и непринужденно вводит в текст венецианский диалект, придает живую характеристику персонажам. В романе нет котурнов, переживания героев подчеркнуто усреднены. Любовь принимает сугубо сенсуалистический смысл и выглядит как предвосхищение присущей стилю рококо чувствительности. Лизомиро, у которого нет отбоя от дам (список внушительен — Джустина, Целинда, Евфимия, Друзилла, Домицилла, Альберта, Лиза, Эуджениа, Беатриче, Дора, Лаурета), отчасти напоминает как дон Жуана и Казанову (ветреность как знак вечной неудовлетворенности собой), так и боккачиевского Дионео, хотя лишен циничной мудрости последнего. Вокруг него вращается весьма пестрая публика — дворяне, знатные дамы, слуги, оруженосцы, проститутки, гондольеры. Постоянная смена «картин» напоминает о театре барокко. По-своему препарирован у Брузони традиционный для барочной прозы мотив путешествия. Перемещения героев «Гондолы» замкнуты в строго определенном пространстве: Венеция и ее Терраферма, каналы, причалы, вечная грань между водой и сушей (правда, никаких пейзажных подробностей здесь не приводится).

Следует отметить, что в романе есть и выходы в историческое измерение. В лодке ведутся беседы на политические темы: критике подвергаются правители, нещадно проливающие кровь подданных, религиозные войны и политические конфликты. Разговор заходит и об исторических персонажах наподобие Кромвеля и Карла I; весьма зрелищно воссоздаются исторические события (приводится подробное описание битвы при Лютцене, где гибнет шведский король). С симпатией отзываются герои о Валленштейне. При этом Лизомиро все-таки отдает предпочтение «дню нынешнему» перед минувшим. Правда, это относится только к политической реальности; что же касается поэзии, то герой «Гондолы» одобрительно отзывается о Марино и Тести, зато резко критикует маринистов за пустословие и хаотичное нагроможде-

ние метафор. Поэзия вырождается, «минули времена Ариосто и Тассо», не говоря уже о древних поэтах.

Особой разновидностью романа Сейченко следует считать религиозный роман, который наиболее интенсивно развивался в Лигурии. (Необходимо отметить, что религиозный роман нетождественен агиографии, в литературе Сейченко также представленной). Среди подвизавшихся в этом жанре авторов следует назвать Дж.Морони («Святой Принц», 1641), Дж.Ринуччини («Шотландский капуцин», 1645), Дж.Альберти («Аделаида», 1649), Б.Морандо («Розалинда», 1650). Наиболее значительный образец лигурийского религиозного романа — «Согрешившая и покаявшаяся Мария Магдалина» (*Maria Maddalena peccatrice e convertita*, 1636) Антона Джулио Бриньоле Сале. Эта книга подготавливает обращение самого писателя, который в 1652 г. полностью порвал со светской жизнью и сделался миссионером Общества Иисуса. В 1648 г. вышло «Житие св. Алексия, описанное и украшенное благочестивыми происшествиями», где Бриньоле делает еще один шаг от романной формы к агиографической.

В начале своего творческого пути Бриньоле Сале колебался между моралистической и прециозной поэтической продукцией (позднее же он резко полемизировал с *poeta goffo*, т.е. с Марино). Приметы этих колебаний отчетливо различимы в первой части «Марии Магдалины», в воссоздаваемой здесь чувственной картине реальности с ее навязчивой предметностью, сильно напоминающей временами стилистику «Адониса». Сюжетные источники романа — Евангелие от Луки и позднейшая агиографическая традиция (в том числе знаменитая «Золотая легенда» Иакова Воррагинского). Колористическому решению романа присущ едкий, в стиле Понтормо, хроматизм. По законам той же резкой контрастивности выполнен и диптих «грешница / святая», с его резкой антиномией красоты Марии Магдалины (книга первая) и ее внешнего уродства в старости (книга третья). Вообще же Мария Магдалина принадлежит к излюбленным персонажам барочного искусства и поэзии (здесь можно назвать — ограничиваясь рамками Италии — такие имена, как Марино, Кьябрера, Ф.Пона, Караваджо, Гверчино, Рени); здесь решающую роль сыграли решения Тридентского собора, уделившие повышенное внимание догмату покаяния.

Первая книга «Марии Магдалины» отчетливо противостоит двум последующим: речь идет о греховном этапе жизненного пути Магдалины, что делает уместным активное использование стилистических особенностей светского варианта барокко, разработанного ранее писателем в «Прихотях ума». С другой стороны, воссоздаваемая здесь чувственная картина реальности с ее навязчивой предметностью временами

сильно напоминает стилистику поэмы Дж. Марино «Адонис»; наконец, активно используются аретиновские клише, связанные с историей высокородной проститутки. Кульминацией первой книги становится выполненное в макабрических красках появление героини на повозке с мертвецами. Книга заканчивается встречей с проповедующим Иисусом, который призывает Марию Магдалину к покаянию, и омовением его ног в доме Симона Фарисея. Сакральный сюжет реализуется с учетом весьма разнородных поэтических влияний. Так, «Новая жизнь» Данте повлияла на Бриньоле Сале не только в отдельных узлах сюжета, но и в избрании прозометрической структуры (поэтические включения представляют собой обычно канцоны и канцонетты в духе Кьябреры). Уроки Данте и «Фьямметты» свободно соединяются с петраркистскими, мариновскими, тассовскими реминисценциями. Топосы, характерные для романов Сейченко, также присутствуют, подвергаясь легкой, но значимой ретуши. Так, описание внешности Марии Магдалины можно было бы считать вполне романическим, если бы не одно обстоятельство: взгляд, в противовес традиции, как бы движется снизу вверх, от бюста к щекам. (Что касается внешности Иисуса, то Бриньоле предельно аллегоризирует ее: «Сотканные в раю власы его — прекраснейшая из темниц, где не томятся преступники, но обретают невинность узники»). Дом Марии Магдалины превращается в «школу нечестивых утех», причем в нем заметны все привычные элементы барочной дворцовой роскоши — картины (сладострастного содержания), огромные зеркала, манящие запахи, изысканные гобелены. Бриньоле Сале всесторонне обыгрывает связанный с зеркалом мотив *vanitas*: после встречи с Иисусом героиня срывает зеркало с гвоздя и разбивает его, тем самым символически отрицая свое прежнее пристрастие к внешней, суетной стороне действительности.

Вторая часть книги — история обращения, и здесь авторская интонация ощутимо меняется, заметно стремление Бриньоле Сале к максимальной спиритуализации образа. На первый план выдвигается евангельский сюжет, расцвеченный рядом апокрифических мотивов (например, прощание Иисуса со своими учениками). В то же время, представляя сцены в доме Пилата, на Голгофе, у пещеры увиденными Магдалиной, автор достигает повышенной театральности происходящего; возникает «эффект присутствия». При этом в эпизоде Голгофы нет избыточного акцента на страдании. Писатель не склонен пользоваться барочной повествовательной техникой, изложение материала в этом своего рода Евангелии от Марии Магдалины носит линейный характер. Одновременно с этим стиль писателя отмечен здесь повышенной риторичностью — в моменты наибольшего эмоционального на-

пряжения речи Магдалины становятся особенно пространными и патетическими (именно так толкуется принцип правдоподобия в барочном романе).

В третьей, наиболее проникнутой мистическим чувством книге Магдалина достигает святости по воле Господа. Здесь описывается ее апостольское служение в Марселе, ее отшельничество, одно из сотворенных ею чудес: она оживляет погибшую во время морской бури знатную даму. (Легенды, связанные с евангелизацией Магдалиной юга Франции, получили распространение в Провансе начиная с IX в.) Интересно, что чудеса, имевшие место уже после смерти Магдалины и описанные в агиографиях, Бриньоле опускает. Вообще заметно стремление автора свести к минимуму иррациональное (исключение составляет еще эпизод с драконом, от которого спасает Магдалину сам св. Георгий).

Именно в третьей книге особенно оттачивается риторическое мастерство Магдалины. Так, адресованная ею марсельцам речь насыщена анафорами, антитезами, риторическими вопросами, — одним словом, выполнена по всем правилам барочной проповеди. Бриньоле так ее и именует — *diceria*. Топос морской бури, несомненно романного происхождения, доводится у Бриньоле до логического завершения: «ужаснейший хаос», тьма, невозможность различить границу между водой и воздухом, гром, вздымающиеся до небес волны. Стилистическая зависимость Бриньоле Сале от ненавистного ему Марино не вызывает сомнений, так же как и от барочных проповедников. Из «Священных проповедей» Марино заимствуется выстраивание параллельных партактических рядов и нагнетение метафор. Взынченность и метафоричность достаточно органично соединяются у Бриньоле Сале со стремлением к наукообразию и точности (но и это можно считать уроком «Адониса»).

Своего рода эпилог эволюции романа в период Сейченко — «Турецкий шпион» (*L'esploratore turco ossia L'Espion du Grand Segneur*) Джованни Паоло Марана (1642 — ок. 1693). Его автор был родом из Генуи; судьбу его определило участие в заговоре Рафаэлло Делла Торре, который Марана описал в одной из своих книг. Марана провел более четырех лет за решеткой, а затем эмигрировал во Францию, где в 1684 г. выпустил первый том «Турецкого шпиона». В преамбуле автор представляет себя публикатором и переводчиком рукописи, принадлежащей перу некоего Махмута, тайного посланника Турции во Франции, и найденной в шкафу комнаты, где остановился Марана. Рукопись включает в себя письма, адресованные Махмутом своему «начальству», а также другим турецким шпионам в разных европейских столицах,

друзьям и родным. В первый том вошло тридцать писем; книга имела большой успех в Европе и многократно расширялась; наиболее полное лондонское издание (1692) включало 644 письма.

Как видно, Марана полностью изменяет барочной романной традиции и скорее примыкает к сатирической линии в литературе Сейченко, к линии Т.Боккалини и Ф.Паллавичино. С другой стороны, заметна связь «Турецкого шпиона» с характерным для итальянских академий этого периода «познанием разного рода вещей». Перечень их содержится в предисловии: Марана обещает рассказать о дуэлях и гугенотах, финансовой системе и вооруженных силах Франции, правителях и смутах и даже о невозможности соединить Средиземное море с Атлантическим океаном (проекты такого рода в XVII в. существовали). Коктейль из подобных зарисовок, в отдельных случаях сравнимых с реляциями Макьявелли, но в целом достаточно поверхностных и монотонных, лишенных формального блеска знаменитого письма Марино о парижских нравах, и составляет книгу. Интересно, что она задумывалась как апология двора Людовика XIV, написанная по его собственному заказу; в результате же доминирующей стала язвительная, скептическая интонация. Турок образован и читал сочинения французских мыслителей, в особенности Декарта; он смеется над религиозными предрассудками, смело и нелিপцприятно сопоставляет ислам с христианством, осуждает падение нравов и выхолащивание веры. Подобные тенденции «Турецкого шпиона» были высоко оценены в период Сеттеченко — они соответствовали новому эстетическому и идеологическому вкусу. Видимо, «Турецкий шпион» должен рассматриваться как феномен не только итальянской, но и французской культуры (первая публикация была двуязычной). Хотя во Франции в те времена традиция эпистолярного романа уже существовала, тем не менее, именно книга Марана явилась моделью для «Персидских писем» Монтескье (а вместе с тем и для всей псевдоэкзотической линии в развитии романного жанра).

К середине 1670-х гг. наблюдается полный закат романа в Италии. Это связано с тем, что жанр как бы зависает между романическим и романым измерениями, напряженно ищет, но все-таки оказывается не в состоянии выработать собственную жанровую стратегию; он одновременно и пытается имитировать рыцарские формы, и ощущает необходимость дистанцироваться от них. Фактически риторическая традиция оказывается тормозом на пути становления нового романа в Италии, хотя внешне иногда стремится прийти ей на помощь. Закат романа фактически совпадает с закатом барокко — эти два процесса оказались в Италии тесно связаны между собой.

ДЖАМБАТТИСТА БАЗИЛЕ И ЛИТЕРАТУРА НЕАПОЛЯ

Народное, а вернее, «простонародное» начало, активно проникающее в прозаическое повествование в XVII в., принимало различные, иногда прихотливые формы. Ориентация на самые широкие читательские массы выражалась, помимо прочего, в широком использовании прозой сказочных сюжетов и мотивов, в том числе восточных. Еще одной и, быть может, главной стилистической формой подобной «простонародности» становится диалектальное повествование. Если во Франции XVII столетие стало эпохой расцвета городского романа, а в Испании — пикарески, то в Италии функции опознавательного знака такой массовой, коммерческой литературы (а по сути, становления литературы как социального института) стал выполнять именно диалект: нет поэтому ничего удивительного, что наиболее значимое произведение итальянской прозы Сейченко, «Пентамерон» Джамбаттисты Базиле, оказалось написано на неаполитанском диалекте.

1

Рождение на рубеже Сейченко литературы, сознательно использующей диалект — одна из важнейших новаций эпохи, чье значение выходит далеко за рамки локальных культур итальянских государств. Первая диалектальная «альтернатива» литературному тосканскому языку зародилась в самой Тоскане: начало этому течению было положено творчеством Пульчи и Буркьелло, а своей вершины оно достигло в бурлескной поэзии Франческо Берни. В Неаполе литература на диалекте оформилась и в полную силу заявила о себе в первой половине XVII в. К моменту, когда на литературной сцене появились такие фигуры, как Базиле, Джулио Чезаре Кортезе или загадочный Фелиппо Струттендио де Скафато, предполагаемый создатель сатирического

анти-маринистского канцоньере «Теорба с плектром» (*La tiorgba a tassope*, изд. 1646), неаполитанский диалект хотя и бытовал в сфере словесности почти три столетия, но скорее на сугубо ограниченных правах поэтического эксперимента. Первым таким экспериментом стало «Неаполитанское послание» Боккаччо (1339), где лингвистически точное воспроизведение диалектальной речи подчеркивает достоинства истинно литературного языка — тосканского. Уже в XV в., однако, использование диалекта начинает нести выраженную социокультурную нагрузку. Наиболее ярким примером этого могут служить так называемые «клубки» (*gliommeri*) — сборники одиннадцатисложных стихов на злободневные темы, которые исполнялись в виде монологов и в которых образованные поэты, принадлежавшие к придворному кругу, выводили персонажей-простолюдинов, вкладывая им уста «плебейскую» речь (один из подобных сборников, дошедших до нас, принадлежит Якопо Саннадзаро, второй приписывается Пьетро Джакомо Де Джена-ро). Наконец, в эпоху Чинквеченто в Неаполе возник значительный пласт городской поэзии, которая, по-видимому, спонтанно развивалась вне соотнесения с господствующей тосканской традицией, не ориентируясь на нее даже полемически (среди этих поэтов, известных в основном по упоминаниям их имен в текстах Базиле и Кортезе, ведущее место занимает Велардинелло). Кроме того, во второй половине века наблюдается расцвет театра на диалекте (фарсы Винченцо Браки, диалектальные вставки в комедиях Джамбаттисты Делла Порты), где простонародный язык служит приемом «типизации» персонажей, выполняя преимущественно сатирическую функцию.

Расцвет неаполитанской литературы в XVII в. имел совершенно иной размах и иное значение. О его масштабах свидетельствует хотя бы то, что в истории литературы Италии прочно закрепилась аналогия между фигурами Базиле, Кортезе и Сгругтендио и тремя «флорентийскими светочами»: Кортезе играет роль неаполитанского Данте, Базиле — Боккаччо, а Сгругтендио — Петрарки. При всей условности этого уподобления оно может служить эмблемой нового самосознания диалектальной словесности, притязающей встать вровень с кодифицированным, нормативным литературным языком, обновить весь итальянский литературный пейзаж. Вплоть до начала XVIII столетия творения трех классиков служили образцом для всех литераторов, писавших на диалекте. После них неаполитанский диалект проник практически во все поэтические, прозаические, драматические жанры.

Следует упомянуть и еще одно обстоятельство, так сказать, социолингвистического характера. Смешение различных языков — от различных южных диалектов до испанского, — отличавшее столицу Неа-

политанского королевства, подчинялось в XVII в. достаточно строгой социальной стратификации. При дворе и в среде высшей аристократии, хорошо знавшей литературный язык, царила «изящная неаполитанская речь» (*il favellar gentil napolitano*), которую еще в XVI столетии прославляли Бенедетто Ди Фалько или Джамбаттиста Дель Туфо в своем «Портрете, или Образце величия, услад и чудес благороднейшего города Неаполя» (*Ritratto o modello delle grandezze, delitie e meraviglie della città di Napoli*, 1589). Это придворное наречие в глазах просвещенных людей и литераторов противостояло «трубому и низкому» народному языку. Между тем именно к «низкому» языку простолюдинов обратились в своем творчестве основоположники диалектальной литературы: его выразительную силу и сладкозвучие воспевают и Кортеше в «Путешествии на Парнас», и Базиле в IX эклоге «Неаполитанских муз». Эта тенденция прослеживается и на материале диалектальной литературы, сложившейся в этот период в других итальянских регионах. В Калабрии, где смеховая стихия поэзии Доменико Пиро (1665–1696), за которую он поплатился тюремным заключением, воплотила в себе мир крестьянских воззрений и чаяний, подняв их до уровня новой философии свободомыслия; на Сицилии, где саркастический Паоло Маура из Минео (1638–1711) обличал своих зажиточных сограждан, которые «поклоняются лимонам и чурбанам, коснеют в невежестве и разводят свиней, лишенных ума»; или в Милане, где образованнейший Карло Мария Маджи (1630–1699), воспитанник иезуитов и знаток греческого, латыни, испанского и итальянского языков, писал дидактико-сатирические комедии на диалекте, противопоставляя народную мораль нравственному разложению аристократии. Стремление сделать диалект полноправным инструментом литературного творчества означало расширение границ литературы, включение в нее нового культурного пласта и новой системы ценностей. Выбор языка в данном случае — это выбор культуры.

По мнению Б.Кроче, который впервые отказался от представления о литературе на диалекте как о второстепенном явлении, имеющем сугубо локальный интерес, самый ее взлет был во многом обусловлен тем, что она не стремилась ниспровергнуть доминирующую традицию, но воспринимала ее как образец для подражания — хотя бы потому, что использовала заведомо менее литературно развитый язык. Связывая ее рождение с характерной для культуры барокко тягой ко всему странному, необычному, «изумительному», Кроче, хотя и с оговорками, отводил ей скорее развлекательную роль, тогда как современные историки (И.Пакканьелла, А.Стусси, Э.Малато) склонны подчеркивать именно ее полемический потенциал, видеть в ней «ясно обозначенную аль-

тернативу господствующей линии тосканского классицизма» (И.Пакканьелла). Вопрос о соотношении «классической» и «альтернативной», диалектальной словесности и о революционной роли последней — иногда ее даже уподобляют восстанию Мазаньелло, — до сих пор вызывает жаркие дебаты. Возможно, не в последнюю очередь потому, что произведения на диалекте имеют в творчестве самих «неаполитанских венцов» разный удельный вес, а их стилистика несходна так же, как социальный и профессиональный статус их создателей.

О Фелиппо Сгруттендио, создателе «Теорбы с плектром», неизвестно почти ничего; само его имя нередко считается либо частичной анаграммой имени Франческо Антонио Джусто, либо псевдонимом Кортеше — а точнее, анаграммой некоего Джузеппе Стараче Д'Аффлитто, солдата и автора нескольких сонетов, имя которого Кортеше, считавшийся «покойным» (см. ниже), использовал в своих целях. Действительно, в «Теорбе» очевидно влияние — или подражание — поэзии Кортеше. Более того, структура этого сборника как бы двоятся: его третья и четвертая «струны» носят название «Калашоне» (также вид народного щипкового музыкального инструмента, имеющего две струны, в отличие от десятиструнной теорбы). «Калашоне», принадлежность которого перу Кортеше не вызывает сомнений, служит самостоятельным ядром произведения, прирастающего к нему еще восемь «струнами». Это вытекает, в частности, из слов Базиле в «Неаполитанских музах» (IX, 140–148), где он рассуждает о времени, которое, меняясь, «искажило калашоне, короля инструментов, добавив к нему столько струн, что он потерял даже свое имя». В конечном счете — независимо от того, кто именно натянул на грифе этой неаполитанской лютни новые струны, сделав ее поэтическое звучание объемнее и громче, — трансформация калашоне в теорбу может служить символом того пути, какой прошла за неполных полвека диалектальная словесность, переросшая свои первоначальные рамки и отвоевавшая себе место в общенациональной культуре.

Авторство «Теорбы» — далеко не единственная загадка, так или иначе связанная с именем «неаполитанского Данте» (или Данте и Петрарки в одном лице?). Свидетельств о нем до нас дошло немного, и даже те, на основании которых до последнего времени строилась общая канва его биографии, не всегда поддаются однозначному толкованию. Джулио Чезаре Кортеше, уроженец Неаполя и юрист по образованию, вышел из той же прослойки зажиточных горожан, что и его близкий друг Базиле, но, в отличие от последнего, так и не сумел достичь сколько-нибудь высокого положения и прижизненного признания. Впрочем, слово «прижизненное» в данном случае не вполне уместно:

если дата его рождения известна точно (1570), то дата смерти вызывает вопросы. В 1628 г. его героикоэпическая поэма в пяти песнях «Зачарованный Черрильо» (*Lo Cerriglio 'ncantato*) была опубликована с указанием, что автор ее недавно скончался; однако, судя по сохранившимся нотариальным актам, поэт был жив по крайней мере до 1640-х гг. и, чтобы свести концы с концами, занимался мелким ростовщичеством. Означает ли это, что родоначальник неаполитанской литературы «умер» для литературных кругов, предпочитая обнародовать свои произведения под чужими именами? Эта гипотеза отнюдь не лишена вероятности.

Так или иначе, в 1597 г. Кортесе заканчивает университет и стремится обеспечить себе место в придворных кругах. Он уже побывал во Флоренции и Испании, и поначалу его придворная карьера выглядела многообещающей. Полученная в конце 1599 г. должность ассессора в г. Трани сроком на год была не особенно доходна и престижна, зато в том же году он отправился во вторую свою поездку в Испанию — как посланец и «старинный и даровитейший слуга» великого герцога Тосканского Фердинанда он был удостоен чести присутствовать на бракосочетании короля Филиппа III с Маргаритой Австрийской и вручить ему свадебный подарок великого герцога. Однако надежды на преуспеяние оказались тщетными. В 1606 г. вице-король, граф Бенавенте, сделал его (опять-таки на год) губернатором Лагонегро, в области Базиликата, но финансовое положение поэта не улучшилось, а в 1616 г., после того как Фернандес де Кастро, граф Лемносский, оказывавший ему покровительство, покинул Неаполь, он оказался целиком предоставлен своей судьбе.

Опыт литератора, разочаровавшегося в придворном служении, которому Кортесе, по его собственным словам, «отдал лучшие годы», нашел отражение в его поэзии: в «Путешествии на Парнас» он изображает себя «бездомным» бедняком, обретающим убежище лишь среди муз и творцов прошлого, а в упомянутом «Зачарованном Черрильо» неаполитанские фанфароны с боем берут таверну, которая, как явствует из заключительных строк, служит символом того состояния, в какое пришло королевство стараниями Фернандеса де Кастро. Но в конечном итоге главное содержание творчества Кортесе отнюдь не сводится к сатире на придворные нравы; образ полунищего «плебей», каким рисует себя поэт, — составная часть литературной программы, которую он последовательно реализовывал при жизни и, видимо, после своей фиктивной смерти.

В отличие от Базиле, создавшего обширный корпус текстов на литературном языке, Кортесе писал почти исключительно на диалекте.

Вся его дань первому сводится к «дежурным» стихотворениям на случай, по большей части неопубликованным или напечатанным в качестве вступлений или заключений к чужим книгам (Базиле, Делла Порты и др.), а также редким посещениям Академии деи Силени и титулу «академика делла Круска», гордо украшавшему некоторые его стихи, — иначе говоря, к неперенным внешним проявлениям той придворной культуры, в которой ему так и не нашлось места. Не преуспев на этом поприще, он, однако, в полной мере осуществил свой главный замысел: уравнивать неаполитанский диалект в правах с тосканским наречием, создав на нем образцы произведений в самых популярных современных жанрах.

Первым таким произведением стала героикомическая поэма «Служанкиада» (*La vaiasseide*). Публикация «Служанкиады» в 1612 г. (отдельные ее части выходили в свет еще с 1604 г.) считается официальной датой рождения литературы на неаполитанском диалекте. Значимость этого события осознавалась как самим автором, так и Базиле, сопроводившим творение друга прозаическим предисловием-посвящением «Королю Ветров» (*Allo re deli Viente*), а также четырьмя бурлескными эпистолами в академически-пасторальном духе, с очевидными отсылками к творчеству Берни. Именно эти послания обозначили собой тот момент, когда диалект в литературе из вторичного, сугубо специфического приема превратился в полноценный поэтический язык.

Последующая издательская судьба «Служанкиады» во многом отражает этот процесс оформления и «канонизации» диалекта в полемике с тосканским наречием. Комическое описание бунта неаполитанских служанок (*vaiasse*), желающих выйти замуж вопреки воле господ, с одной стороны, отвечает всем канонам традиционного городского бурлеска с элементами социальной сатиры, а с другой — содержит явную пародию на придворные обычаи и нравы. Эта пародийная тенденция подчеркнута во втором издании (1616), где поэма предваряется сонетом «К флорентийским дамам» (*Alle sdame sciorentine*), и доминирует в издании 1628 г., осуществленном актером и драматургом Бартоломео Дзито. Переиздание Дзито заслуживает внимания по многим причинам. Во-первых, оно сопровождается комментарием, аллегориями, добавленными перед каждой песней, а также апологетической «Защитой против цензуры Бешеных Академиков» (*Defennemiento contra la censura dell'Accademmece Scatenate*), где творение Кортезе названо «поэмой совершенной и <написанной> по дивным образцам, согласно наставлениям Аристотеля». Во-вторых, текст «Служанкиады» претерпевает существенные изменения, вплоть до переработки целых октав, а ее язык очищается от излишне грубых и простонародных выражений, обретая

изящество и «классичность» истинно литературного наречия. Сатира, обращенная на «королевство-таверну», несколько затушевана, зато антитосканский пафос поэмы, заявленный еще в сонете 1616 г., подчеркнут и усилен: согласно комментарию, «Служанкиада» обличает недостойное поведение некоей знатной флорентийской дамы, вначале принимавшей ухаживания поэта, а затем отвергнувшей его (это «биографическое» толкование до сих пор встречается в историко-литературных трудах). Иными словами, поэма Кортезе по-своему также превращается «из калашоне в теорбу», утверждая свой язык и систему ценностей в пародийной полемике с придворной тосканской (флорентийской) традицией. По мнению ряда исследователей, подобная эволюция косвенно подтверждает участие в издании самого «покойного» автора, который (как и в случае с «Теорбой») воспользовался именем друга для реализации своих поэтических идей.

Близка по своей поэтике к «Служанкиаде» и вторая комическая поэма Кортезе — «Влюбленный Микко Пассаро» (*Micco Passaro innamorato*, 1619), где история любовных перипетий бродяги Микко и продажной девки (*guagnastra*) Норы, построенная на фольклорных мотивах, также проникнута пародией на придворные нравы и ценности. Следующим «образцовым» сочинением, на сей раз демонстрирующим возможности диалекта в драматургии, стала «сказка позиллипейская, каковая на тосканском наречии именуется сказкой поселянской, иначе пасторалью» под названием «Роза» (*La rosa*). Пять актов «Розы», каждый из которых завершается коротеньким выходом хора, повествуют о любовных «драмах» двух пастушеских пар, с узнаваниями и переодеваниями. Кортезе, сознательно ориентируясь на модели, заданные «Аминтой» Тассо и «Верным пастухом» Гварини, стремится создать синтез классической пасторали и народных песенных форм, преимущественно мадригала и вилланеллы. Наконец, последним пунктом задуманной Кортезе программы «защиты и прославления» родного наречия стал прозаический роман «Мучительная любовь Чиулло и Перны» (*Li travagliuse ammore de Ciullo e Perna*), впервые опубликованный — как и «Роза» — в 1621 г. в его сборнике «Бурлескные сочинения на неаполитанском языке» (*Opere burlesche in lingua napoletana*) — авантюрный роман, близкий по стилистике к маньеризму и изобилующий парадоксами и словесной игрой.

Логическим завершением предпринятого Кортезе культурного эксперимента стало «Путешествие на Парнас» (*Viaggio di Parnaso*, 1621), поэма в семи песнях, написанная октавами. Название ее недаром отсылает к одноименной поэме Чезаре Капорали: как и в сопроводительных эпистолах к «Служанкиаде», Кортезе обосновывает свои поэтические

позиции, опираясь на опыт Берни. Попад в фантастические сады царства Аполлона, выслушав бурю протестов со стороны служителей муз, считающих оскорбительным вторжение «простолюдина» в мир поэзии, герой Кортезе заручается поддержкой Тассо, Каритео, Тансилло, Саннадзаро — земляков, олицетворяющих литературную славу Неаполя. Таким образом, диалектальная литература получает «официальное» признание на Парнасе. При этом, согласно Кортезе, выбор диалекта как инструмента полноценного поэтического творчества не означает разрыва с классической традицией:

Chillo che bò de Febo essere ammico
Non esca niente da lo stile antico.*

Выбор этот полемически направлен против того литературного языка, который усилиями бесчисленных академий превратился за предшествующее столетие в набор расхожих риторических штампов. Диалект в поэме выступает не отрицанием, но альтернативным инструментом выразительности, позволяющим поэзии сохранять «естественность», музыкальность и жизненную силу.

Можно спорить о том, являются ли «Теорба» и переиздание «Служанкиады» Дзито авторским развитием этой на редкость цельной и завершенной программы по возведению неаполитанского диалекта в литературное достоинство, или же они стали следствием естественного развития заложенной Кортезе традиции. Можно спорить и об успешности революционных опытов поэта, окончившего свою жизнь за малопочтенным занятием и в безвестности: неаполитанская литература XVII–XVIII вв., несмотря на все достижения, оставалась по преимуществу развлекательной, ограниченной в своих целях и средствах. Безусловно одно: без поэтического радикализма Кортезе вряд ли стало бы возможным появление одного из замечательных памятников словесности не только Неаполя, но и всей Италии Сейченко — «Пентамерона» Базиле, «самой прекрасной книги итальянского барокко» (Кроче).

2

Литературный и жизненный путь Базиле сложился куда удачнее, нежели у его друга и собрата по перу. Выходец из небогатой и незнатной семьи, он сумел сделать карьеру при дворах нескольких государей,

* «Тот, кто хочет быть другом Фебу, / Не отступает ни в чем от древнего стиля».

был осыпан почестями и должностями, а под конец жизни получил графский титул и земельное владение. Модный писатель-придворный, в совершенстве владеющий всей поэтической палитрой эпохи, от стихов на случай до героической поэмы, он остался в истории литературы как создатель написанной на диалекте первой европейской книги народных сказок.

Согласно последним разысканиям, Джамбаттиста Базиле родился в Неаполе ок. 1570–1572 гг. (ранее была принята иная дата рождения — 1565; Б.Кроче в своей книге об авторе «Пентамерона», напротив, относит ее на десятилетие позже — к 1575 г.). Подобно Марино, он начал свою литературную деятельность в Венеции, куда отправился искать удачи в качестве кондотьера: с 1604 по 1607 гг. его гарнизон стоял в Кандии, на Крите, обороняя остров от турок. Поэтические труды принесли ему известность, и вернувшись в Неаполь в 1608 г., он смог целиком посвятить себя словесности. Благодаря обретенному имени, а также помощи своей сестры Адрианы, знаменитой певицы, которая ввела его в придворные и литературные круги, он получил место литературного секретаря Луиджи Карафы, князя Стильяно. В этот свой первый неаполитанский период он пишет религиозную поэму «Плач Богоматери» (*Il pianto della Vergine*, 1608), издает сборник «Мадригалы и оды» (*Madriali e ode*, 1609; вторая его часть вышла в Мантуе в 1613 г., а третья — в 1617-м), «Любовные и надгробные эклоги» (*Egloghe amoroze e lugubri*, 1612), а также музыкальную драму в пяти актах «Покинутая Венера» (*La Venere abbandonata*, 1612). В 1611 г. он посвящает своему покровителю мифологическую «рыбачью» пастораль «Счастливые злоключения» (*Le avventurose disavventure*), где традиционные пасторальные мотивы переносятся на жизнь неаполитанских рыбаков.

Вскоре Адриана покидает Неаполь, и Базиле следует за сестрой в Мантую, ко двору герцога Винченцо Гонзага. Однако уже через год, в 1613 г., не выдержав холодного климата, он возвращается на родину, успешно сочетая служение музам с политической деятельностью: с 1615 по 1627 гг. он получал должность губернатора различных областей королевства по крайней мере пять раз. Особенно благоприятным для Базиле был период, когда вместе с сестрой он оказался приближен ко двору вице-короля дона Альвареса де Толедо, который в благодарность за поднесенный ему сборник од даровал автору должность губернатора Аверсы (Кампания). Последним из покровителей Базиле стал Галеаццо Франческо Пинелли, герцог Ачеренцы. Здесь, в спокойной горной провинции, поэт работал над сочинением, которое считал главным делом своей жизни — грандиозной маринистской поэмой «Феоген» (*Teagene*, опубл. посмертно, 1637), переложением «Эфиопики»

Гелиодора. От того же герцога Галеаццо Базиле получил земли и место губернатора в Джулиано, где и скончался в 1632 г.

Обширная поэтическая продукция на итальянском языке; членство в нескольких академиях (где он неизменно носил прозвище «Лентяй», данное за феноменальную работоспособность) и филологические труды (подготовив в 1616–1617 гг. к изданию стихи Пьетро Бембо и Джованни делла Каза, Базиле уже в следующем году опубликовал свои «Наблюдения относительно сочинений Бембо и Делла Каза»); обходительность царедворца и умение составлять изощренные стихотворные ребусы, столь высоко ценимые в светском обществе («Изображения красивейших неаполитанских дам, написанные по собственным их именам во множестве анаграмм», *Imagini delle più belle dame napoletane ritratte da' lor propri nomi in tanti anagrammi*, 1624) — кавалер Базиле имел все, чтобы остаться в памяти потомков одним из бесчисленных литературных статистов маньеризма. Из всего наследия, увидевшего свет под его именем, Б.Кроче выделял разве что «Счастливые заключения», а также идилию «Аретуза» (*L'Aretusa*, 1619) с ее «текучими и гармоничными стихами». Однако существовал и иной Базиле — тот, что писал эпистолы к «Служанкиаде», тот, что одновременно с мадригалами и одами создавал сборник «Неаполитанские музы» и книгу народных сказок. Но этот «другой» Базиле, чьим поэтическим инструментом был диалект, носил другое имя — Джан Алезио Аббаттутис, а его сочинения (кроме вышеупомянутых эпистол) увидели свет лишь после смерти придворного поэта. Венецианская академия Неизвестных, публикуя посмертную биографию своего члена, посвятила десятки страниц перечню произведений Базиле — и ни словом не обмолвилась о существовании Джан Алезио Аббаттутиса.

Стихи, составившие книгу «Неаполитанские музы» (*Le Muse napoletane*, изд. 1635), носят название эклог, однако собственно пасторальное начало в них служит лишь готовой формой для комических, реалистических и моралистических зарисовок. В девяти эклогах сборника ссорятся, сплетничают, болтают торговки, авантюристы, проститутки, воры, наивные юноши, попавшие из деревни в столицу. Имя каждой музы, вынесенное в заглавие стихотворения, имеет подзаголовок, обозначающий подлинную его тему: «Клио, или Хвастунья», «Эрато, или Влюбленный Старикан», «Евтерпа, или Придворная». Девять муз выступают символами уродливых, смешных и жалких явлений современной будничной жизни. Эклоги, описывающие во всех мелочах быт различных городских сословий, выстраиваются в своеобразное социально-нравственное полотно, философскую картину положения человека. С помощью многочисленных реалистичных примеров Базиле со-

здает объемную символическую картину человеческих глупостей, пороков и иллюзий. Так, в эклоге «Евтерпа, или Придворная» поэт, изображая всеисилие денег, на зов которых влекутся всевозможные персонажи — слуга, врач и т.д., — прибегает к образу весов, которые всегда склоняются в ту сторону, где вес больше, лампы, свет которой зависит от количества влитого в нее масла, и мыши, бегущей из дома, если тот готов упасть. По мнению некоторых критиков, присутствие комических типажей, наряду с диалогической формой, свидетельствует о близости «Неаполитанских муз» к комедии дель арте. Однако в сборнике ясно обозначен и противовес заурядному, низменному миру: им может служить только искусство, благородные поэтические ценности. Как сказано в эклоге «Каллиопа, или Музыка»:

Io credo ca chi non gusta de la museca
o non è ommo, o ha l'arma che descorda
in numero, e 'n persona:
"chi amico è de lo Cielo, ama lo canto".*

Обостренный интерес к жизни простонародья, его видению мира и языку, в котором это видение находит воплощение — общая черта диалектальных произведений и Кортезе, и Базиле. Однако, в отличие от «неаполитанского Данте», Джан Алезин Аббаттутис не использует диалект как орудие антипридворной пародии или сатиры. Неаполитанское наречие для него — это прежде всего новый, не включавшийся прежде в литературную сферу *материал*, а также *инструмент*, позволяющий придать этому материалу адекватную словесную форму и расширить тем самым границы «классической» поэтики. Не случайно, вместо того чтобы воспроизводить жанровую систему итальянской литературы, «подменяя» ее диалектальным аналогом — как поступает Кортезе, — он создает произведение принципиально новаторское, не имеющее аналогов в национальной традиции, зато сумевшее создать целую традицию в последующей европейской словесности: книгу сказок.

Если поэма «Феоген» усилиями Адрианы Базиле увидела свет в роскошном издании, то пять отдельных томов «Сказки сказок, или Увеселения поварят» (*Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de' peccerille*), вышедшие в Неаполе в 1634–1636 гг., по внешнему виду

* «Полагаю я, что тот, кто не любит музыку, / либо не человек, либо орудие его расстроено / в числе и в самой его личности: / кто дружен с Небом, тот любит песни».

представляли собой типичные «народные книги», или, по изящному выражению одного из критиков, «характерные для XVII в. книжонки того типа, какие вполне заслуженно именовались “селедками”». В таком непрезентабельном обличье вошел в мировую литературу «Пентамерон» Базиле.

Собственно, название «Пентамерон», недвусмысленно отсылающее читателя к «Декамерону» Боккаччо, впервые появилось на фронтисписе книги лишь в 1674 г., в издании, подготовленном Помпео Сарнелли. Однако само это слово присутствовало уже в первом его издании, а вернее, в посвящении книги герцогу Галеаццо Пинелли, которое предпослал ей Сальваторе Скарано, подготовивший рукопись к печати (заметим попутно, что в том же посвящении автор сочинения назван своим подлинным именем — кавалером Джован Баттистой Базиле). Конечно, отсылка к «Декамерону» не случайна. Книга сказок Базиле, как и книга новелл Боккаччо, разделена на дни, в течение которых десять рассказчиц успевают рассказать сорок девять волшебных историй. Каждый «день» открывается Вступлением ('Ntouduttione), где описываются игры и танцы, которыми компания услаждает себя в утренние часы. Все «дни», кроме последнего, завершаются сатирической эклогой, вложенной в уста двух придворных.

Однако сходство между структурой «Декамерона» и «Сказки сказок» — чисто формальное, и на его фоне лишь отчетливее проступают новые поэтические принципы, положенные Базиле в основу повествования.

Прежде всего — и отличие это принципиально — в «Пентамероне» нет обрамляющей сказки как таковой, а есть «главная» сказка, сюжет которой получает завершение в конце книги. Принцесса Зоза («царевна Несмеяна») никогда не смеется. Ее отец, король Валлепелозы, велит возвести перед королевским дворцом фонтан масла, в надежде, что прыжки и курбеты прохожих сумеют наконец развеселить излишне серьезную дочь. Затея короля удастся: некая старуха, явившаяся набрать масла и вступившая в перебранку с насмешником-пажом, в конце концов задирает юбку и демонстрирует обидчику зад. Это зрелище вызывает у принцессы приступ неудержимого хохота; оскорбленная старуха проклинает Зозу: та сможет выйти замуж лишь за Тадео, государя Кампротондо, на которого наложено заклятие сна и который может проснуться, только если найдетсЯ девушка, способная в три дня наполнить кувшин своими слезами. Зоза отправляется на поиски Тадео и через семь лет находит его гробницу и начинает наполнять слезами кувшин. Когда сосуд почти полон, Зоза ненадолго засыпает, но за это время Лючия, чернокожая служанка, завершает ее труд, пробуждает Тадео

и выходит за него замуж. Зоза, получившая от фей волшебные дары, насылает на беременную Лючию неодолимое желание слушать разные истории, и Тадео призывает ко двору десять опытных рассказчиц. На пятый день Зоза подменяет одну из рассказчиц и повествует не о выдуманных событиях, а о том, что произошло с ней самой. Лючию разоблачают и казнят, Зоза выходит замуж за Тадео, и «Сказка сказок» кончается.

Таким образом, пространство повествования у Базиле сливается воедино с обрамлением, образуя структуру, близкую скорее к «Тысяче и одной ночи». Книга представляет собой единый мир, комический и фантастический одновременно. Диалект легко включается в барочную традицию — но не как особый прием, а как стихия фантастического бурлеска, имеющего, однако, ярко выраженные народные корни. Базиле — создатель традиции литературной сказки, которая в дальнейшем будет развиваться по собственным законам, все дальше отступая от фольклора; в «Пентамероне» же фольклор образует такую же «питательную среду» повествования, какой для Боккаччо служила городская комическая «побасенка».

Диалект вместо тосканского наречия, фольклор вместо «высоких» книжных источников — знак комического, развлекательного жанра (Базиле мимоходом посмеивается над поэтами, которые берут все, что можно, у Вергилия, Овидия и Горация, скромно называя свои вирши «имитацией»). Именно поэтому рассказчицы, приглашенные королем для улады своей «подложной» супруги, носят не благозвучные боккаччиевские имена наподобие Неифилы или Фьямметты, а прозвища, едва ли не клички: Дзеза горбатая, Чекка кривая, Чулла мордатая, Антонелла слюнявая.

То же касается и места эклог в книге: «Котелок» выплескивает наружу козни вельмож и сбиров; «Красильному чану» знакомы все ухищрения, к которым прибегают черные души, чтобы выглядеть пристойно, и т.п. Эклоги в «Пентамероне» лишь внешне воспроизводят то соотношение поэзии, лирики и мелодии с новеллистическим повествованием, которое вошло в традицию после «Декамерона». Эклоги в каждом дне служат главным его моментом, фактически ключом к пониманию произведения в целом. Общая для них тема — это прежде всего анализ человеческих добродетелей и пороков; горькое чувство, вызванное трудностью понимания людей, находит разрешение в образе маски и срывания ее. Здесь возникает новая по сравнению со старинной литературной традицией двусмыслица, от карнавальных песенок до Берни и его продолжателей, форма экивока, не только шутиwego и не слишком пристойного, но и в некотором роде морального содержа-

ния. Метафора выполняет оценочную роль, как, например, у Боккачини: оба автора, весьма различные по вкусам и используемым ими литературным формам, сходятся в критическом изображении реальности. В первой эклоге «Котелок» (*La coppella*) маска срывается с мифа о войне и воинской славе: выстраивается длинный и тщательно продуманный перечень ситуаций, где каждое человеческое состояние измеряется, словно в пробирке, и сводится к своей истинной реальности. Напротив, во второй эклоге «Красильный чан» (*La tintura*) то же знание приобретает иной характер: изображается, как краска окрашивает обманчивой внешностью все обманы социальной жизни. Тем не менее краска действует в обоих направлениях, она скрывает зло или, наоборот, набрасывает покров недоброжелательства на добро. В третьей эклоге речь идет о банях (обыгрывается каламбур *stufa* — *stufare*, в значении «наедать»), и она заканчивается мудрым призывом:

Sulo na cosa è chella,
Che non te stufa mai,
Ma sempre te recreia ;
Sempre te face stare
Contento e consolato;
E chesto è lo sapere, e lo docato:
Perzó chillo Poeta
Grieco deceva à Giove,
Co caude prieghe da lo core sciute,
Damme, Signore mio, purchie, e berbuta.*

Основные черты и границы литературной личности Базиле и итальянской культуры можно выявить при сопоставлении с творением «основоположника» новеллы-сказки в Италии, «Приятными ночами» Страпаролы. Две диалектальные новеллы Страпаролы (V, 3 и V, 4) четко маркированы в структуре его сборника. Их «деревенский» диалект — это еще один аспект той игры в простонародность, которая противопоставлена риторической традиции, узаконенной Бембо. Страпарола — отнюдь не собиратель фольклора, и большинство его сказок сугубо литературного происхождения. Иначе у Базиле: именно в «Пентамероне» зафиксирована первая письменная версия таких знаменитых сказок, как

* «Только одна вещь / никогда не надоест тебе, всегда возвеселит, / удовольствует и утешит: / знание в сочетании с деньгами. / Поэтому один греческий поэт / говорил, обращаясь к Юпитеру / с горячими мольбами, что шли прямо из сердца: / «Добродетели и денег дай мне, Господи!»

«Золушка», «Красная шапочка», «Спящая красавица», «Ослиная кожа», «Кот в сапогах». Впрочем, Базиле воспользовался в «Пентамероне» не только народными сказочными сюжетами, близкие варианты которых мы находим в сборниках Перро и у Гриммов, но и литературными мотивами, почерпнутыми из поэм Ариосто и Боярдо, стихотворений Фоленго и Пульчи. «Пентамерон» возник в результате соединения народной сказочной традиции, городского говора Неаполя, неизвестных официальной литературе сюжетов и яркого индивидуального стиля писателя итальянского барокко.

Современник автора, его восторженный почитатель, продолжатель и издатель П.Сарнелли славил «Пентамерон» за «разнообразие интриги, и за необычность образов, и за прелесть речей».

Неоднородность состава сборника, соседство острой конкретной сатиры эклог и прозаического пересказа отвлеченно волшебных сюжетов затрудняли понимание «Пентамерона» и для современников, и для потомков вплоть до наших дней. С одной стороны, уже в XVII в. на книгу Базиле стали смотреть как на кладовую сюжетов волшебных сказок: отсюда вышли «Сказки матушки Гусыни» Перро, «Ворон» и «Любовь к трем апельсинам» Карло Гоцци, многие сказки братьев Гримм, произведения Виланда, Тика, Брентано. С другой стороны, некоторые современники восприняли «Пентамерон» как словарь народных речений и поговорок, объединенных незамысловатым сюжетным стержнем, — как своеобразный «учебник» неаполитанского фольклора и, шире, просто как учебник фольклора. Не случайно знаменитый испанский литератор Франсиско Кеведо, собрат Базиле по академии Досужих, слышавший публичные чтения его сказок и эклог, дал своему сборнику-каталогу народных присловий (1626–1629) название «Сказка Сказок», совершенно необъяснимое, если не брать в расчет образец — книгу Базиле. Кое-кто предлагал, наконец, рассматривать всю прозаическую часть сборника как камуфляж, маскирующий эклоги с их социальными выпадами (читательское разграничение прозаических и поэтических кусков в данном случае вполне закономерно: в поэтических жанрах века диалект допускался и даже приветствовался как один из способов достижения «изумления» — основного принципа поэтики маньеризма, а диалектальная проза читалась исключительно как пародия).

Однако в XVII в. существовал и другой тип восприятия «Пентамерона». Для искушенных читателей — литераторов, членов академий — оказывались равноправны и прозаические, и стихотворные части книги. Эта малая часть читателей восхищалась шедевром «остроумного», «изумительного» сочетания жанров, стилей и родов литературы.

Бард, изумляй поэзией своей
(я говорю о дивном, не о пошлом);
а не сумел — ступай пасти свиней...

Пер. Е. Костюкович

Так писал глава поэтической школы эпохи Джамбаттиста Марино.

Из писем к друзьям, из документов академии Досужих ясно: Базиле хотел, чтобы его книгу рассматривали именно так. «Пентамерон» — продуманная литературная конструкция, использовавшая сюжеты народных сказок, народный язык как строительный материал. Опираясь на них, автор пустил в ход все средства «поэтики изумления» — звукопись, рифмовку, ассонанс, игру слов, перекликающиеся друг с другом развернутые метафоры. Так, в начале каждой сказки есть метафора восхода солнца: «Когда Аврора вытряхивает рыжих блох из одеяла Востока», «Когда Солнце нападает с дубинкою на Лунный Свет, крича: Сдавайся, каналья!», и т.д., вплоть до метафоры «Когда Аврора выплевывает свой ночной горшок». Причудлив и язык обличительных эклог:

Тот, кто безгрешен, — без гроша в кармане;
Тот, кто не жулик, — бесконечно жалок;
Ты не ворюга? Век носи вериги;
Кровь не сосешь чужую — сам без крова
Останешься... Злосчастен откровенный!

Пер. Е. Костюкович

«Пентамерон» изобилует барочными сравнениями и гиперболами. Изысканно-метафоричны описания природы: «Земля простирает большой черный картон, чтобы собрать воск, капающий со светильника ночи». Одержимые любовью принцы восторгаются красотой своих дам в выражениях, характерных для маринистской литературы. «О, бросься в огонь, Киприда; повесься, Елена; вернись домой, о Флора!» — восклицает принц, пораженный красотой фей, ибо их красота ничто в сравнении с прелестью его любимой. Но на губах сказочника бродит ироническая улыбка; насмешка и преувеличения уживаются с лирическими излияниями.

В противоположность Кортеше, Джан Алезио Аббатутис стремится представить свою книгу скорее как новый, «изумительный», барочный элемент, который может стать изысканным придворным развлечением. Недаром многие историки говорят о том, что сказки Базиле рассчитаны на устное воспроизведение, на то, чтобы быть рассказанными в придворном кругу.

Сказочный мир Базиле богат, чудесное и обыденное не отделены в нем непроходимой стеной, а, как добрые соседи, живут рядом. Чудовища, феи, ведьмы, говорящие кошки, домовые, мудрые сверчки, разумные мыши, колдуны и колдуньи представлены в «Пентамероне» домашнему добродушно. Людоед с женой сидят за ужином перед открытым окном, чтобы не было жарко, а поев, начинают бесконечные сплетни и пересуды. Принцы, короли и принцессы хотя и живут побогаче прочих, по своим привычкам, интересам и даже умственному кругозору немногим отличаются от бедных жителей Неаполя.

У Базиле неисчерпаемая способность выдумывать, комбинировать и модулировать темы, он редко повторяется, удивляя богатством сюжетов и ситуаций. Одна из главных особенностей «Пентамерона» — умелое соединение трагического и комического, иронии и чувствительности, насмешливости и фамильярности. Неаполитанскому писателю в высшей степени присущи юмор и чувство меры. И хотя зло, подлость и вероломство нередко торжествуют в реальном мире, в его сказках в конце концов после долгих испытаний и мучений добрые, терпеливые и слабые всегда вознаграждаются. Сказки Базиле имели дидактические цели и предназначались для самой разнообразной аудитории, включая детскую. Как и в эклогах, речь героев и персонажей сказок, впрочем и самого рассказчика, пересыпана пословицами и поговорками, ими же заканчивается обычно каждая сказка. Некоторые из поговорок встречаются и у других народов, но в этом общефольклорном достоянии много оригинального и специфически южноитальянского. Моральные сентенции Базиле не назойливы, само действие сказок должно убедить читателей в правильности народного опыта, обобщенного в пословицах и поговорках.

«У итальянцев есть “Сказка Сказок”, или “Пентамерон”, — самое богатое и самое изысканное из всех сказочных собраний мира», — писал в 1822 г. Якоб Гримм. Так же оценивали книгу французы, англичане, испанцы. Молчали о ней только в Италии, так как до начала XX в. справедливее прозвучала бы фраза «у итальянцев нет “Сказки Сказок”». Сборник, написанный на старинном окраинном диалекте, хоть и был переведен на основные европейские языки, оставался для итальянского читателя практически недоступным.

Рассматривая книгу Базиле как продукт творчества литератора-мариниста, нельзя не восхититься красотой и пропорциональностью этого стилистического упражнения. Но такой подход, несомненно, односторонний. Конечно же, будь «Пентамерон» сугубо академическим формальным экзерсисом, он не пережил бы и на десятилетие своего творца. Достоинства книги, главные ее достоинства, — это искренность,

достоверность, глубина понимания народного характера. Не снобизм, не недоступность «простому» читателю разлучили на три столетия «Сказку Сказок» с читающей Италией. Беда была в другом: в эти три столетия не нашлось конгениального дарования, способного передать литературным языком и сложные сравнения — кончетти, и игру слов, и раблезианские бесконечные синонимические ряды со сложной звукописью. К такому переводчику «Пентамерон» впервые попал в конце XIX в. Им стал знаменитый философ, историк и литературовед Бенедетто Кроче.

Неаполитанец по рождению, Кроче заинтересовался «Пентамероном» в ранней юности. В журнале, носившем имя сказочника-соотечественника «Джамбаттиста Базиле», появились его первые литературоведческие статьи. Базиле интересовал Кроче и как бытописатель родного Неаполя, и как крупнейший представитель барокко в Италии XVII в. В 1891 г. под редакцией Кроче выходит первый том критического издания памятника с обширной статьей, которая превратилась в труд всей жизни (в окончательном виде она появилась в 1939 г.). Решая текстологические проблемы, Кроче разыскал в Национальной библиотеке Турина единственный сохранившийся комплект первого издания «Пентамерона» 1634 г. Одновременно с критическим изданием текста со всей очевидностью встала необходимость перевода «Пентамерона» на итальянский.

Немцы могли читать полный «Пентамерон» с 1846 г. (в переводе Либрехта); англичане получили в 1848 г. перевод Тэйлора, а в 1893 г. — более точный перевод Бартона. Уже в 1713 г. четыре поэтессы — сестры Манфреди и сестры Дзаннотти — осуществили перевод «Сказки Сказок» на болонский диалект. А на литературном итальянском языке существовало лишь издание 1889 г. «Пентамерон для детей» — 18 сокращенных сказок. Взявшись за перевод, Кроче «проклял все и вся». Он писал позднее, что именно близость языков — неаполитанского и итальянского — и затрудняла дело. Работа продолжалась 30 лет. В 1925 г. в издательстве «Латерца» в Бари вышло издание с параллельными текстами, и те, кто мог сличить перевод с оригиналом, убедились, что «текст не изменился, а как бы раздвоился; это то же самое, выраженное другими словами» (К. Яннако).

Новая поэтика, рождавшаяся в рамках барочной словесности на почве диалекта, подвела черту под существованием многих прозаических и поэтических жанров Ренессанса, подобно тому как «Пентамерон» подвел черту под историей новеллистики в ее традиционном изводе. Символично, что рукописное наследие Джан Алезио Аббаттутти-

са, которое сам Базиле никогда не стремился обнародовать, практически вытеснило из исторической памяти многочисленные и успешные «традиционные» сочинения поэта. Бесспорно, процесс этого литературного обновления в первой половине XVII в. был лишь в самом начале. Однако открытие новых пластов поэтического вымысла, связанных с культурой «простолюдинов», противодействие риторическим, «академическим» языковым канонам, унаследованным от Бембо и за истекшее столетие утратившим свой экспрессивный потенциал — все это требовало решительного пересмотра литературных форм, идеальным инструментом для которого оказался диалект.

ДРАМАТУРГИЯ СЕЙЧЕНТО

Италия в XVII в. не создала большой драматургии, сравнимой с драматургией Англии, Испании или Франции, но для европейского театра в целом продолжала играть во многом определяющую роль. Именно в это время и именно в Италии окончательно оформился тот тип театрального здания, который распространился затем по всей Европе. Перспективная сцена с ее главными элементами — кулисами (в том числе подвижными: в 1568–1569 гг. во Флоренции Бальдассаре Ланчи впервые использовал кулисы в форме трехгранной призмы) и рисованным задником — возникла еще в предыдущем столетии; тогда же театральное представление передвинулось из временного помещения в постоянное (Олимпийский театр в Виченце по проекту Палладио, завершенный в 1584 г. Винченцо Скамоцци; «зал комедий» во вновь построенном Дворце Уффици, 1586 г.; наконец, Саббионетта и первый постоянный театр в специально предназначенном для него здании, 1588–1590 г.). В XVII в. итальянская сцена обросла целой системой околосценических помещений, дававших возможность в ходе представления осуществлять сложные сценические трансформации, но главный вклад этого столетия в театральную архитектуру — зрительный зал. Продолжались эксперименты с его формой (эллипс, колокол, подкова), между тем все они так или иначе закрепляли общее движение к вертикализации зрительского пространства, что давало о себе знать и в появлении наклонного пола в партере, и в появлении лож. Целью этих нововведений было, разумеется, улучшение обзора и акустики; в качестве побочного, но не менее значимого результата они привели к решительному отделению участников спектакля от его зрителей (тот же эффект давали такие новации, как занавес и оркестровая яма): зал и сцена располагались отныне на единой оптической линии, что, способствуя их пространственному и символическому расподоблению, сооб-

шало их отношениям чисто эстетический характер. В заальпийской Европе, где параллельно с Италией и даже несколько опережая ее происходило формирование постоянного публичного театра, долгое время сохранялась и сцена, далеко выдвинутая в зрительный зал и с трех сторон окруженная зрителями, и даже места для зрителей на самой сцене.

Еще один дополнительный эффект переоформления зрительного зала состоял в создании нового пространства социальной коммуникации и самодемонстрации. С XVII в. регулярное посещение театра входит в программу светского обихода, а появление лож (и практика их абонирования на сезон или на более длительное время, вплоть до приобретения в собственность) дает возможность сочетать публичность и приватность. Зародилась эта практика в Венеции, где вообще сложилась весьма своеобразная система театрального менеджмента: все многочисленные венецианские театры, как драматические, так и оперные, принадлежали патрициям, которые сдавали их в аренду (так возникла фигура театрального импресарио). В течение столетия итальянский тип театрального здания распространился по остальной Европе, постепенно вытесняя местные варианты: во Франции уже при Генрихе IV работал Томмазо Франчини, Джакомо Торелли осуществил знаменитую постановку «Андромеды» Корнеля («трагедии с машинами») в Пти-Бурбоне в 1650 г., Гаспаре Вигарани соорудил театр в Тюильри, а его сын Карло ставил с Мольером и Люлли комедии-балеты; в Испании театр для нового королевского дворца Буэн Ретиро возвел флорентинец Козимо Лотти; итальянские сценографы и театральные машинисты работали в Вене и Мюнхене; в Англии Иниго Джонс использовал итальянский опыт, строя театр Дрюри-Лейн.

Эта начавшаяся в XVII в. экспансия итальянской театральной архитектуры и сценографии шла параллельно с начавшейся в XVI в. экспансией итальянских драматических трупп. Во Франции они укоренились надолго: театр итальянской комедии просуществовал в Париже почти два века (в 1697 г. по указу Людовика XIV он был закрыт, но вновь открылся после смерти короля). В очередь с итальянцами играла в Пти-Бурбоне вернувшаяся в Париж труппа Мольера (сам Мольер многому научился в плане актерской техники от Тиберио Фьорилли, создателя маски Скарамуша); Доменико Бьянколелли, перебравшийся в Париж в начале 1660-х гг., превратил Арлекина в циничного и остроумного шута, а его жена, дочь и внучка, Коломбины по сценической маске, сотворили аналогичное превращение с амплуа субретки; в конце XVII в. для итальянцев писали Ш.Дюфрени, Ж.Реньяр и Нолан де Фатувиль; в следующем столетии именно на сцене театра Итальянской комедии обретут самый большой успех пьесы Мариво, итальянские

маски будут использоваться драматургами Ярмарочного театра (Лесажем, в том числе) и по образцу итальянских возникнет французская маска Пьеро.

В целом состав драматических трупп и система масок в комедии дель арте сложились уже к исходу XVI в., и следующее столетие мало что в этом отношении изменило. Пара влюбленных, два старика, двое слуг, хвастливый капитан — в дальнейшем лишь корректировались некоторые их базовые характеристики (что произошло с масками Арлекина и фантески). Новые маски (в основном неаполитанские) вливались в уже устоявшуюся номенклатуру и разве что оказались несколько мобильнее прежних: если Бригелла мог быть только первым дзанни, а Панталоне и доктор — только комическими стариками, то Ковьелло соединял в себе черты первого и второго дзанни (т.е. хитрость и глупость), Пульчинелла — не только слуга, но и торговец, солдат, сторож, живописец, вор, а Тарталья — судья, нотариус, полицейский чиновник и пр. Импровизация все время существования комедии дель арте оставалась главной ее отличительной чертой, и, соответственно, литературной основой спектакля оставалась не полноформатная пьеса, а сценарий, намечавший лишь общую канву действия. Однако в XVII в. у комедиантов появились литературные амбиции. Джован Баттиста Андreiни (1576–1654), Лелио по сценическому имени, глава труппы «Федели», игравшей при мантуанском дворе и во Франции при Ришелье, был автором более двадцати разножанровых пьес (трагедий, комедий, драматических пасторалей, священных представлений), интересных не только принципиальным смешением разнообразных интонационных и стиливых регистров, но и богатством содержащихся в них сведений о технической стороне спектаклей. И он в этом деле был далеко не один. Писали и публиковали пьесы, хотя и не в таком количестве, многие комедианты (плодовитым автором был, к примеру, Сильвио Фьорилли, создатель маски Пульчинеллы); «Шалый, или Все невпопад» Мольера, комедия, которой его театр дебютировал в Париже, опирается на «Неловкого» Никколо Барбьери (1576–1641), актера труппы «Конфиденти». Впрочем, драматургическими опытами, направленными, в первую очередь, на культурную реабилитацию актерского ремесла, их литературная деятельность не ограничивалась: ту же цель прямо преследовали и довольно многочисленные специальные сочинения. Пьер Мария Чеккини (1563 — ок. 1640), Фрителлино (т.е. второй дзанни) по сцене, актер и глава труппы «Аччези», был автором, кроме двух комедий, также и «Кратких речей касательно комедий, комедиантов и зрителей» (*Brevi discorsi intorno alle comedie, comedianti e spettatori*, 1616). Никколо Барбьери принадлежит трактат, вышедший в 1638 г.

уже четвертым изданием (первое — в 1628) под названием «Непринужденная речь к тем, кто письменно или устно толкует об актерах, пренебрегая их заслугами в делах художественных» (*Discorso familiare diretto a quelli che scrivendo o parlando trattano de' comici trascurando i meriti delle azioni virtuose*), где этот актер, создавший маску Бельтраме, проводит, в частности, различие между комедиантом и буффоном, настаивая на том, что если буффон — всегда один и тот же, и в жизни, и в ремесле, то комедиант вне сцены — другой человек, чем на ней: он зовется по-другому, по-другому одевается и ведет себя иначе. Фламиньо Скала (1552–1624) или Флавио издал в 1611 г. первый сборник сценариев комедии дель арте, структурировав их по «дням» согласно модели «Декамерона» (*Il teatro delle favole rappresentative ovvero la ricreazione comica, boscareccia e tragica*), и открыто провозгласил превосходство театральной драматургии над литературной. За этим сборником последовали другие, но они, во-первых, оставались в рукописях и большей частью не изданы до сих пор, а во-вторых, принадлежат перу не профессионалов, а любителей или заинтересованных наблюдателей из иной общественной среды: таковы сто два сценария, собранные в двух томах (1618 и 1622) римлянином Базилио Локателли; составитель сборника ста сценариев, известного как «Корсинианский» (конец 1620-х гг.), вышел из круга придворных Урбана VIII, соединившихся в академию Дезиози; в римской библиотеке Казанатензе сохранился сборник сорока восьми трагедийных сценариев (ок. 1642).

Социальная маргинальность актера не была преодолена на всем протяжении XVII столетия (чему немало способствовала позиция церкви), но попытки ее преодолеть предпринимались неоднократно (литературная деятельность комедиантов служит тому примером), а начало им положил Франческо Андреини (ок. 1548–1624), отец Джован Баттисты, один из первосоздателей маски Капитана и глава знаменитой труппы «Джелози». Он выпустил в свет книгу «Бахвальства Капитана Спавенто» (*Le bravure del Capitano Spavento*, 1607) с образцами своих комических монологов, но, главное, он после смерти своей жены Изабеллы Андреини (ок. 1562–1604), прославившейся своей игрой в «Аминте» Тассо и прославленной восторженными отзывами того же Тассо, Марино и Кьябреры, последовательно и умело создавал ее самый настоящий культ (в том числе посредством публикации ее стихов и писем), сообщая ее образу черты своего рода ангела-хранителя всего актерского сословия. В начальную пору комедии дель арте актрисы рекрутировались, как правило, из среды куртизанок высшего разряда, и это обстоятельство наложило долговременный отпечаток на их репута-

цию — семейству Андреини удалось в известной степени изменить ее в лучшую сторону.

Третий значительный вклад Италии Сейченко в театральную культуру Европы — это опера, жанр, чье рождение символическим образом совпало с рождением нового века: история оперы берет начало с «Эвридики» Оттавио Ринуччини (текст) и Якопо Пери (музыка), представленной во флорентийском дворце Питти 6 октября 1600 г. по случаю бракосочетания Марии Медичи и короля Франции Генриха IV. Новорожденный жанр быстро, в течение двух-трех десятилетий завоевал сначала всеитальянскую, а затем всеевропейскую популярность — в том числе, надо полагать, и потому, что со всей возможной чувственной очевидностью выражал столь дорогую веку барокко идею синтеза или ансамбля искусств. В ходе эволюции оперы, очень быстрой, менялась, в том числе, ее литературная основа: расширялся тематический диапазон (первоначально ограниченный пасторальными сюжетами) и осваивались все новые регистры (вплоть до комических). Одним из источников оперы или, во всяком случае, одним из испытательных полигонов, на котором опробовались варианты сочетания драмы и музыки, были в предыдущем столетии интермедии, которыми сопровождались представления комедий — в том числе интермедии, образующие сюжетную последовательность (самое известное из таких представлений — «Комедия о сундуке» Франческо Д'Амбра, поставленная во Флоренции в 1565 г., с шестью вставными музыкально-драматическими эпизодами, инсценировавшими историю Амура и Психеи). Можно сказать, что оперное либретто реконструировало на новом этапе и с переменой ролей (между основным и побочным действием) гибридную природу этих чинквечентистских представлений. Неслучайно основным жанровым прототипом оперы стала в своей трагикомической двуплановости пасторальная драма, оформившаяся к исходу XVI в. Из нее опера возьмет, в частности, метрические схемы для речитативов и арий, сама же пасторальная драма, дав толчок к возникновению двух новых жанров (оперы и трагикомедии), будет активно осваиваться профессиональным театром. Последний ее литературный взлет в Италии — «Филлида со Скироса» (Filli di Sciro, 1607) Гвидубальдо Бонарелли (1563–1608). Она создана в родной для этого жанра Ферраре (и, возможно, там же сыграна в 1605 г. силами академического кружка) и близко напоминает и тассовского «Аминту» (постоянным обыгрыванием — и сюжетным, и словесным — близости любви и смерти), и «Верного пастуха» Гварини (сложной любовной коллизией — героиня влюблена в обоих поклонников, что и приводит ее к мысли о самоубийстве). Однако своей отчетливо эксплицированной метатеатрально-

стью она указывает на приближение новой эпохи: театрально здесь все — и обстановка действия («Вот перед нами пасторальная сцена, окруженная с одной стороны морем, с другой — холмами и <...> образующая роскошный театр»), и даже портрет персонажа («нежная щека — это прекрасный театр, на котором является во всем торжестве Амур»).

Одним из сильнейших побудительных мотивов, приведших к созданию оперы, был мотив культурно-реставрационный: позднее итальянское Возрождение продолжило работу по возвращению к жизни античных драматических жанров и попыталось восполнить то, что, как считалось, упустили предшественники — музыкальный элемент. Результат получился — для инициаторов и теоретиков этих попыток (здесь значительную роль сыграла, как считается, так называемая флорентийская Камерата, кружок эрудитов, собиравшихся в 1576–1582 гг. во флорентийском дворце графа Джованни Барди) — в известном роде обескураживающим. Во-первых, вновь рожденный жанр очень быстро освободился от всякого контроля со стороны его прародителей из числа теоретиков и продемонстрировал, что обладает — в отличие от трагедии и комедии — автономной системой жизнеобеспечения: уже к середине столетия он породил в Италии довольно плотную сеть театров, которым с ходу удалось взять барьер окказиональности и сословной эксклюзивности, остававшийся долгое время непреодолимым для итальянских драматических театров (первый общедоступный оперный театр открылся в Венеции уже в 1637 г.) — в какой-то степени опера даже потеснила литературный язык в качестве унифицирующего национального фактора, в плане своей универсальности, во всяком случае. Во-вторых, итальянский литератор обнаружил, что в создании этого нового художественного продукта ему принадлежит в лучшем случае подсобная роль — с первых ролей его сразу же оттеснили певец и композитор. С этим фактом он смирился — об этом говорит ничтожное число публикаций оперных либретто в XVII в., но встретил его с недоумением — об этом говорит дружное молчание, которым литературная теория ответила на мгновенный и поразительный по широте успех оперного жанра. Только в следующем столетии, начиная с Крешимбени, Гравины и Муратори, опера становится предметом ее пристального и неприязненного внимания, и только в это время предпринимаются попытки изменить статус поэта и поэзии в оперном ансамбле.

Еще один вид драматургии, характерный для сечентистской Италии (но распространенный по всей Европе) и почти в такой же степени, как сценарий комедии дель арте или оперное либретто, ограниченный в своем бытии рамками театрального события, — это драматургия церкви. Тридентский собор подтвердил неодобрительную позицию в отно-

шении театра, сложившуюся уже в первые века христианства католицизм, однако, в этой своей театрофобии не заходил так далеко, как жевские кальвинисты или английские пуритане. Прямых запретов не было; более того, многие теологи, занимавшиеся этим предметом, осуждая современные публичные зрелища с моральной точки зрения (и приравнивая актеров к ростовщикам, сводникам и публичным женщинам), не исключали возможность создания иного, очищенного от непогрещств и благотворного для душевного здоровья театра — к примеру, Джован Доменико Оттонелли в его пятитомном труде «О христианском исправлении театра» (*Della cristiana moderazione del teatro*, 1646–1652). Этот член Общества Иисуса опирался на богатый опыт своего ордена, который уже со второй половины XVI в. обращался к театру как в своей педагогической, так и миссионерской деятельности (и поддерживался в этом такими посттридентинскими орденами, как варнавиты). Что касается педагогики, то иезуиты, поставив целью воспитание образцового христианского ротора и сделав риторику основой образования, ввели в свои программы регулярные постановки силами учеников драматических экзерцисов на темы, предлагаемые наставниками (восстановив в более театрализованной форме практику риторических упражнений поздней античности). Начало академического года отмечалось публичными спектаклями, которые, в отличие от внутришкольных, предполагали полноформатное сценическое сопровождение — в создании всякого рода постановочных эффектов иезуиты пользовались столь непререкаемым авторитетом, что в Милане, к примеру, регулярно привлекались к оформлению официальных траурных церемоний и всякого рода праздничных событий государственного масштаба. Особенной театрално-драматургической активностью отличались иезуитские колледжи в Мессине (где еще в 1560-х гг. ставились трагедии Стефано Туччи «Навуходоносор», «Голиаф», «Юдифь», «Христос-судия») и Риме; среди авторов иезуитских драм XVII в. самым плодотворным был Ортензио Скамакка («Христос убиенный», «Христос воскресший», «Иосиф», «Фома в Лондоне», «Фома в Кентербери» и др.); св. Эрменегильду посвятили одноименные драмы такие видные теоретики барокко, как Эммануэле Тезауро (1621) и Сфорца Паллавичино (изд. 1644) — своего «Эрменегильда» Тезауро затем перевел на итальянский и издал вместе с трагедиями «Эдип» и «Ипполит» (1661). Тон в иезуитской драме, как правило, благочестивый и возвышенный (хотя встречаются и скромные комические вставки), женские персонажи исключены или число их сведено к минимуму, строго соблюдаются единства, имеются хоры, барочное «изумление» достигается с помощью постановочных эффектов.

В целом в Италии периода Сейченко так и не был ликвидирован сложившийся еще в предыдущем столетии разрыв между драматургией как отраслью словесности и театром как видом рекреативной деятельности. Много было драм, умиравших, как только они сходили со сцены, и много было драматургов, чьи произведения сцены никогда не видели. Среди последних самый яркий пример — Федерико Делла Валле (ок. 1560 — ок. 1628), который был прочно забыт, открыт заново только в XX в. Бенедетто Кроче и к настоящему времени приобрел репутацию крупнейшего итальянского барочного трагедиографа. О нем мало известно — благодаря тому же трехвековому забвению. Известно, что в восьмидесятых — девяностых годах XVI в. он подвизался при савойском дворе, конец жизни провел в Милане, писал стихи, составлял приветственные и надгробные речи. Из четырех его драматических произведений поставлена была только «Аделонда Фригийская» (*Adelonda di Frigia*, изд. 1629) — в ноябре 1595 г. по случаю пребывания в Турине эрцгерцога и кардинала Альберта Австрийского. Игнали придворные (фрейлины герцогини), постановка сопровождалась интермедиями. В жанровом отношении эта трагикомедия (авторское определение) ориентируется на «Верного пастуха» Гварини (но совершенно устраняет комический элемент), в сюжете близко следует за «Ифигенией в Тавриде» Еврипида. В тех же девяностых годах Делла Валле начал работу над тремя трагедиями и вернулся к ним в двадцатых годах следующего века, готовя к изданию: «Эсфирь» (*Esther*) и «Юдифь» (*Judit*) вышли в свет в 1627 г., «Королева Мария» (*Maria la reina*) под новым названием («Королева Шотландская», *Reina di Scozia*) — годом позже, это первый литературный отклик на трагическую судьбу Марии Стюарт. Трагедиями они опять же названы автором, хотя обе библейские пьесы заканчиваются триумфами протагонистов. Почему они не были востребованы театром — понятно: в них слишком мало действия. Риторическая установка, господствовавшая в итальянской трагедии Чинквеченто, сохраняет всю свою силу; сохраняет свою обязательность и классицистическое оформление — в том числе пресловутые единства. Существенная роль отведена хору. О том, что началась новая стилевая эпоха, говорит трансцендентная вертикаль, последовательно выстраиваемая во всех трех трагедиях Делла Валле. Полностью снимается политическая проблематика, существенно важная для трагедии предыдущего столетия, — даже в «Королеве Шотландской», где героиня отстаивает не только свою веру, но и свой трон.

Отрицательным героям двух библейских трагедий мало власти и славы — они замахиваются выше. Они повинны в самообожествлении и, в конечном итоге, в богоборчестве. Олоферн побеждает не только

города и народы, но и души человеческие: *Or che più puote un dio, / se pur dio non son io?* («что еще подвластно богу, и не бог ли я сам?», III, 1). Он правит самой судьбой (III, 4), он не склоняется перед небесами и царит над всем на земле (IV, 2) — таков он в собственной самооценке. Но таков он и в оценке тех, с кем ведет войну: Юдифь низвергла «мятежника против Бога» (*il rubello di Dio*), того, кто в своей нечестивой гордыне притязал встать с Богом наравне (*tentar arrogante / seggio egual, culto eguale / al Santo, a l'Immortale*, IV, 8). Юдифь небеззащитна. За ней стоит бесчисленное небесное воинство, ее стрелы — молитвы, ее лук — вера (I, 1). Еще одно ее оружие — это красота; в начале третьего акта хор (ассирийских солдат) поет настоящий гимн могуществу красоты и даже пытается пересказать слышанные им на берегах Тигра речи некоего халдея, в которых излагается неоплатоническая доктрина о земной красоте как отблеске небесной. Красота Юдифи ранит сердце Олоферна, молитва Юдифи ранит «святую грудь» Бога, это два пути к одной цели — образность этой трагедии Делла Валле строится на постоянных взаимопереходах между планами земным и небесным.

В «Эсфири» мотив самообожествления также присутствует, в линии Амана (*a farmi dio, solo mi manca il cielo*, II, 1), но доминирует тема ненадежности всякого земного величия и вообще всего земного, которая еще настойчивее акцентируется в «Королеве Шотландской». Незыблемо лишь провидение, которое, однако, может откликнуться на горячую молитву. Такой героини, как Юдифь, в «Эсфири» нет — героизм главного персонажа более женственный, героизм Мардохея — более стоический; наконец, героизм Марии Стюарт целиком исчерпывается непоколебимой стойкостью. В «Королеве Шотландской» драматическое движение падает даже по сравнению с библейскими трагедиями: в них есть все же низвержения и возвышения, есть и некоторые колебания интонации (смешны перепившиеся соратники Олоферна, тонким эротизмом пронизан рассказ евнуха о туалете Юдифи, комические обертоны присутствуют в рассказе об Амани, собственными руками готовящем триумф ненавистного Мардохея). В трагедии о королеве Марии движение совершается только между надеждой и отчаянием, причем затрагивает оно лишь камеристку королевы и хор фрейлин (во втором акте один из тюремщиков принес весть о скором освобождении); сама королева на обольщения надежды не поддается, как не поддается и на требования ее палачей отречься от прав на престол (и шотландский, и английский) и от католической религии. Завершается трагедия рассказом о казни, с яркой барочной образностью.

Театральной судьбы не было также и у «Аристодема» (*Aristodemo*, 1654) Карло Доттори (1618–1686), самой, может быть, замечательной в

литературном отношении итальянской трагедии Сейченто. Этот плодотворный падуанский автор пробовал себя во многих жанрах — лирической и одической поэзии, сатирической и героикомической поэмы («Темница», «Парнас», «Осел»), даже в жанре романа («Альфенор», 1644). Драматургии он отдал дань также и прозаической трагедией «Бьянка де Росси» (1671). В сюжетном отношении «Аристодем» опирается на рассказ Павсания о второй мессенской войне (оракул пророчит мессенцам победу, если они принесут в жертву деву из рода Эпитидов; Аристодем, принадлежащий к этому роду, предлагает свою дочь; жених дочери заявляет о ее беременности; Аристодем убивает дочь и вскрывает ей чрево — она оказывается невинной), но сжимает его во времени (Аристодем у Павсания успевает после этих событий стать царем и лишь на шестом году правления убивает себя на могиле дочери), вводит новых персонажей и несколько корректирует ход событий. Главным персонажем у Доттори становится Меропа (у Павсания дочь Аристодема безымянна): на протяжении всей трагедии она готовит себя к смерти, одновременно и укрепляя эту готовность любовью к тому, во имя чего она приносит великую жертву, и отсекая все земные привязанности («отец, отчизна, жизнь почти забыты...»). С ее отцом, который поначалу исходит из той же героической риторики, происходит противоположное превращение: долг перед родиной постепенно вытесняется чувством оскорбленной родовой и личной чести. Все остальные значимые персонажи (мать и жених) активно включаются в борьбу за спасение Мерыпы (которую сама Меропа отвергает), начатую кормилицей (именно ей у Доттори принадлежит идея объявить Меропу беременной) и приобретающей вид почти комедийной интриги с многочисленными недоразумениями, перипетиями и узнаваниями (в версии Доттори Аристодем оказывается отцом первой, избранной жребием эпитидки, бежавшей к спартамцам и убитой в ходе погони по его же приказу). Интонация, однако, остается однотонно торжественной, а мотивировки, которыми руководствуются участники конфликта, выступают как его интерпретации, которые, демонстрируя в ходе действия свою недостаточность или ложность, тем не менее лишают его плоской смысловой однозначности.

Трагедия, озабоченная в большей степени театральными, чем литературными эффектами, строилась в XVII в. существенно иначе. Значительной популярностью пользовалась религиозная тематика, причем не только у иезуитов с их классицистическими установками. Якопо Чиконьини (1577–1633), нотариус по роду занятий, оказывал себя во многих видах театрально-драматической деятельности, вплоть до импровизированной комедии, представления которой, организованные им в

рамках деятельности Академии Непостоянных (к примеру, «Мнимая арапка», 1624), успешно конкурировали, по свидетельству Фламинио Скалы, со спектаклями профессиональных комедиантов. Академическими сообществами ставились, как правило, и его многочисленные религиозные драмы: «Св. Георгий, освободитель Силены» (1621), «Мученичество св. Агаты» (1623 и неоднократные повторные постановки), «Мученичество св. Екатерины» (1626), «Блудный сын», «Торжество Давида» (обе — 1628) и др. Традиция «священного представления» дает о себе знать в драматургической продукции францисканца Баттисты Чинкванты, о котором мало что известно, кроме текстов его не претендующих на литературную рафинированность драм («Обращенная Магдалина», 1616; «Воскресение Христа», 1617; «Блудный сын», 1628; «Св. Агнесса», 1634). Выпуская в свет свою «Чуму 1630 года в Милане» (*La peste di Milano del 1630, 1632*), он сам говорил о ней как о произведении поэтически бедном (*operetta di poesia fievole, semplice nei concetti e priva di eleganze*). Действительно автору нет нужды прибегать к поэтическим эффектам, настолько богато содержанием его пространной драмы, с которой по жестокой реалистичности трудно что-либо сопоставить. Никаких единств — может быть, отчасти сохранено только единство места (одна или несколько миланских улиц). Время — от начала эпидемии до ее спада. Но, главное, нет единства действия: либо самодостаточные эпизоды, либо короткие сюжетные линии, почти не связанные между собой. Разве что от начала до конца тянется отдельными эпизодами линия Казимира, приехавшего из Болоньи: он считает себя заболевшим; лекарь указывает ему на целебное снадобье; он приободряется; его пытаются арестовать стражники (желающие его ограбить); он пугает их флаконом с лекарством (все уверены, что чуму распространяют некие злодеи, мажущие людей чумным ядом); его ищут; он переодевается в лохмотья и решает остаться в таком виде навсегда — он излечился и духовно, отрекшись от земных благ. Есть несколько менее протяженных «женских» сюжетов. Клицию *monatti* (санитары и могильщики — как правило, рекрутировались из числа переболевших чумой, изображены самыми черными красками) уносят в портшезе в Лазарет, она посылает их за своими драгоценностями (нажитыми блудом); когда монатти возвращаются, она уже мертва. Квирина закрывается от монатти в своем доме, где есть умершие от чумы; те забивают ее дверь гвоздями; она несколько раз пробует освободиться; наконец, обманывает санитаря, сообщая, что в доме есть умерший; санитар вскрывает дверь, Квирина угрожает ему оружием, он бежит, бросая узел с драгоценностями Клиции (единственная связь между линиями); Квирина его подбирает, заражается и гибнет. Джинепра только

вышла из Лазарета, излечившись, но ее ограбили санитары, она страдает от голода и готова торговать собой; ей дает приют знатная дама, в доме которой все умерли, кроме сына, который страдает чем-то вроде чумной мании. На сцене — разноликая миланская толпа, встречаются, беседуют и расходятся лекари, хирурги, аптекари, монахи, стражники, священники. Много разговоров на медицинские темы, подробно излагаются рецепты лекарств, быт умирающего города представлен с шокирующей откровенностью (недаром этой пьесой Чинкванты широко пользовался в своих «Обрученных» Мандзони). При этом чумной мор описывается как кара Господня и вместе с тем — как своего рода интервенция дьявольских сил.

Ближе к середине века подавляющим во всех драматических жанрах становится испанское влияние: переводятся или «склоняются» на итальянские нравы пьесы Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Кальдерона и других испанцев Золотого века. Самая характерная фигура для этого времени — Джачинто Андреа Чиконьини (1606–1649), сын Якопо, наследовавший отцу как на поприще юриспруденции, так и в своих театральных пристрастиях, автор десятков разножанровых пьес, в том числе оперных либретто (за которые он взялся в последние три года жизни, прошедшие в Венеции; самые известные — «Ясон» на музыку Ф.Кавалли и «Оронтея» на музыку А.Чести). Среди его переложений с испанского — и «Каменный гость» Тирсо де Молина, и «Жизнь есть сон» Кальдерона. Философская перспектива у Чиконьини мельчает, вводятся элементы буффонады, основное внимание сосредотачивается на сюжетных и моральных коллизиях, связанных с понятием чести. В «Предательстве ради чести» (*Il tradimento per l'onore*, 1644) герцог прощает жене измену, более того, собственноручно убивает доносчика, спасает любовника от убийц, подосланных королем (который недоволен тем, что честь герцога осталась неотомщенной), и защищает супругу (которую король, ее двоюродный брат, хочет казнить). Но его продолжают терзать противоположные чувства («Простить оскорбление — признак великодушия, но забывать обиду неразумно. Будучи благородным, я простил, будучи рыцарем — не забываю») и в конце концов он казнит обоих раскаявшихся под воздействием его благородства любовников, обставляя убийство пышными декорациями. Честь — это безумная химера, но тот, кто зовется рыцарем, не может быть от нее свободен, — таков конечный итог (хорошо известный зрителю испанской «драмы чести»).

Традиция литературной комедии оказывается еще более беззащитной перед лицом экспансии профессионального театра. В начале века, правда, Микеланджело Буонарроти-младший (1568–1642), внук вели-

кого Микеланджело (и первоиздатель его стихотворений), еще мог ориентироваться в своей драматургической деятельности на рекреативную практику и медицейского герцогского двора, и многочисленных флорентийских академий. В Академии делла Круска он работал над словарем и над изданием «Божественной Комедии»; для Поддельных (Alterati) написал «Сказание об Антилле и Момпелло» (1601), в кругу Возвышенных (Elevati) встречался с создателями оперы — Якопо Пери, Джулио Каччини, Оттавио Ринуччини. Некоторые из его драматических сочинений близки к оперным либретто («Рождение Геркулеса», 1605; «Суд Париса», 1608). Обе его комедии сыграны при дворе («Ярмарка» — в театре Уффици), обе представлены академиками («Ярмарку» ставили Непостоянные во главе с Якопо Чиконьини), обе выламываются из традиции «правильной» комедии.

В «Танче» (La Tancia, 1611) место действия — деревня, герои ее — крестьяне, что для комедии случай исключительный. Жанр, резервированный классикой для изображения крестьянского быта, — это эклога, которая в литературе Возрождения подвергалась либо комической, либо идеализирующей стилизации. Первая линия, опираясь, как на базовый текст, на «Ненчу из Барберино» Лоренцо Медичи, в своем драматическом изводе дала комедии Рудзанте (но его крестьяне уже перебрались в город) и фигуру дзанни (также уже освоившегося в городской среде). Вторая линия дала пастораль, в том числе драматическую. Буонарроти сводит эти линии вместе. Стилистически «Танча» восходит к «Ненче из Барберино»: здесь есть насмешка, но нет глумления (и насмешка выражена, как и у Лоренцо, через язык: в нем, помимо диалектальных и просторечных слов и оборотов, множество намеренных комических искажений). В плане содержания «Танча» демонстрирует неожиданное сходство с таким средневековым жанром, как пасторела: в заглавную героиню влюблены два крестьянина и горожанин; отец Танчи сговаривается с женихом из города; слуга горожанина избивает обоих соперников своего хозяина; родственники Пьетро, недовольные мезальянсом, под угрозой ареста за долги находят ему богатую невесту из городских; Танча выходит замуж за своего ровню — с пасторелой, где рыцарь также соперничает с вилланом из-за пастушки, комедию Буонарроти, помимо сюжета, сближают танцевально-песенные вставки в конце каждого акта и даже мотив трусости и бахвальства, который связан с фигурой виллана (избитые поклонники Танчи уверяют, что нападавших было множество, и когда «узнают», что он был один, выказывают в его отношении большую храбрость). Но переключки, и в данном случае, несомненно, намеренные, есть и с высокой пасторальной традицией, в особенности с «Аминтой» Тассо: мотив самоубийства

(посредством прыжка с грушевого дерева), само падение с кручи, спасение от смерти, приводящее к благополучной развязке. Мир «Танчи» — это мир пасторальной идиллии, но взятый под углом зрения «Ненчи из Барберино».

Еще более далека от всех установившихся схем и традиций «Ярмарка» (*La fiera*). Она, к тому же, существует в двух сильно различающихся вариантах. После представления комедии в великогерцогском театре автор начал ее дополнять и переделывать: в итоге и без того немаленькое произведение расширилось непомерно, каждый из пяти актов (ставший «днем») вырос до полноформатной пьесы, а число явлений перевалило за триста (в последние годы автор пытался добавить к пяти дням еще два). Любовная коллизия, тот костяк, который скрепляет сюжет классической комедии, в «Ярмарке» отсутствует. Применительно к ней вообще трудно говорить о каком-либо последовательно выстроенном сюжете. Организующее начало дано самой ярмаркой: ее на сцене нет, но к ней готовятся, ее открывают, на нее устремляются, с нее возвращаются. У действия два плана. В плане аллегорическом комедию открывает Коммерция со своей свитой (Бедность, Сноровка, Ложь и Бережливость). В середине комедии на ярмарку отправляется Интерес (символизирующий «необузданные желания», *appetiti disordinati*) в сопровождении Лицемерия, Алчности, Мошенничества (*Frodo*) и Обмана (*Inganno*) — на ярмарке грозит воцариться хаос. С ним удастся справиться Лжи (*Bugia*), понятой как «благой обман» (*dolus bonus*), представляющий необходимый и полезный элемент коммерции и вообще гражданской жизни. План реальный, подобно аллегорическому, разбит на эпизоды и его иллюстрирует: только что вступивший в должность подеста в сопровождении судьи, нотариуса и барджелло (полицейского чиновника) знакомится с общественными учреждениями (тюрьмой и лечебницей) и проверяет, как идет подготовка к ярмарке; на ярмарку отправляются разные группы людей, в том числе супруга подеста; момент кризиса (когда на ярмарку ополчаются некие негодаи) затрагивает и подестессу, разлученную со своей свитой и вынужденную укрыться в монастыре, но после вмешательства Лжи все успокаивается и завершается танцами во дворце.

Смысл комедии автор попытался раскрыть в письме к Франческо делл'Антелла: «я задумал показать, что добродетельная людская коммерция (*il buon commercio umano*; коммерция и как торговля, и как совокупность межчеловеческих отношений), которая есть ничто иное, как счастливая жизнь, что составляет главную цель политики, подрывается интересом, сиречь беспорядочными людскими желаниями, и что с устранением оного интереса счастливая жизнь возвращается в государст-

во». Еще масштабнее аллегорическое задание становится в новой редакции: оно охватывает уже не город, а мир. На сцену выводятся не отдельные типы, а целые социальные группы. Во втором прологе автор указывает, что в течение первых трех дней ярмарка растет и ширится, в четвертый близка к катастрофе и в пятый на ней вновь утверждается порядок. На самом деле это не совсем так. От катастрофы она полностью не оправилась: подеста решил ее прекратить (она должна была продолжаться девять дней) и оставшиеся дни посвятить увеселениям. И в первые три дня она подвергается всевозможным опасностям, число которых постоянно возрастает: на ярмарку проникают попрошайки, цыгане, мавры, чернокнижники; туда сбегает обитатели желтого дома и тюрьмы. Мавры вообще задумывают разрушить город. Во время четвертого дня воцаряется полный хаос, и даже дворец подеста подвергается опасности. Движение от начального порядка к его нарушению и частичной реставрации прослеживается не только в масштабах всей пьесы, но и в рамках каждого отдельного дня. Все позитивные силы отмечены явной амбивалентностью (Ложь как страж порядка; Коммерция, притом что она облегчает человеческую жизнь и объединяет людей, в конечном счете выступает как оплот обмана и лицемерия), над рациональным порядком явным образом берет верх вкус к поразительному, неизведанному, аморфному, чудовищному, что нагляднее всего проявляется в тех деформациях, которым подвергнута сюжетная структура комедии.

Комедия Буонарроти с ее кричащими неправильностями представляет на фоне современной единожанровой драматургии такое же исключение, как и «Аристодем» Доттори с его внешней упорядоченностью — на фоне современной трагедии. Правилom становятся либо переложения с испанского, либо так называемая «забавная комедия» (*commedia ridicolosa*), своего рода любительский вариант комедии дель арте, очищенный от непристойностей и языковых искажений, но сохранявший элементы импровизации, маски и лацци. В Риме в написании и исполнении этих комедий упражнялись правоведы, нотариусы, музыканты, художники, придворные; ставились они в коллежах, в академиях, во дворцах. Среди авторов этих комедий выделяются Джованни Бриччо и Вирджилио Веруччи; отдал им дань также великий зодчий и скульптор Джан Лоренцо Бернини — от его двух десятков комедий, написанных для домашних спектаклей, дошла до нас только одна, но сохранились сведения о его деятельном участии в качестве сценографа, художника и машиниста в постановках, имевших место в театре Барберини.

В самом конце века своеобразным откликом на доминирование ко-

медии дель арте стала драматургия миланца Карло Мария Маджи (1630–1699), автора нескольких оперных либретто и четырех комедий с интенсивным использованием местного диалекта — «Тем лучше» (*Il manco male*, 1695), «Барон Бирбанца» (*Il Barone di Birbanza*, 1696), «Советы Менегина» (*I consigli di Meneghino*, 1697), «Мнимый философ» (*Il falso filosofo*, 1698). Сюжет здесь довольно рыхлый. Скажем, в «Советах Менегина» богатый миланский купец задумал женить своего единственного сына Фабио на девушке из знатного, но испытывающего материальные трудности семейства. Фабио жениться не хочет и думает заделаться военным, но от этого его отговаривает слуга Менегин. Семейство невесты (представленное матерью и братом; девушки на сцене нет) оскорблено его отказом; брат шлет ему вызов (но при этом, чтобы не рвать с ним окончательно, дает знать о дуэли властям, и их обоих сажают под домашний арест). Друг семьи вступает с Фабио в переговоры и открывает перед ним опасности, которые таит в себе та свобода, к которой Фабио стремится. Фабио убежден его доводами и дает согласие на брак, прося лишь, чтобы ему позволили совершить двухмесячную поездку в Рим. Но после отъезда отец получает от него письмо с сообщением, что он решил стать капуцином — странный финал для комедии, ставящий под сомнение ее жанровую идентичность. Примечательны, однако, эти комедии не сюжетом. Здесь имеется, во-первых, довольно нелюбимое изображение нравов с резкой сатирой на испанские власти и деградирующую аристократию (рассказ Менегина о том, как девушки из знатных семейств становятся монахинями, очень похож на знаменитый эпизод из романа Мандзони). Кроме того, обращает на себя внимание, что носителями позитивных ценностей выступают персонажи из народной среды. Менегин — это отнюдь не комическая маска (хотя прямо к ней восходит), это резонер, выступающий во всеоружии моральной серьезности, здравого смысла и народной мудрости. Но резонерством дело не ограничивается; Маджи видит в этих своих персонажах воплощение изначальной и здоровой человеческой природы, демонстрируя своего рода руссоизм *ante litteram* (хотя, видимо, эта установка связана с радикальным крылом иезуитского ордена). А трансформация его Менегина перекидывает мост к гольдониевскому Панталоне, ставшему из комического старика идеальным представителем третьего сословия. Конечно, до Гольдони еще далеко, но комедии Маджи — это ближайший канун первых подступов к всеобъемлющей драматургической реформе.

ТЕОРЕТИКИ БАРОККО

I

Стиль барокко, во многом определивший собой динамику литературного процесса в Италии XVII в. и даже давший название «эпохе барокко» — которую иногда размещают между кончиной Т.Тассо (1595) и основанием Аркадии (1690), — породил обширную саморефлексию. В первую очередь это относится именно к барокко в литературе: хотя в изобразительном искусстве и архитектуре достижения мастеров этого стиля во всяком случае не уступают литературным, однако не слишком многочисленные трактаты по искусству в основном развивали классицистические идеи, барочные же элементы присутствовали здесь лишь на периферии и подчас заявляли о себе главным образом в форме изложения материала. В трактатах по изобразительному искусству, созданных в интересующий нас период, собственно эстетические задачи в значительной степени дополнены идейными (в духе Контрреформации). К примеру, ярко выраженная педагогико-христианская направленность характеризует трактат архиепископа Миланского, основателя миланской Академии рисунка и галереи Амброзиана Федерико Борромео «О священной живописи» (1634). Борромео — он приходился кузеном св. Карло Борромео — поддерживал дружеские отношения с Цуккарро и наверняка знал его трактат, а также труды Ломатто; читал он также трактаты о живописи Леонардо и Альберти. Борромео подчеркивает, что созерцание благочестивых изображений способно духовно возвысить зрителя (естественно, в его собственной коллекции доминировали полотна на сакральные сюжеты, но были представлены и натюрморты, и пейзажи). Выше всех жанров для автора трактата — историческая живопись (так считали многие вслед за Альберти), но примечателен его повышенный интерес к портрету: именно в человече-

ском лице, по мнению Борромео, более всего отобразилась мудрость Господа.

Что же касается влияния жанрового образца Вазари, то оно в наибольшей степени ощутимо у художника Джованни Бальоне («Жизнеописания живописцев, скульпторов и зодчих», 1642) и — на парадоксальный лад — в самом знаменитом из искусствоведческих сочинений Сейченко, «Жизнеописаниях нынешних живописцев, скульпторов и зодчих» (*Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*) болонского аббата Джован Пьетро Беллори (1613–1696). В этой книге, содержащей анализ творчества наиболее репрезентативных для своего времени художников (Беллори отбирает всего двенадцать, и среди них не только итальянцы, но и Ван Дейк, Рубенс и Пуссен), самой существенной является первая часть (выпущенная в 1672 г.). Прочитанная Беллори в мае 1664 г. в Академии святого Луки в Риме лекция «Идея художника, скульптора и архитектора» печаталась в качестве преамбулы к «Жизнеописаниям...» и снискала невероятную популярность во всей Европе; именно здесь, а также в жизнеописании Аннибале Карраччи содержится эстетическая программа автора. Само название лекции, перенасыщенной цитатами из античных поэтов и философов, вроде бы отражает влияние Ломатто и Цуккаро, хотя общая установка Беллори антиманьеристическая. Автор «Жизнеописаний» не слишком глубоко усваивает Платона и скорее склоняется к аристотелизму; не Господь, а сам художник вырабатывает Идею совершенной, идеальной красоты — она куда важнее, чем достижение художником сходства с оригиналом. Беллори осуждает современную ему архитектурную практику за забвение высоких идеалов прошлого и полный разноречивых вкусовых решений; немногим лучше ситуация в изобразительном искусстве (которое между тем стоит для него несравненно выше красноречия). Резко критикуя Вазари, но и по-своему развивая его идеи, Беллори воссоздает картину очередной — после средневекового «варварства» — деградации искусства живописи, теперь уже под влиянием злополучной «манеры», подменившей собой изучение природы; как Флоренция, так и Рим утратили былое величие, и лишь Светлейшей удалось сохранить традиции мастерства. Если среди ренессансных живописцев Беллори особо выделял «божественного Рафаэля», то среди своих современников — братьев Карраччи, удачно соединивших микеланджеловский стиль с венецианскими и ломбардскими элементами, приправленными аристократической элегантностью. Беллори строго критикует натуралистические тенденции в живописи (включая «бамбочачаты»); своего рода идейным вдохновителем натурализма он считал Кастельветро, а ярчайшим представителем — Караваджо, совершенно

извратившего, с точки зрения Беллори, высокое назначение живописи. (Интересно, что тот же отказ от натурализма проповедует составитель крупнейшей коллекции полотен Караваджо маркиз Винченцо Джустиниани в своем «Рассуждении о живописи», 1617–1618.) Довольно подробно разрабатывая теорию прекрасного, автор «Жизнеописаний...» предстает как своего рода предшественник Винкельмана. Но все-таки было ошибкой относить Беллори целиком и полностью к классицистам. К тому же его воззрения относительно идеализирующего подражания были абсолютно созвучны позиции одного из лидеров итальянского барокко — Джованни Бернини; то же самое относится и к эмфатизации жеста, которой оба знаменитых итальянца придавали большое значение.

Четко сформулированный у Беллори тезис о необходимости идеализирующего подражания природе перекликается с выкладками художника и гравера, ученика Джакомо Пальма-младшего Марко Боскини (1613–1678). Ярким памятником книжной культуры Сейченко и одновременно важным свидетельством консервации маньеристических элементов внутри барокко по праву считается его написанная на венецианском диалекте поэма «Карта живописного мореплавания» (*La Carta del navegar pitoresco*). Она вышла в 1660 г. в великолепном издании и носит явно апологетический по отношению к местным художникам характер. «Карта живописного мореплавания», написанная живым, образным языком, провозглашает необходимость сбалансированного соотношения верности природе и изощренного мастерства; сравнивая универсум с живописным полотном, Боскини вторит маньеристической эстетике. Автор «Карты живописного мореплавания» не упускает случая уязвить Вазари, и в этом нет ничего удивительного, учитывая прохладное отношение последнего к венецианской школе. Между тем именно художники Светлейшей, по Боскини, соединяют пристальное наблюдение за феноменами реальности с необходимым совершенствованием природы; вершина венецианской живописи — творчество Тициана, Тинторетто и Веронезе. Кроме того, в этом обширном и гораздо более чутком к художественной форме, нежели сочинение Беллори, эрудитском трактате анализируется творчество таких знаменитых голландских мастеров, как Ван Дейк и Рубенс; мимоходом упомянуты Дюрер и Веласкес. Весьма полезен приложенный к «Карте живописного мореплавания» аналитический указатель имен художников. В целом книга носит сугубо эмпирический характер, однако в ней впервые ставится проблема вкуса, что выводит ее значение (как и в случае с книгой Беллори) за пределы Сейченко. Что касается несколько взвин-

ченной стилистики трактата, то в ней заметно влияние барокко; в отдельных случаях напрашивается сопоставление с «Галереей» Марино.

2

Весьма существенное влияние на эстетику литературного барокко в Италии оказали не только многие мотивы чинквечентистских трактатов по поэтике и риторике, но и отдельные положения теоретиков живописи позднего Возрождения, некоторые из которых якобы вели речь исключительно об изобразительном искусстве, а на деле выходили в область метафизики (Дж.Ломаццо, Ф.Цуккаро), другие же не только сближали, но и едва ли не полностью отождествляли поэзию и живопись (Г.Команини). Еще один важный источник барочной саморефлексии — получившие большое распространение в Италии и Франции, вслед за написанной еще в двадцатые годы XVI в. «Книгой эмблем» А.Альчиато, сборники эмблем и соответствующие трактаты (включая «Об истинности и совершенстве эмблем» Эрколе Тассо, 1612, и «Театр эмблем» Джованни Ферро, 1623). Собственно, эмблематология получает второе дыхание в пределах маньеристического стиля, с его повышенным интересом к «немой поэзии» (Т.Тассо) и утонченной дискурсивной игре; однако соответствующие эстетические установки получают свое развитие и в пределах барокко, нацеленного в первую очередь на убеждение (иезуиты ценили эмблемы как действенное педагогическое средство).

Вообще же не имеющая однозначного решения проблема разграничения маньеризма и барокко неизбежно возникает при рассмотрении многих трактатов XVII в., в первую очередь Перегрини и Тезауро. Там, где авторы трактатов ведут речь о проблемах поэтического языка, «поэтики изумления», взаимодействии образца и копии, они еще не выходят за пределы маньеристических установок, и лишь решая задачи гносеологического и онтологического характера, они обнаруживают — в той или иной степени — свою принадлежность к идейному универсуму Нового Времени. Пожалуй, именно в Италии (и отчасти в Испании) саморефлексия стиля барокко оказалась наиболее развитой; именно здесь сложилось наиболее тесное взаимодействие между барочной теорией и поэтической и прозаической практикой (вообще же, как неоднократно отмечалось исследователями, включая А.В.Михайлова, сближение научного и художественного мышления изначально свойственно этому стилю). Историю этой саморефлексии не следует отождествлять с историей самого термина «барокко» (от испанского *barroco* или португальского *barroco*, «жемчужина неправильной формы»). В интере-

сующий нас период это слово использовалось в Италии преимущественно в значении «вид силлогизма, доказательство сугубо умозрительного порядка» (*argomenti in barocco* — у Ф.Тести, Л.Магалотти и Ф.Ф.Фругони). И лишь с XVIII в. и вплоть до XX-го под «барокко» стали понимать стиль, лишенный гармонии, причудливый, искажающий классические формы (ранее в этом же значении использовалось слово «*gotico*» — например, у Вазари) Неоклассицисты (такие, как Ф.Милиция) усмотрели в барокко распад ренессансного «кода», хаотическое перераспределение ренессансных структурных составляющих (Милиция педантично перечисляет двадцать пять такого рода ошибок барочной архитектуры, подкрепляя свой тезис ссылками на особенности личности Борромини).

Собственно, кризис выработанного Ренессансом идеала так или иначе констатируется и в трактатах XVI в.: отход от этого идеала то приводит в смятение (болонский архиепископ Г.Палеотти, автор «Рассуждения о священных и светских изображениях», 1582), то, напротив, приветствуется («Фиджино» Г.Команини, 1591). В пределах эстетики маньеризма — с ее программной эклектикой, колебаниями между аристотелизмом и платонизмом — предвосхищаются многие характерные для барокко положения: культ творческой фантазии; отказ от «копирования» реальности, ревизия мимесиса и постепенное вытеснение соответствующей проблематики на периферию эстетического сознания; неоднозначные трактовки соотношения «пользы» и «удовольствия» в искусстве (при том, что сама эта «польза» могла толковаться совершенно по-разному). Заметной эрозии подвергается принцип правдоподобия, и даже упомянутый Палеотти допускает различные степени приближения к истине («истинное», «неправдоподобное» и «фальшивое» — к последнему разряду относится столь характерный для искусства маньеризма гротеск). Важнейшим достоинством поэтического текста объявляется новизна, понимаемая поначалу преимущественно в техническом плане (поиск оригинальных средств выражения). Наконец, ораторское искусство все чаще сводится к совершенству *elocutio*, внимание теоретиков сосредотачивается на поэтических фигурах (для Ф.Патрици риторика едва ли не равнозначна сугубо техническим проблемам построения речи).

В «Комментариях к «Поэтике» Аристотеля» (*In Aristotelis Poeticam commentarii*, 1613; 3-е расширенное изд. — 1625) Паоло Бени (1552–1625) как бы подводится итог обширной традиции комментирования Стагирита, сформировавшейся в XVI в. Наряду с толкованием идей Аристотеля в книге содержится анализ современной Бени литературной ситуации. Трактат — его автор одно время состоял в ордене иезуи-

тов — содержит обстоятельный филологический комментарий, выполненный на основе греческого текста. Книга не выходит за пределы маньеризма, ибо трансформирует классические нормы, но лишь во имя первозданной чистоты классического стиля. Бени усваивает характерную для Аристотеля трактовку соотношения поэзии и истории, но истолковывает его таким образом, чтобы гарантировать поэзии абсолютную автономию. Хотя поэзия для автора «Комментариев» — царица всех свободных искусств, но все-таки она в первую очередь представляется собой обман, *inganno*; развлекательность в поэзии, не гнушающейся опираться на небылицы, не является в глазах Бени чем-то предосудительным. Как и его современник Алессандро Тассони, Бени решительно отдает предпочтение «новым» поэтам, порицает Гомера и критикует консервативный пафос Академии делла Круска. Здесь следует отметить, что среди трудов Бени — трактат «Антикруска» (1612), где четко сформулирована антипуристская позиция и ясно показано превосходство современной итальянской речи. В одной из частей «Комментариев» — «Сопоставление Торквато Тассо с Гомером и Вергилием» — Бени несомненно предстает как предшественник «Спора древних и новых» (отстаивая превосходство последних: идеалом поэзии ему виделся «Освобожденный Иерусалим»). Приверженец «затемненного» стиля, Бени произносит похвалу метафоре (ключевое понятие в «Подзорной трубе Аристотеля» Тезауро). Правда, Бени никак не может привыкнуть к тому обилию метафор, которое несколько позже становится нормой для словесности Сейченко; тем не менее, ценность метафоры видится ему в том, что она значительно раздвигает горизонты поэзии. Появляется в «Комментариях» и понятие «*maraviglia*», но еще не в том, близком к терминологическому, понимании, которое характерно для теоретиков середины века. Как и Дж.Денорес, Ф.Бокки, Л.Джакомини, Бени понимает под «изумлением» необычность, увлекательность, мастерство; изумление достигается поэтом вне горизонта ожиданий читателей и таким образом сближается с неправдоподобием. Бени уделяет большое внимание теме катарсиса, но в конечном итоге приходит к выводу, что трагическое очищение страстей касается преимущественно правителей. В целом же трактат сочетает в себе традиционные топосы с явными новациями и характеризуется некоторой неуверенностью, непроясненностью финальных выводов (маньеристического свойства).

Оппонент Бени, печатник и эрудит Бенедетто Фьоретти (1579–1642) (подготовивший ответ на его «Антикруску», так и оставшийся неопубликованным) выступал, казалось бы, с противоположных, антиаристотелистских позиций и отстаивал превосходство тосканской речи. Его

opus magnum — огромный пятитомный энциклопедический трактат «Поэтические упражнения» (*I Proginnasmi poetici*, 1620–1639; шестой, дополнительный том вышел посмертно, в 1661 г.), представляющий собой обширнейшую компиляцию греческих, латинских и тосканских авторов. В духе Патрици и Бруно Фьоретти развивает тезис о «поэтическом энтузиазме» как основе художественного творчества. Однако это не отменяет необходимости руководствоваться критерием разума. Эклектический характер книги призван подчеркнуть псевдоним, который избрал себе автор: *Udeno Nisiely*, то есть «Ничей, кроме как Божий». Поэты, указывает Фьоретти, не должны заниматься несвойственной им ученой проблематикой. Их цель — «приятные выдумки», обращенные к вещам возвышенным и вызывающие патетические эффекты. «Побуждаемым поэтическим энтузиазмом поэтам допустимо валять дурака и высказываться о вещах неправдоподобных, невероятных, отталкивающих, непозволительных, недостойных, безумных». Как видим, в лице Бени и Фьоретти аристотелистская и неоплатоническая традиция смыкаются в своем предвосхищении «поэтики изумления». Один из важных постулатов «Поэтических упражнений» касается требования полезности критики, которая как бы отслаивается от теории поэзии и приобретает самостоятельное существование; критик для Фьоретти напоминает «хорошего логика и хорошего философа»; все упомянутые лица стремятся прежде всего к обретению истины. С морально-дидактических позиций Фьоретти осуждает «Верного пастуха» Гварини, а заодно и множество других греческих, римских и итальянских авторов (исключение сделано для Кьябреры; интересно, что Марино, находившийся в приятельских отношениях с Фьоретти, здесь вообще не упоминается). В полемике вокруг творчества Ариосто и Тассо Фьоретти выступает на стороне последнего.

Собственно же трактаты, запечатлевшие теорию барочного стиля, стали появляться в Италии несколько позднее и уже после того, как соответствующая поэтическая практика оказалась внедренной в сознание аудитории — точнее, когда был прочитан и обсужден «Адонис» Марино. Отзывов о поэме в XVII в. появилось немало; многие из них запечатлены в письмах (их авторы — Агацио ди Сомма, Джироламо Прети, Клаудио Акиллини, Ферранте Карли и пр.). После кончины поэта дискуссия оформилась в виде трактатов. Ее открыл поэт Томмазо Стильяни, в написанной еще при жизни соперника книге «Об очках» (*Dell'occhiale*, 1627 — возможно, ее публикация была стимулирована окончательным занесением поэмы в Индекс) жестко раскритиковавший «Адониса» как неудачное и неумное подражание Овидию. Поддерживая поэтический опыт петраркистов Чинквеченто (и в особенности Лу-

иджи Тансилло), Стильяни в то же время призывает к строгости, серьезности и жанровой чистоте, осуждает характерное для Марино жанровое экспериментирование. Исходя из аристотелистских позиций, автор «Об очках» прежде всего констатирует несовершенство фабулы в «Адонисе», нарушения правдоподобия и отсутствие в поэме необходимого единства. Диагноз Стильяни неутешителен: «Адонис» — «образ того древнего хаоса, описание коего открывает “Метаморфозы”», нелепое нагромождение второстепенных эпизодов, совершенно заслоняющих центральную интригу. Методично, песнь за песней анализируя поэму Марино, оппонент выявляет в ней многочисленные заимствования и стилистические огрехи. За автора «Адониса» вступились Шипионе Эррико («Сломанные очки», *L'occhiale appannato*, 1629) и Джироламо Алеандри («Защита Адониса», *Difesa dell'Adone*, 1629–1630). Эррико, при жизни Марино адресовавший ему ряд нелицеприятных упреков в прозаической комедии «Изгнанные с Парнаса» (1626), на сей раз решительно отводит упреки Стильяни (как вызванные полным непониманием жанровой специфики поэмы), пытается ввести «Адониса» в рамки аристотелизма и указывает на близость поэмы Марино не только к «Метаморфозам», но и к эклогам Вергилия и идиллиям Феокрита; следовательно, по Эррико, вполне уместны варьирование высокого и низкого стилей, использование смелых метафор, лексические инновации. (В 1643 г. Эррико вернулся к критике Стильяни в своеобразном аллегорическом романе-трактате «Парнасские войны», как бы передающем эстафету от Траяно Боккалини к Франческо Фульвио Фругонни). Алеандри, как и Эррико, опровергает сам подход оппонента к поэме, основанный на сформулированных в поэтиках Чинквеченто (прежде всего — у Л.Кастельветро) принципах; с его точки зрения, хитроумное плетение эпизодов и изощренность стиля как раз и являются важными достоинствами книги. Что касается книги Алеандри, то она была написана в ответ на прямую просьбу Клаудио Акиллини. Автор «Защиты Адониса» восстанавливает в правах жанровую модель «Адониса» как «новой формы эпической поэмы». Кроме того, для Алеандри важным критерием ценности «Адониса» является его успех у читателей (даже невзирая на недостатки поэмы, наличие которых Алеандри частично признает), что, несомненно, свидетельствует о его принадлежности барочной культурной парадигме. Умеренную позицию в споре занял Никола Виллани («Ловля птиц», 1630, и «Размышления мессира Фаджиано о второй части “Очков” кавалера Стильяни», 1631), который подходит к поэме во многом с моралистических позиций. Виллани признает изъяны фабулы, неоправданные колебания Марино между низкой и напыщенной лексикой; однако в тех случаях, когда автор «Адониса»

не впадает в «излишества», он — по Виллани — превосходит всех итальянских поэтов. Весьма примечательно осторожное отношение Виллани к метафоре, которая призвана придать выражению убедительность и не должна становиться необязательным украшением. Прибегая к метафорическому стилю, поэт должен не только услаждать, но и трогать, а также поучать читателя.

В целом же спор об «Адонисе» выявил внутри литературной ситуации двадцатых годов XVII в., в целом ориентированной на эстетику барокко, два основных подхода к задачам поэтического творчества: 1) апология глобального, абсолютного дискурсивного начала, как бы отключенного от задач репрезентации реальности; 2) представление о поэзии как медиаторе вещей и отношений между ними. Но полного размежевания здесь не было, что особенно заметно в случае со Стильяни. Консерватизм автора «Очков», обеспокоенного кризисными явлениями не только в поэзии, но и в скульптуре и живописи, оказывается созвучен пафосу неоклассицистов XVIII в.; в то же время мастерские стилизации, с помощью которых он стремился осмеять стиль Марино, свидетельствуют о его принадлежности именно сечентистской формации.

3

Хотя полемика вокруг «Адониса» отнюдь не тяготела к глобальным эстетическим обобщениям и в большинстве случаев замыкалась на эмпирическом подходе к поэтическому тексту, она позволила вскрыть существенную для своего времени поэтологическую коллизия: в какой мере текст может быть насыщен тропами и не стоит ли внести качественный критерий в их употребление? В этом плане Стильяни, хотя его позиция как будто бы оказалась опровергнута, подготовил почву для перехода эстетической рефлексии на более высокий уровень. Первым в ряду теоретических сочинений, посвященных анализу современного стиля, стал трактат литератора болонского происхождения Маттео Перегрини (1595–1652) «О замысловатом выражении, в обиходе именуемом остроумием» (*Delle acutezze che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano*, 1639). Но все-таки и в нем ощущается намерение автора не столько создать новую эстетику, сколько регламентировать и ввести в надлежащее русло реальную поэтическую практику. Поэт и философ, выходец из генуэзской академической среды, автор трактатов о социальной роли писателя «Мудрец при дворе» (1624), «В защиту мудреца при дворе» (1634) и «О жизненном укладе правителей и тех, кто им служит», Перегрини известен также как переводчик на

итальянский язык трактата Грасиана «Остроумие, или Искусство изощренного ума», что заставило исследователей поставить вопрос о влиянии Грасиана на Перегрини. Однако соответствующий трактат самого Перегрини все же вышел в свет раньше, чем книга знаменитого испанца — на языке оригинала.

Перегрини в свое время снискал высокую (а точнее, завышенную) оценку Бенедетто Кроче как «проницательный и оригинальный мыслитель» (возможно, здесь он воспроизвел мнение Сфорцы Паллавичино: «муж, наделенный сильным умом и глубокой мудростью»). Написанный как бы между делом, в перерыве между более «серьезными» сочинениями Перегрини, трактат «О замысловатом выражении...» характеризуется отказом от внятного сформулированного у Алеандри критерия оценки поэтического текста в зависимости от его успеха у публики. По мнению Перегрини, успех этот всегда эфемерен, отражает позицию невзыскательного, поверхностного читателя, лишённого «совершенства суждения». Его же книга адресована прежде всего просвещенной аудитории и с самого начала ставит себе целью преодоление излишеств в использовании современными поэтами «острословия» (для автора трактата *acutezze*, *concetti*, *spiriti*, *vivezze* суть синонимы). Таким образом, складывается впечатление, что книга нацелена прежде всего на осуждение барочного стиля, неумеренно насыщенного фигурами и «украшениями» (именно так представлено дело в романе Ф.Ф.Фругони «Пес Диогена», где Перегрини выведен в качестве одного из персонажей). По существу же задача автора — именно в рекомендациях по совершенствованию этого стиля и соблюдению чувства меры, а вовсе не в отказе от него; при этом никаких особых педагогических задач автором не ставится, хотя попытки вписаться в традицию «правильного» трактата просматриваются. По Перегрини, осуждения достойно именно безудержное остроумие, порожденное «дутой фантазией» (*rompra di ingegno*).

Необходимо сообщить хотя и изобретательному, но легковесному стилю основательность, с тем, чтобы словесное остроумие подкреплялось остроумием «предметным». (В этом отношении Перегрини не столь уж далек от стратегии Стильяни). Перегрини различает два типа связывания вещей: 1) простое, чувственное; 2) умственное, внутреннее: последнее «не улавливается никаким из наших чувств и усматривается лишь посредством разума». В пределах последнего выделяется силлогизм, «энтимематическое связывание», то есть логическая дефиниция одного понятия через другое; прямого отношения к рассматриваемому автором предмету он не имеет, хотя и может доставить удовольствие, по-своему демонстрируя силу разума. Истинное же остроумие —

сближение далеких друг от друга понятий, причем неожиданное, быстрое и изящное. Предметом восхищения при этом становится не только полученный результат, готовая формула, но и сама работа интеллекта. Не всякому дано ловко связывать между собою понятия, для этого нужен ум просвещенный и благородный, устремленный к новизне, которая одна только и может вызвать истинное восхищение («Природа наша — подруга новизны»). При этом Перегрини не склонен навязывать поэтам рецепты, как именно следует выстраивать поэтическую речь: надлежит предоставить каждому свободу игры интеллекта.

Книга Перегрини не лишена внутренней противоречивости: педантично рассматривая виды остроумия и семь его источников, Перегрини отмечает, что вообще-то углубленный анализ соответствующей проблематики является уделом неглубокого ума (причем сказанное относится не только к сфере комического, но и к серьезным *acutezze*). Все это утверждается с тем, чтобы в дальнейшем перейти к чрезвычайно подробному и обстоятельному рассмотрению именно проблемы комического. В целом заметно как будто бы последовательное стремление автора исходить из принципа содержательности (он необходим и в комедии); но именно такой подход заставил Аристотеля, Цицерона и Квинтилиана вообще обойти соответствующую проблематику. И теперь уже обнаруживается, что остроумие шуточного характера — удел «комедиантов, трюкачей, бездельников, подхалимов и прочих людей низкого и угодливого пошиба».

Весьма симптоматичен для своего времени принципиальный разрыв автора с многовековой поэтической и риторической традициями; так, анализ проблемы подражания производится вне существующих многочисленных разработок на этот счет. Более того, данная проблема вообще оказывается на периферии теории *acutezze*. Перегрини — затем та же тенденция еще радикальнее будет выражена у Тезауро — настаивает на первостепенной значимости остроумия как формы коммуникации своего времени. Но вот в десятой главе трактата автор вдруг резко меняет перспективу изложения; он словно бы внезапно отдает себе отчет, что впал в бесконтрольное формотворчество и тем самым оказался на стороне осуждаемых им же «трюкачей». Перегрини испытывает потребность в срочном порядке скорректировать свою позицию; похвальная в адрес творцов *acutezze* интонация вдруг сменяется презрительной. В следующей главе перечислены десять источников порочного остроумия, причем все примеры взяты Перегрини из современной ему словесности (холодность, ребячество, пустота, бессодержательность, буффонада). Перечисляя — в предпоследней главе трактата — два-

дцать пять мер предосторожности при обращении с *acutezze* (их суть — сдержанность, соблюдение благопристойности, соблюдение жанровых канонов и рамок; осмотрительность, в особенности в отношении комических *acutezze*), Перегрини выставляет в качестве образца поэзию некоторых из маринистов (в частности, стихотворение своего приятеля Дж.Семпронио «Хромая красавица»). Однако в заключительной части книги выясняется, что, даже и нарушая предписанные Перегрини нормы, поэт может создать выразительные и благосклонно принимаемые читателем стихи: это в первую очередь относится к комике, которая вообще в глазах автора предстает как область большей поэтической свободы.

Стиль трактата «О замысловатом выражении...» отличается изощренностью, в нем ощущается изоморфизм формы и содержания; изложение насыщается «остроумными» стилистическими ходами. Таково, например, рассуждение о способностях поэтов к формальным изыскам: «одним дано узреть лишь зарю остроумствия, другие завидят пробивающийся из-под облаков свет его, а третьи — и солнечный день». Однако на фоне виртуозных изысков Тезауро стиль Перегрини выглядит достаточно скромно.

В предисловии к написанному десятилетием позже трактату «Об источниках быстрого ума, представленных как искусство» (*I fonti dell'ingegno ridotti ad arte*, 1650) Перегрини кратко анализирует собственные сочинения и принятую в них манеру изложения. Представляет литературный интерес предисловие к трактату, где говорится об истории создания книги по просьбе некоего молодого и не слишком образованного кавалера, который хотел бы получить полезную инструкцию по остроумию. Подобная смена адресата очень красноречива по сравнению с первым трактатом — теперь Перегрини создает своего рода учебник изощренной беседы для неучей и приводит целый реестр «остроумных» сюжетов, подчеркивая при этом, что выходит за рамки традиционной риторики. Более того, налицо ревизия традиционного жанрового формата: в книге «Об источниках быстрого ума...» подвергается распылению диалектический метод, который все-таки просматривался в первом трактате. Перечисляя двенадцать источников «быстрого ума», Перегрини исходит из «Метафизики» Аристотеля (книга V), игнорируя при этом онтологические и логические составляющие книги Стагирита; сходную процедуру автор трактата применяет и к Цицерону («Об ораторе»).

С другой стороны, в книге «Об источниках быстрого ума...» Перегрини в большей мере восхищается не умелым связыванием понятий, а многообразными соответствиями между наличествующими в мире

предметами. Интеллект же, сопоставляя природные реалии с миром человеческого «я», получает весьма богатую для себя пищу. По существу, Перегрини примыкает здесь к «новым» с их культом «улиссизма»; не случайно возникает в трактате и образ Колумба, пустившегося на поиски Индии совсем не в ту сторону, куда направлялись его предшественники. «Как могло статься, что до него никто не подумал о подобной вещи?» — размышляет Перегрини. Неожиданное решение Колумба, как следует из трактата, — это своеобразный вариант *acutezza*, только переведенный из вербального в операциональный план. Культ мысли, в представлении Перегрини правящей миром, и прославление воображения, «неутомимого зодчего» быстрого ума — такова эволюция идей Перегрини, постепенно растворяющего эстетическую и собственно стилистическую проблематику в гносеологической. Его задача — вернуть первозданную (точнее, античную) чистоту логике и риторике, иссушенных в период господства схоластики (здесь Перегрини смыкается с позицией ренессансных гуманистов).

4

Морализм и ограничительный по отношению к безудержному остроумию иных поэтов Сейченко пафос, все более утверждавшийся в сочинениях Перегрини, по-иному заявляет о себе в трактатах кардинала Пьетро Сфорца Паллавичино (1607–1677), которого Бенедетто Кроче относил наряду с Перегрини к числу «умеренно барочных» авторов. Некоторое время он возглавлял римскую Академию Умористов, сочинял стихи в христианском духе, а с 1637 г. вошел в орден иезуитов. Творчество его достаточно разнообразно: здесь представлена и трагедия («Эрменегильд-мученик», 1644), и нравственно-философский диалог («О благе», 1644), и исторический трактат (самое знаменитое сочинение Паллавичино — трехтомная «История Тридентского собора», 1656–1657). В 1646 г. он издал «Рассуждения об искусстве стиля и диалога» (*Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo*), впоследствии переработанные в «Трактат о стиле и диалоге» (*Trattato dello stile e de dialogo*, 1647, 1662). Как указывается во введении к этому сочинению, первоначально предполагалось разбить книгу на две отдельных части (о стиле и о диалоге), однако в процессе работы первая часть стала решительно доминировать, так что о диалоге удалось сказать лишь мимоходом в главе тридцатой. В результате книга оказалась разделена по иному принципу: 1) подходят ли научному изложению риторические украшения; 2) можно ли вводить в научный текст варварские термины? Паллавичино — один из немногих в Италии авторов, пытавшихся про-

анализировать риторику научной прозы; при этом он нередко исходил из проблематики гуманистических дискуссий (в частности, имеется в виду известная эпистолярная полемика Пико делла Мирандола с Э.Барбаро относительно применимости ресурсов красноречия к научному изложению; по мнению Пико, эти ресурсы только затмевают истину). Паллавичино не столь категоричен, как Пико, но в то же время критикует риторические излишества (которые могут привести к тому, что поэт будет выглядеть чужестранцем в глазах своих соотечественников!) и прибегает при этом к следующей метафоре: опрятность и роскошь в одежде — не одно и то же. Подлинное красноречие, по Паллавичино, должно быть нацелено на привлечение интереса читателя к содержанию; кроме того, следует оценивать поэтический текст исторически, учитывать множественность народов и языков. Изменения в языке, по Паллавичино, несут ему угрозу; его идеал — стабильность, но не просто механическое соблюдение правил, а следование лингвистической интуиции и соблюдение принципа умеренности. Именно поэтому автор трактата проповедует гибкое отношение к латинскому языку: хотя предпочтение отдается классической латыни, но и современные латинские тексты могут быть достойны внимания. В отличие от Перегрини, в центре внимания которого оказывается применение «кончетто» в литературе, Паллавичино в первую очередь стремится регламентировать использование украшенного стиля в дидактических текстах. Именно в «Трактате о стиле и диалоге» впервые чрезвычайно внятно сформулирована суть новой поэтики: «главнейшим наслаждением для разума является изумление». При этом, подчеркивает Паллавичино, изумление вовсе не тождественно познавательному ступору, оно отнюдь не препятствует проникновению вглубь познаваемого объекта. Изумление — непереманный спутник познания. Образцом изумляющего своей новизной стиля является для Паллавичино стиль пиндарический, выгодно отличающийся от манеры некоторых современных ему писателей, путающих новизну с распушенностью (здесь автор прибегает к метафоре «фальшивых крыльев», на которых нельзя летать). Термин «кончетто», специально не интересовавший Перегрини, здесь определяется косвенным образом: кончетто «обретает ценность, если трогает душу слушателя каким-либо проявлением изумления». Важно, что для автора «Трактата...» сами по себе поэтические фигуры не являются кончетти; они становятся таковыми лишь в ходе некоей мыслительной операции, пуантировки (ход мыслей, затем представленный в «Подзорной трубе Аристотеля» Тезауро).

Перегрини обрисован на страницах «Трактата...» в самых выигрышных красках, хотя Паллавичино выражает сожаление, что не успел

прочитать его сочинения до написания своих собственных. Тем не менее, в общем виде взгляды Перегрини известны Паллавичино, и он вносит в них некоторые коррективы, стремясь расширить представление читателя об источниках «изумления». Таковым источником объявляется не только прекрасное, но и заведомо уродливое; при этом автор ссылается на IV главу «Поэтики» Аристотеля (данный тезис присутствует также в «Поэтическом искусстве» Алессандро Донати, 1633). Более того, проблему прекрасного в процессе познания Паллавичино считает возможным вообще вывести за скобки, корректируя при этом гносеологические выкладки Перегрини: разум наслаждается все-таки не самой процедурой познания, но познанием истины.

Как проповедник Паллавичино не может оставить в стороне проблему содержания кончетти, и здесь он подключается к проблематике, связанной с правдоподобием. Ведь кончетти допустимы в пределах философического стиля (*иногда*, подчеркивает автор). По мысли Паллавичино, поэт может сокрыть выдумку под личиной правдоподобия (типичная для культуры барокко тема кажимости, маски), и это даже предпочтительнее, чем выставление напоказ неприкрытой истины. «Поэзия прибегает к правдоподобию, чтобы выглядеть как история», а следовательно, поэту надлежит пользоваться максимально большим количеством деталей, опираться на известный читателю материал. Более того, «всякий наставник в искусствах подражательных тем более достоин похвалы, чем он больше вводит людей в заблуждение». И в этом отношении живопись стоит выше скульптуры как менее иллюзионистическое искусство: двухмерное изображение выдается здесь за трехмерное.

Что же касается характерной для многих поэтов Сейченко затрудненности формы, то она отнюдь не является в представлении Паллавичино неким изъяном: напротив, это свидетельство мощного разума писателя, понуждающего читателя с повышенным вниманием погружаться в текст (по этой же причине, например, текст на греческом языке привлекает более напряженный к себе интерес, чем латинский). Подобная точка зрения сопоставима с взглядами на поэзию испанца Гонгоры.

Однако «Трактат о стиле...» не исчерпывает собой представлений его автора о художественном творчестве. В написанном почти одновременно с ним трактате «О благе» (Del Bene, 1644) Паллавичино колеблется между защитой «новых» и даже стремлением представить их в наиболее выгодном свете, с одной стороны, и моралистическим осуждением «плетения словес» у поэтов-маринистов, с другой. Надо сказать, фигура Марино вообще неоднократно возникает на страницах

произведений Паллавичино (включая и его эпистолярный), причем общий вывод делается не в пользу автора «Адониса» — тот осуждается за поверхностность, недостаток философской глубины. Цензурный запрет, наложенный на поэму, представляется Паллавичино вполне обоснованным. Его неудовольствие вызывает также и «Галерея», но уже по другим причинам: в этом сборнике Паллавичино усматривает неуместный комизм и нарушения правдоподобия. Зато классицизирующая линия в итальянской поэзии (Г.Кьябрера) находит у Паллавичино полное одобрение и поддержку.

В трактате «О благе» повышенный интерес современников Паллавичино к проблемам формы представлен как лженазация: поэзия обратилась в царство тотальной лжи (при этом предложенный Марино тип поэтического творчества, с его порочными, по мнению Паллавичино, кончетти отождествляется автором трактата с поэзией как таковой). В теоретическом плане поэзия для Паллавичино есть отражение первой и наименее совершенной ступени познания — «простого ощущения» (две последующие — «суждение» и «рассуждение»), когда еще не ставится вопрос о соотношении «истинного» и «ложного»; на практике же она представляет собой создание восхитительных, пленяющих воображение образов. Поэты пользуются в обществе беспрецедентным успехом — такова цена погони за «приятными ощущениями», подменяющими собой поиск истины. (Здесь заметна некоторая растерянность автора перед лицом перенасыщенной чувственными феноменами реальности, которую и стремились запечатлеть многие поэты Сейченко.) Паллавичино критикует и проповедников, за блестящей формой забывающих об истинном назначении проповеди, искусно манипулирующих эмоциями паствы, но не наставляющих ее на путь истинного благочестия.

Эволюция взглядов Паллавичино в отношении поэзии (отнюдь не снимающая присущих ему внутренних противоречий) особенно ощутима при сравнении двух редакций «Истории Тридентского собора», разделенных между собой примерно десятью годами. Во втором издании автор устрожает язык, отказывается от излюбленных маньеристами двусмысленностей, изымает многие метафоры и сравнения. Процесс этот, впрочем, не доведен до конца. Не будет преувеличением сказать, что центральная коллизия творчества Паллавичино — это прежде всего заведомо обреченная на неудачу попытка преодолеть барочно-сенсуалистическое видение мира. Противоречивость его выкладок свидетельствует о дистанцировании как от маринистов, так и от таких знаменосцев «новых», как Алессандро Тассони (как бы в пику которому Паллавичино дает высокую оценку «Илиаде» и восторженную —

Петрарке); в то же время идеи Тассони о прогрессе явно импонируют Паллавичино. Паллавичино явно колеблется, следует ли ему принять маньеристическую стратегию в духе Т.Стильяни (кстати, трактат последнего «Искусство итальянского стихосложения» оценивается им очень высоко) или же предложить новый, сбалансированный и рассудочный, вариант поэтического письма (и здесь уже можно говорить о предвосхищении им Аркадии).

Говоря о подражании в поэзии, Паллавичино считает необходимым избавиться от «школярского» повторения чужих слов и призывает подражать «научным образом». Этот тезис неразрывно связан у него с разграничением истинно научного познания мира и дилетантского эмпиризма, всецело основанного на первичных чувственных ощущениях. Чувства, житейский опыт обращены к частностям, истинный же интеллект и истинное искусство должны апеллировать к универсалиям (здесь просматривается классицистическая тенденция).

5

Гносеологический и, шире, философский контекст в еще большей степени важен для воззрений на поэзию Даниелло Бартоли (1608–1685). Именно Бартоли, испытавший очень сильное влияние Лойолы, стал наиболее последовательным выразителем идеологии иезуитов в поэтической теории Сейченко. (Правда, он не пользовался в свое время столь высоким авторитетом, как Сфорца Паллавичино). С другой стороны, в его сочинениях отразились и герметические, и неоплатонические идеи (Солнце как образ Творца — видимо, отзвуки фичиновских текстов), а также влияние Демокрита.

Бартоли получил образование в Парме, вошел в орден около 1623 г.; затем подвизался в Болонье и Милане, а с 1645 г. стал проповедником. В 1646 г. он получил должность официального историографа римской курии. В отличие от многих других проповедников своего времени Бартоли ставил на первое место не решение собственно риторических задач, но воспитание и возвышение чувств и мыслей. Его перу принадлежит множество богословских, этических, естественнонаучных, географических сочинений; кроме того, Бартоли питал явную склонность к изучению грамматики и риторики. Тексты его проповедей были утрачены во время кораблекрушения, однако их жанровые особенности весьма ощутимы в трактатах Бартоли. Кроме того, он составил весьма своеобразный терминологический тезаурус под названием «Лес слов», опубликованный лишь в 1983 г.

Написанная Бартоли по заказу седьмого по счету Генерала Общест-

ва Иисуса Винченцо Карафа «История ордена Иисуса» (*Istoria della Compagnia di Gesù*) носит апологетический характер; книга печаталась частями в 1650–1673 гг. Ей предпослано жизнеописание основателя ордена; каждая из частей посвящена миссионерской и проповеднической деятельности в одной отдельно взятой стране — Китае, Монголии, Японии, Англии, Италии (именно европейский раздел «Истории...») так и остался незавершенным). «История ордена Иисуса» характеризуется широтой не только географического охвата, но и исторического; в ней содержатся яркие описания пейзажей, нравов и обычаев, культурных памятников, костюма (особенно в азиатском разделе). Евангелизация рассматривается у Бартоли как способ распространения мышления европейцев, несомненно превосходящих все остальные народы. Поэтика «Истории ордена Иисуса» выдержана в духе барокко: игра контрастов (просвещенность / варварство, грандиозное / миниатюрное), кровавые подробности пыток, коим подвергались миссионеры (составная часть героизации ордена!), растворение человеческого в Божественном. Проповеднический тон книги отражает не столько влияние агиографии, сколько опыт жизнеописаний знаменитых иезуитов (включая самого Лойолу и Роберто Беллармино), а также интерес Бартоли к сочинениям Франциска Сальского. С литературной точки зрения наибольший интерес представляет глава «Миссия к Великому Моголу» (ныне она нередко издается как самостоятельное произведение). Ученые традиционно низко оценивали ее историческую ценность, однако более новые исследования показали, что ее автор прибегал к многообразным архивным документам, а также опирался на новейшие сочинения по истории ордена (Н.Орландини, Ф.Саккини).

Автор «Истории Ордена Иисуса» был ярким представителем иезуитской культуры: научный прогресс, свидетелем коего он оказался, стал для него несомненным подтверждением всемогущества Творца (который еще видится ему отчасти по-ренессансному, прежде всего как *artifex*). Не раз возникают на страницах его сочинений, и в весьма положительном смысле, имена Галилея, Декарта, Мерсенна. Присущее Бартоли видение универсума как безграничного, упорядоченного, залитого светом космоса представляет собой сплав разнообразных традиций (от неоплатоников и патристики до современных ему философских доктрин). Как и многие его современники, Бартоли неоднократно сравнивает мир с театром; но не менее важно, в свете характерной для барокко тенденции к синестезии, его уподобление мира музыкальному инструменту. С другой стороны, в универсуме настойчиво акцентируются его живописные, пластические составляющие — для Бартоли вообще характерен культ живописи, более искусно, нежели скульптура,

воссоздающей иллюзии реальности (ср. сходные мысли у Паллавичино, а также чинквечентистские дискуссии относительно превосходства живописи над ваянием). Не случайно Бартоли высоко оценивает Джотто, Леонардо и Микеланджело, всячески поддерживает стилистику «гротесков», хвалит новый стиль в архитектуре за «единство разрозненного, изящество безобразного, правильность обломков, упорядоченность разноголосицы», а специальная глава в трактате «Отдохновение мудреца» (II, 4), посвященная искусству светотени, явно свидетельствует о хорошем знании автором техники живописи. Купол Санта Мария дель Фьоре фигурирует у Бартоли как образец мастерства и гарантия славы зодчего. В то же время подобного рода прикладные вопросы неизменно погружены у Бартоли в трансцендентную перспективу.

В «Отдохновении мудреца» (*La ricreazione del savio in discorso con la natura e con Dio*, 1659), одном из самых известных сочинений Бартоли, иногда усматривается влияние «Священных проповедей» Марино. Действительно, космоизм масштабов, гиперболизм стиля сближают эти произведения между собой, однако Бартоли в большей степени обращен к философской проблематике — пусть и в том, несколько редуцированном ключе, который вообще был свойственен Сейченко. Реакция Бартоли на безграничность космоса, внезапно раздвинувшего свои границы благодаря изобретению Галилея, носит чрезвычайно эмоциональный характер, рождает смятение, которое нуждается в упорядочении, регулировании («взор воспаряет, рассудок же мечется»). По мысли автора трактата, не следует, уподобляясь животному, пребывать на поверхности зримой реальности: глаз наслаждается разнообразием проявлений бытия, рассудок же — возможностями проникнуть вглубь этого бытия. При этом не следует искать в «Отдохновении мудреца» подлинно научного метода: многие компоненты мировоззрения Бартоли утрачивают тот философско-интроспективный характер, который присущ часто цитируемым им Августину и Иоанну Златоусту. Так, весьма существенный для средневековой эстетики мотив света приобретает в интерпретации Бартоли в большей мере поэтическое, чем философское измерение. В «Отдохновении мудреца» прихотливо соединяются отсылки к авторитету древних авторов (Платон, Аристотель, Плиний, Тертуллиан, Августин) и мотивы, связанные с современными научно-техническими достижениями (глава о микроскопе). Изумление перед лицом бесконечно малого вполне созвучно умонастроению маринистов.

В «Отдохновении мудреца» уделено большое внимание состоянию сна, сновидениям и грезам. И это также представляется феноменом именно барочной культуры, с ее повышенным вниманием ко второй

реальности, неокончательным разграничением сна и яви. В то же время при рассмотрении соответствующей проблематики Бартоли пытается действовать вполне научнообразно, в русле аналогичных выкладок в «Мыслях на различные темы» Тассони. Естественно, доминируют при этом все же традиционные (и усиливающиеся в интересующий нас период) христианские мотивы бренности, мимолетности земного бытия — об этом Бартоли написал специальный трактат «Человек у предела, или Человек в момент смерти» (*L'uomo al punto, cioè l'uomo al punto di morte*, 1668), в котором отказался от вообще-то характерной для барокко тенденции к нагнетению макабра и даже постарался развеять естественный ужас человека перед кончиной. Бартоли рассуждает в духе Монтеня и стоиков: жизнь должна рассматриваться как подготовка к смерти. Но и в данном случае автор не удерживается от излюбленных им аналогий с изобразительным искусством, сопоставляя сновидение с «гротеском», с причудливым, алогичным соединением образов: здесь впрямую оживает маньеристическая поэтика в духе Арчимбольдо.

Среди сочинений Бартоли особой популярностью пользовалась «Защита и совершенствование литератора» (*Dell'uomo di lettere difeso ed emendato*, 1645), небольшой трактат об искусстве писателя, о типе идеального творца и о пороках стиля. Глава «Кража» специально посвящена актуальной для Марино и его школы проблеме заимствований. Бартоли выступает против внутренней пустоты под покровом стиливого изящества, в поддержку характерного для Контрреформации стремления соединить эстетический подход к поэзии с религиозным. Что касается проблемы заимствований, то тут Бартоли в общих чертах солидарен с сечентистами: поэтам позволительно заимствовать чужие слова «со спокойной совестью» и «надлежащим образом», ориентироваться на совершенные художественные образцы, постепенно внушающие «похитителю» благородные идеи. При этом, как и Марино, Бартоли считает нужным систематизировать виды краж: простое подражание, качественное и количественное совершенствование. Еще более внимателен Бартоли к проблеме затемненности стиля (ей посвящены девять глав трактата). Маньеристические стиливые «лабиринты» — слово, возникающее у Бартоли в негативном контексте — не представляются ему достоинством. «В природе ночную тьму озаряют звезды, а тьму интеллекта — мудрость». Затемненность стиля рассматривается Бартоли как инструмент оглушения «народа» при помощи иллюзии истины — ведь читатель «восхищается всегда более всего тем, что хуже всего понимает». При этом выделяется два вида затемненности — намеренная, порожденная амбициями поэта; произвольная, связанная

со стилевыми изъянами, недостатками дарования. Но оба варианта затемненности порочны; преодолеть же ее можно с помощью упорядоченности, разграничения понятий, одним словом — «ясности» (как и Паллавичино, Бартоли склонен внести в барокко классицизирующую составляющую).

Все это вовсе не отменяет необходимости для поэта богатой эрудиции: он должен знать и античных авторов, и естественную, и нравственную философию, и метаматику, и юриспруденцию, и медицину (в еще более развернутом виде эти идеи звучат в «Поэтике» Кампанеллы). Но только суждение поэта поможет ему надлежащим образом отобрать из этого обширного багажа необходимое.

Центральное место в эстетике Бартоли занимает, как представляется, его учение о стилях (две главы трактата). Разграничивая многословный азианизм и стиль лаконический, Бартоли отдает предпочтение среднему, аттическому стилю, сочетающему в себе достоинства первых двух (действенность азианизма и ясность аттицизма). Идеал стиля определяется автором трактата следующим образом: «поток, но наипрозрачнейший; удар молнии, но бьющий точно в цель. Одним словом, многообразие образов при изменениях чувств, соединенных в строгом порядке: словно облако, что в одно и то же время рождает воду и огонь, молнии и дождь». (Образ молнии в сходном смысле использован и Тезауро в «Подзорной трубе Аристотеля»).

В главе «О стиле, именуемом *moderno concettoso*» автор чрезвычайно строго судит современных ему писателей. Она посвящена рассмотрению барочного стиля (который, по всей вероятности, является для Бартоли разновидностью аттического). Интересно, что, приводя аргументы апологетов современного стиля, Бартоли прежде всего подчеркивает его новизну, его соответствие запросам нового времени, когда уровень развития людей значительно превосходит прежний и они нуждаются в более изысканных духовных яствах. Сила и изящество в современном стиле органично сочетаются (Бартоли цитирует в этой связи Светония, написавшего о воинах Цезаря, что они «и среди благовоний умеют отлично сражаться»). Однако после этого искусного воссоздания одной из возможных точек зрения, нетерпимой к иным стилевым модальностям, кроме *stile concettoso*, следует контртезис: стиль этот легковесен, внешне привлекателен, но лишен какой бы то ни было содержательности; его создатели дни и ночи напролет ломают себе голову над созданием все новых и новых кончетти, столь же изящных, сколь и недолговечных. Сочинения приверженцев этого стиля уподобляются павлиньему хвосту (чрезвычайно распространенный в XVII в. образ). Бартоли признает, что наиболее удачно кончеттистский стиль

проявляет себя в описаниях. Собственный взгляд на кончетти он формулирует следующим образом: «я же смотрю на них как на драгоценности и оцениваю их сообразно их природе и пользе от них: хорошо, если они не фальшивые, а настоящие, и пусть разрозненны, но сложены каждый в свое место». Бартоли произносит свое слово и в полемике о лаконизме, развернутой у Маскарди («Историческое искусство», 1636); крайности стиля он осуждает — плох и избыточный лаконизм, и декоративизм.

В конечном счете рассудок и суждение поэта призваны отобрать подходящие к данному случаю кончетти и разместить их надлежащим образом. И все же симпатии Бартоли на стороне более естественного, не аффектированного, строго дозированного, но вместо с тем и впечатляющего, способного к сильному воздействию на читателя стиля. Именно таков в большинстве случаев стиль произведений самого Бартоли. Леопарди назвал его «Данте итальянской прозы», а принципиальный противник сечентизма Де Санктис — «Марино в прозе»; как представляется, обе оценки носят несколько тенденциозный характер. Бартоли знает сечентистский стиль и владеет им, но обуздывает его: строго дозирует метафоры и сравнения, точно рассчитывает градацию чувств, сдерживает театральную эмфазу — будь то в описании землетрясения в Японии («История Ордена Иисуса») или в перефразирующей Сенеку величественной картине мироздания («Отдохновение мудреца»):

Унесите мысленно на высочайшую из небесных сфер и оттуда взирайте на вращение Сатурна, Юпитера и Марса, а также и на расположенные под ними планеты, несущиеся каждая по своей орбите. Узрите оттуда необъятные громады тел, невиданной быстроты бег, бесконечное множество звезд, отсюда представляющихся нам ничтожными блестками, а там озаряющие все ослепительным светом — ведь они суть не что иное, как своего рода солнца. Затем, усладив взор созерцанием величественных пространств и исполинских тел, перенесите взор свой на центр мироздания и отыщите близ него Землю. Коли удастся вам узреть ее, столь малой предстанет она перед вашим взором, что придется напрячь зрение, уподобившись рыси, а то и прибегнуть к помощи какого-нибудь звездного вестника (прямая отсылка к Галилею. — К. Ч.). И как с земли крохотной выглядит звезда, так что глазу впору усомниться, впрямь ли он видит ее или же только полагает, будто видит, так и звездному наблюдателю ничтожно малой предстанет Земля, и зададитесь вы вопросом: — Неужели и впрямь эта пылинка там, внизу, которую с трудом различает мой взор, и есть Земля? Может ли быть,

чтобы на этой точке уместилось столько разных краев и государств, толпы людей, изобретших военное искусство и орудия смерти?

Процитированный фрагмент дает некоторое представление о мастерстве Бартоли, умевшего при помощи слова создавать своего рода барочные полотна; в то же время поток слов никогда не захлестывает читателя его прозы. Специфическая суггестивность его стиля, нацеленность прозы Бартоли на убеждение носят явно барочный характер.

6

Если Бартоли можно считать не только теоретиком, но и практиком нового стиля, то в еще большей мере подобная характеристика применима к генуэзцу Франческо Фульвио Фругони (ок. 1620–1686). Правда, сам Фругони видел свою главнейшую задачу отнюдь не в создании или кодификации стиля, равно как и не в практической его разработке: он был в первую очередь чрезвычайно критичным моралистом, усмотревшим в сечентистской повествовательной модели едва ли не единственную возможность для выражения своих мыслей. С 1640 г. Фругони много путешествовал по Европе; учился в Испании, где (предположительно) встречался с Кеведо и Гонгорой; неоднократно бывал во Франции. У себя на родине, в Генуе, он посещал Академию Аддорментати. Именно здесь он представил свою навеянную героикомической традицией — особенно Ф.Браччолини — юношескую поэму в октавах «Кринолинеида», (*La Guardinfanteide*, изд. 1643). Фругони поддерживал дружеские отношения с видным прозаиком барокко А.Бриньоле Сале; влияние Бриньоле Сале и Кеведо прослеживается в его творчестве. В 1661 г. он выпустил в Венеции вполне типичный для барочной повествовательной модели роман «Парижская девственница» (*La vergine parigina*), вызвавший достаточно неоднозначную реакцию и даже изгнание из Генуи. Он писал также панегирики и музыкальные драмы, однако самым значительным его сочинением является посмертно опубликованный роман-трактат (и одновременно энциклопедия-памфлет) «Пес Диогена» (*Il cane di Diogene*, 1687–1689), внушительный итог итальянского барокко, широчайшее обозрение не только современной Фругони реальности, но и книжной культуры. В центре повествования — якобы принадлежавший Диогену, сожравший его записи и потому изгнанный философом пес Сазтта. Семь книг грандиозного романа (4373 страницы), описывающих путешествие Пса во времени и пространстве — от Спарты до Афин, из Фив в Египет и царство Аида — иронично названы «гавканьями» (что, кстати, соответствует не только

главному персонажу, но и, в какой-то мере, интонации фругониевского смеха). Из введения следует, что в задачу Фругони входило создание некоей книги книг (это введение само по себе огромно и занимает добрую половину первого тома). Талант Фругони нацелен преимущественно на воспроизведение негативных сторон реальности: через все эпохи и социальные срезы человек пронесит свою изначальную порочность. Жанровые и стилистические источники «Пса Диогена» многообразны; сам автор называет имена пятерых предшественников — Петроний, Лукиан, Рабле, Жан Барклай (как автор «Эвформииона») и Юст Липсий; кроме того, есть основания говорить о влиянии «Сновидений» и в какой-то мере «Дона Паблоса» Кеведо. Наконец, Фругони наверняка читал и использовал в качестве жанрового образца «Критикон» Грасиана (в одном месте он точно цитирует испанский роман).

Фругони широко пользуется «обнажением приема», всячески подчеркивает аллегоризм происходящего. Символический смысл калейдоскопа персонажей (подчас мимолетних и лишенных какой бы то ни было индивидуализации) акцентирован в четвертой главе («невинно многозначительные встречи»). Не остается никаких сомнений и в аллегоричности главного персонажа: «ты — фальшивый пес, ты нужен, чтобы сокрыть истину под лишенными логики символами», «метафора, лучше коей и не сыскать тому, кто намеревается исправлять пороки».

Роман разделен на двенадцать разновеликих частей, из которых наибольшую известность снискала десятая — «Суд Критики», представляющая собой развернутую панораму суждений о поэтах и моралистах всех времен. Судьи — Сазтта, Меркурий, Критика и Сатира — подвергают поэтов «взвешиванию»; при этом решительно преобладают язвительные оценки, и благосклонного к себе отношения удостоиваются лишь немногие — Ариосто, Бембо и в особенности Тассо (в споре «тассистов» с «кариостистами» Фругони несомненно на стороне первых). Весьма значимо представлен на Суде Сервантес (приводятся цитаты из «Дон Кихота» и «Назидательных новелл»). Петрарку и петраркистов Фругони оценивает вполне положительно, Боккаччо упоминает лишь мимоходом, а Данте рисует жизнерадостным здоровяком в духе бурлескной поэмы. Как и Бартоли, Фругони упрекает современных ему поэтов за избыточное формотворчество, постоянное и лихорадочное изобретение все новых образцов остроумия, неумеренное использование метафор. Тем не менее, именно поэтам-новаторам уделено в «Суде Критики» особенное внимание (особенно это относится к А.Тассони и Ф.Браччолини). Эстетическая платформа Фругони насквозь моралистична: «мне нравится не столько развлекать, сколько приносить пользу, хоть я и преднамеренно решил потворствовать ущербному вку-

су нашего века, то есть поучать, развлекая и развлекать, поучая». Целью словесности Фругони считает доставление нравственной и религиозной пользы. Именно поэтому, как представляется, в «Суде Критики» столь мало внимания уделено Марино. Он появляется здесь в весьма невыигрышном для себя контексте, а именно в сопоставлении с никому не известным поэтом Джамбаттиста Видали (именно последнему отдается предпочтение). Видимо, Фругони усматривал в стихах Видали искомое соединение маринизма с нравственным содержанием. По поводу же самого Марино мы находим в «Псе Диогена» следующее язвительное (и в то же время созвучное стиливой модальности сечентистов) замечание: «Один современный поэт заметил, что его Адонис был рожден, чтобы быть убитым дикой свиньей, и попал при этом в самую точку, ведь непристойный стиль его книги и впрямь можно назвать свинским».

Однако пальму первенства Фругони отдает главному из кодификаторов барочного стиля, «первейшему из изящнейших и приятнейших литераторов своего времени», Эммануэле Тезауро (1592–1675). С двадцати лет член Общества Иисуса, родом из семьи туринских аристократов, Тезауро занимался преподавательской деятельностью и долгое время являлся проповедником при дворе Кристины Савойской (архивные документы содержат свидетельства о весьма активном участии Тезауро в организации празднеств, постановке балетов, отделке покоев; по его указаниям во дворце был устроен Кабинет Чудес, расписанный эзотерическими эмблемами). Первым сочинением Тезауро, чей интеллект явно тяготел к энциклопедизму, стала латинская драма «Эрменегильд» (1621). Среди его сочинений — трагедии, сакральные и светские «Панегирики», политическая публицистика, историография; трактат «Нравственная философия» (1670), — своего рода парафраз «Никомаховой этики» Аристотеля, а также труды по истории Пьемонта. Самая известная книга Тезауро, трактат «Подзорная труба Аристотеля» (*Il Cannocchiale Aristotelico*), впервые была издана без согласия автора в Турине в 1654 г. (в расширенном авторском варианте — в 1670), хотя создавалась она еще в 1620-х гг. В XVII в. трактат неоднократно переиздавался (между тем полного научного издания этого столь существенного для культуры Сейченко текста не существует и до сих пор). Как отмечал сам автор, первоначально им задумывался лишь небольшой трактат об эмблемах, который в результате стал приложением к «Подзорной трубе Аристотеля». С учетом поздней даты издания «Подзорная труба Аристотеля» производит впечатление некоторого анахронизма, поскольку в трактате содержится апология барочного вкуса.

В книге Тезауро подытожены, подчас развиты и осмыслены в философском плане многие тезисы трактатов Перегрини, Паллавичино, Бартоли. Не только человек изъясняется при помощи метафор, но и Господь (*poeta e arguto favellatore*), а образцами остроумия для Тезауро являются параболы Библии. Немало сходного в «Подзорной трубе Аристотеля» и с «Остроумием, или Искусством изощренного ума» Грасиана. Это относится уже к самому разграничению остроумия (остроумия) и риторики (красноречия). «“Риторика” Аристотеля, — пишет Тезауро, — наипрозрачнейшая подзорная труба, с помощью коей можно изучить все совершенства и изъяны красноречия» (мотив подзорной трубы возникает, разумеется, под влиянием открытия Галилеем пятен на Солнце). Но риторика — это лишь основание остроумия (ср. у Грасиана: «остроумие, чтобы поднять выше мысль, пользуется основанием риторики»). Поэтому внимательное изучение риторических фигур — необходимый, но не достаточный элемент «искусства изощренного ума». Прибегая к традиционным риторическим категориям и то и дело ссылаясь на Стагирита, Тезауро в то же время очень ясно ощущает собственное новаторство. Фактически речь идет о ревизии Аристотеля в барочном духе. Автор трактата стремится освободиться от «уз правдоподобия» (что, разумеется, идет вразрез с идеями Аристотеля), его риторика нацелена на остроумное смешение истины и лжи, игру с ними; его «подзорная труба» обращена не только к реальности языка, но и на мир в целом. Собственно, и в этом отношении основы были заложены Аристотелем: «в философии считается свойством меткого ума видеть сходство и в вещах, далеко отстоящих одни от других» (Риторика, III, 11, 1412 a12–13). У Тезауро вся реальность обращается в сплошную игру *argutezze*; здесь получает своеобразное развитие ренессансная идея «разнообразия», причем акцент ставится на хитроумии самой природы, создавшей многочисленные виды цветов, различные виды аномалий и уродств, необычные атмосферные явления. Все это, по мысли Тезауро, вполне сопоставимо с украшающими речь фигурами; во всем этом заявляет о себе метафора — «мать всевозможных видов остроумия». Безголовые троглодиты с глазом на спине — символ безумия (они видят прошлое, но не будущее); символический смысл можно приписать и прочим проявлениям природных *argutezze* (вся реальность, таким образом, может быть представлена как совокупность эмблем).

Другой тип остроумия зафиксирован в многообразных созданиях рук человеческих: это и архитектурные элементы (резные капители, арабески, триглыфы, метопы, кариатиды, модильоны), и научные достижения — оптика, пневматика (наука о душе), вектика (наука о движении), само по себе изобретение подзорной трубы (Тезауро с упоени-

ем перечисляет богатейшие возможности, связанные с ее использованием). Особое внимание Тезауро уделяет помрачению рассудка как источнику остроумия: аффекты возбуждают рассудок, и воображение обретает способность совершенно искажать картину мира, погружать человека в иную реальность (так же действует и алкоголь; трудно представить себе более радикальную ревизию постулатов классической эстетики). Вообще автор трактата последовательно разграничивает *ingegno* (быстрый, творческий ум) и *prudenza* (практический, житейский ум). Именно первый, действующий в союзе с фантазией, сближает человека с самим Творцом. Лишь в том случае, когда интеллект отказывается от своих притязаний на окончательность истины, рождается метафора, необходимым компонентом которой становится «шутливый обман». Следует отметить, что разграничение *ingenio* / *prudencia* наличествует и в трактате Грасиана.

По-своему трансформируется в «Подзорной трубе Аристотеля» ренессансный мотив «человека-микрокосма»: «Кто же станет отрицать, что в человеке заключен весь мир, ведь исходящие из рта его звуки объемлют собой все предметы?». Подобный «лингвистический антропоцентризм» подкреплен у Тезауро рассмотрением невербальных форм коммуникации (этой теме посвящена глава «Слова и знаки»). По мысли Тезауро, глаза, рот, руки — полноправные участники процесса коммуникации («все наши пальцы обучены грамоте»). Данный тезис вполне созвучен характерному для культуры барокко интересу к невербальному общению (ср. трактат юриста из Виченцы Джованни Бонифачио «Искусство знаков», 1616).

Что же касается собственно лингвистических воззрений Тезауро, то в его кратком очерке истории итальянского языка содержится ряд оригинальных суждений по поводу эволюции латыни, становления тосканского диалекта, соотношения классической латыни и ученой латыни иезуитов. Интересны выкладки автора трактата относительно крупнейших писателей итальянского Возрождения; при этом, отдавая дань уважения Данте, Петрарке и Боккаччо, он все же критикует их — первого за плебейский язык, последнего за грубость в духе Плавта. Более всего Тезауро симпатизирует современным авторам: «есть ли кто сладкозвучнее в поэзии и прозе, чем Морская Сирена?» (имеется в виду, разумеется, Марино). Другой писатель, которого хвалит Тезауро — Агостино Маскарди. Именно в XVI в. итальянская словесность, по мысли Тезауро, достигла высокой степени зрелости.

Многие положения трактата на удивление созвучны некоторым идеям современных семиотиков. Это относится, в частности, и к своеобразному пансемиотизму Тезауро, и к его «теории лжи», запечатлен-

ной в языке (об этом же пишет в «Трактате по общей семиотике» Умберто Эко). Реальность воспринимается Тезауро как «театр чудес», причем чудеса эти проистекают в первую очередь из непрестанной игры означения, хитроумного взаимодействия отсылающих один к другому знаков. В конечном счете не обретение объективного смысла, а субъективный процесс познания обладает для автора трактата наибольшей ценностью.

Именно в этом контексте следует рассматривать качественное отличие метафоры от других фигур, на котором так настаивает Тезауро («самая хитроумная и острая, самая причудливая и поразительная, самая занятая, самая многоречивая и богатейшая часть человеческого рассудка»). Метафора способна доставлять максимальное наслаждение уму, охватывая собой различные стороны бытия, переключая рассудок с одного предмета на другой. «Польза» и «наслаждение» в метафоре совпадают; залог успеха метафоры, ее движущая сила — способность «быстрого разума» глубоко проникать в реальность, соблюдая при этом чувство меры, соотносясь со стилистическим уровнем повествования. Достоинство метафоры — ее краткость (в этом преимущество перед простым сравнением); другие же предъявляемые к ней требования — новизна и ясность. Классификация типов метафор у Тезауро (всего их выделяется восемь) показывает, что в эту категорию автор трактата заносит и гиперболы, и антитезы, и прочие фигуры (подобной классификации нет у Аристотеля, вообще уделившего метафоре сравнительно мало внимания). Складывается впечатление, что в книге Тезауро отразилась характерная для культуры предыдущего столетия мечта представить сумму знания в виде некоей глобальной ментально-архитектонической структуры, но уже без активного привлечения магико-герметического компонента (в отличие, скажем, от «Идеи Театра» Джулио Камилло).

Особый раздел «Подзорной трубы Аристотеля» посвящен использованию остроумия в проповедях. Ссылаясь на опыт Панигаролы, Тезауро считает нужным отказаться от азианизма, утомлявшего паству даже несмотря на несомненный талант этого известного проповедника, и, по примеру испанцев, приспособить учение «к возможностям невежд», обогатить речь метафорами, сочетая убедительность с изяществом. В целом заметно стремление Тезауро рассматривать проповедь скорее как сугубо литературный жанр, нежели как инструмент религиозного воспитания (та же тенденция ощущается и в «Священных проповедях» Марино). Надо отметить, что и у самого Панигаролы в «Проповеднике» (1609) внимание сосредоточено не на содержании проповеди, а на ее словесном оформлении.

Представляет интерес раздел, где история римской литературы рассматривается сквозь призму теории «остромыслия». По мнению Тезауро, латинская словесность развивается от «молодости» (Энний, Плавт) к зрелости (Вергилий, Овидий, Гораций, Цицерон, Ливий); в сочинениях эпохи упадка (Лукан, Сенека, Тацит) усиливается тенденция к «замысловатому выражению», но затем для латинской словесности наступает период старости. Пришедшая к ней на смену итальянская словесность также проходит этап младенчества, молодости (Данте, обогативший тосканское наречие народными элементами; Петрарка, которого Тезауро упрекает за «поэтические вольности» и натужные рифмы, и Боккаччо, в своей прозе избравший чрезмерно низкий стиль). Зрелость же начинается в конце Чинквеченто и продолжается в следующем столетии; ее высшей стадией объявляется поэзия Марино.

Очень важен заключительный эпизод книги — трактат об эмблемах. Тезауро прочерчивает короткую историю эмблематологии и указывает имена ее отцов-основателей: Джовио, Альчиато, Баргалли. Автор трактата отмечает, что никто прежде не трактовал эмблемы в широкой перспективе остромыслия; сама по себе выдвинутая им необходимость поиска Идеи совершенной эмблемы отвечает духу аристотелизма. В трактате утверждается метафорическая природа эмблемы, а порожаемое ею наслаждение превращает ее в высочайший тип остромыслия. Тезауро обращается и к более конкретным, практическим аспектам проблемы и приводит тридцать один тезис об идеальной эмблеме, соединяющей в себе «тело» (изображение) и «душу» («мotto»). Изображение призвано быть истинным, благородным, прекрасным и достойным восхищения, «мotto» же — строгим и кратким, извлеченным из классического текста, доступным для людей средней, а не только высокой учености; в то же время эмблеме надлежит являться *popularmente enigmatica* — а значит, невежам она недоступна.

Трактат Тезауро заключает вывод, вполне соответствующий его эстетическим выкладкам: «И потому ты скажешь, что мой трактат о символах — поистине символ безрассудства: ведь говорится в нем о хитроумных кончетти, да безо всякого хитроумия, об остромыслии — безо всякого остромыслия; он учит правильно говорить, а сам запинаясь; с помощью подозрной трубы обнаруживает пятна на эмблемах, а сам представляет собой сплошное пятно». Поэтому эмблемой самого трактата можно было бы сделать открытую книгу (она учит других тому, чем сама не является). Этот финальный кончетто, при всей его изысканной парадоксальности, отражает присущую барочным текстам тенденцию к «саморепрезентации».

Своеобразной вульгаризацией высказанных в «Подзорной трубе

Аристотеля» идей можно считать «Портрет сонета и канцоны» (*Il ritratto del sonetto e della canzone*, 1677) Федерико Менинни (1636–1712). Ранее его автор выпустил сборник стихов в духе Марино, и вполне естественно, что кульминацией развития национальной поэзии автор трактата — вслед за Тезауро — объявляет творчество автора «Адониса» (правда, в области канцоны Менинни отдает пальму первенства Кьябрере). Высочайших похвал удостоены все произведения Марино (Тезауро тоже хвалил в равной мере и стихи, и прозу неаполитанского поэта), но вот узаконенный им принцип «литературного воровства» Менинни отвергает. Однако Менинни явно недостает теоретической глубины, его в большей степени интересует конкретная поэтическая практика, нежели отвлеченная рефлексия. Влияние «модернистских» установок Тассони сочетается в трактате с уже знакомым нам требованием умеренности, отказа от крайностей.

Эстетическая рефлексия Сейченко на свой лад подытожена в написанном терцинами и близко следующем за «Посланием к Пизонам» Горация «Поэтическом искусстве» (*Dell'arte poetica*, 1688; расширенное издание вышло два года спустя, незадолго до основания Аркадии) Бенедетто Менцини (1646–1704). Пользовавшийся одно время покровительством Христины Шведской, Менцини является также автором лирических и сатирических стихов и незавершенной эпической поэмы «Земной рай». «Поэтическое искусство» снабжено довольно обширным авторским комментарием, где разъясняются многочисленные мифологические и литературные аллюзии. В целом осуждая барокко, Менцини требует от поэта развитого воображения и мощного интеллекта; поэзия, с его точки зрения, рождается из искренней любви к прекрасным и благим предметам, к окружающему миру (включая смену сезонов). Поэзии Сейченко, при всей ее новизне и оригинальности, недостает ясности и здравого суждения. Перебирая различные поэтические и драматические жанры, Менцини предостерегает от чрезмерного увлечения сонетом (как несколько искусственной формой — автор трактата именует ее «прокрустовым ложем») и выказывает особую благосклонность по отношению к сакральной поэзии. Похвала оде сочетается с выраженной в заключительной, пятой книге и адресованной поэтам рекомендацией оперировать категорией возвышенного (явно не без влияния трактата Псевдо-Лонгина, рукопись которого попала в Европу в XV в.).

Казалось бы, представители последующей генерации итальянских литераторов решительным образом отрунули как поэтическую практику, так и теоретическую рефлексия сечентистов (Гравина, например, критиковал авторов трактатов за «честолюбивые и убогие наставления», а Муратори, говоря о всеевропейском характере поэтического

кризиса XVII в., поминал недобрым словом Тезауро и Грасиана). И все же опыт связанных с эстетикой барокко трактатов не прошел бесследно, и не только благодаря заключенным в них морализирующим и классицизирующим компонентам. Так, в трудах Вико оживают, хотя и по-новому, барочные категории *ingegno*, *acutezza*, *fantasia*; рационализм «Новой науки» подчас неожиданно смыкается с «поэтикой изумления», а его теория происхождения языка на основе метафорического мышления сопоставима с идеями Тезауро.

САЛЬВАТОР РОЗА И ЖАНР САТИРЫ

1

Сатира не достигла в литературе Сейченко столь значительных высот, как в предшествующем столетии (или, например, во французской поэзии того же века). Сатирическое начало успешнее выразило себя не в регулярной сатире, но в героикомической поэме. Вместе с тем интересующий нас жанр стал определяющим в творчестве поэта, ставшего — в исторической перспективе — одной из ключевых фигур итальянской культуры XVII в. Речь идет о Сальваторе Розе.

Правда, Роза издавна воспринимался прежде всего как живописец. В этом своем качестве он фигурирует не только у критиков искусства, в XVII в. ставивших Розу рядом с Рафаэлем и Микеланджело, но и в художественной литературе. Дидро в одном из «Салонов» именует Розу гением, также высоко его ценили писатели-романтики и создатели готического романа. По существу, романтическая культура реанимировала имя Роза (здесь большую роль сыграла опубликованная в 1824 г. монография С.Морган «Жизнь и время Сальватора Розы», где «художник-авантюрист» представлен смятенным романтическим бунтарем, а отдельные его полотна сравниваются с творениями Байрона) и ассимилировала некоторые элементы его эстетики. Так, описание природы в «Удольфских тайнах» Анны Радклиф в равной степени навеяно живописью Клода Лоррена, Никола Пуссена и Розы. Метьюрин в «Мельмоте-Скитальце» дважды вспоминает имя Розы, причем оно ассоциируется у него не только с таинственным ночным пейзажем (гл. XXVIII), но и с жанровой сценой (глава XI). Столь же высоко оценивали художника Вальтер Скотт, Байрон и Шелли, а Гофман посвятил ему одну из новелл «Серапионовых братьев» («Синьор Формика»). Русские писатели также знали Розу преимущественно как пейзажиста. Карамзин в «Письмах русского путешественника» отмечает, что Роза «писал лучше

ландшафтные, нежели исторические картины». Бестужева-Марлинского (морская повесть «Фрегат «Надежда», 1832) контраст света и тьмы, сопутствующий буре, заставляет вспомнить о «мрачной кисти Сальватора». В сходном контексте упомянут Роза в повести Батюшкова «Путешествие в замок Сирей» (1816).

Немалую роль в популярности личности Розы сыграл его свободолюбивый характер (особенно близкий романтикам), а также связанные с его именем и бытовавшие в XIX в. легенды вроде его предполагаемого участия в народном восстании 1647–48 гг., возглавлявшемся рыбаком Мазаньелло (современные ученые эту легенду опровергают).

Роза родился в 1615 г. (по разным источникам, в июне или в июле) в небольшом городке Аренелле близ Неаполя, и изумительный пейзаж этих мест, несомненно, оказал большое влияние на его творческую индивидуальность. Роза был внуком профессионального живописца, а в детстве получил несколько уроков живописи у своего дяди. Биограф художника Дж.Пассери указывает, что Роза подолгу бродил по Аbruццо и Калабрии и делал зарисовки на клочках бумаги, а также на стенах, в том числе и монастырских; из художников он более всего ценил Паоло Веронезе. В семнадцатилетнем возрасте он уже вполне овладел ремеслом живописца. (Первоначально Роза получил основы классического образования у иезуитов в Неаполе, причем наряду со словесностью упорно занимался музыкой.) Свел знакомство с так называемыми «бандитами» — приверженцами республиканских идей, объявленных вне закона. Приходилось ему также и исполнять уличные серенады, вписываясь тем самым в песенную традицию Неаполя. В середине 1630-х гг. Роза отправляется в Рим. Здесь он оказался одновременно с Мильтоном и принялся внимательно изучать творчество великих мастеров Ренессанса и барокко. Однако тяжелая лихорадка заставляет Розу вернуться в Неаполь. Его второй приезд в Вечный город относится к 1639 г. Пылкий поклонник итальянской сценической традиции, Роза участвует в карнавале под масками Ковьелло, Патакка и Паскарьелло Формика, как странствующий актер. Если верить Пассери, Роза чуть было не стал драматургом, но, в конце концов, посчитал, что это повредит его репутации. В одной из пустовавших вилл он открыл свой театр, причем ставившиеся им спектакли носили злободневно-политический характер. В то же время Роза очень ловко пишет на заказ одну картину за другой и поправляет свое материальное положение. Но смелость его выступлений против придворного театра Бернини — крупнейшего художника Вечного города — крайне осложнили его пребывание в Риме, и Розе пришлось уехать в Тоскану. Во Флоренцию его пригласил кардинал Джованни Карло Медичи. Он не стремился «служить», как многие поэты и живописцы его

времени, и поначалу колебался, стоит ли ему принять приглашение. В итоге «его отъезд из Рима был бегством, его прибытие во Флоренцию обернулось триумфом» (С.Морган). Пребывание в Тоскане много дало Розе в творческом плане; именно здесь расцвел его талант. Его дом стал центром интеллектуального кружка, названного им *Accademia dei Pericossi*, Академией Ушибленных. Туда входили филолог Карло Дати, известный физик Эванджелиста Торичелли, композитор Чести. Близким другом Розы стал поэт и художник Лоренцо Липпи, которому Роза подсказал идею поэмы «Возвращенный Мальмантите».

Кроме того, в столице Тосканы Роза смог освоить регулярную сатирическую традицию и взять ее на вооружение. Именно во Флоренции в 1640 г. была создана первая из сатир Розы, «Музыка». В 1649 г. художник переезжает из Флоренции в Рим и покупает себе дом на горе Пинчио (площадь Тринита дей Монти, тогда еще не снабженная знаменитой лестницей, спускающейся ныне к площади Испании). С холма открывался великолепный вид на собор Св. Петра, Квиринал и прочие памятники. Соседями Розы были уже упоминавшиеся знаменитые французские живописцы Пуссен и Лоррен. Он работает не покладая рук, продает картины только по собственному желанию, отказывается от помощи подмастерьев. Свободолюбивый дух привлекает к нему поэтов и музыкантов, а два больших полотна вызвали ярость аристократического Рима («Фортуна»). Именно в Вечном городе Роза окончил свои дни 15 марта 1673 г. и был похоронен в храме Санта Мария дельи Анджели алле Ферме.

Роза не стремился прослыть маститым писателем, хотя, по свидетельству одного из современников, чрезвычайно болезненно относился к недостаточно восторженному отношению слушателей к своим стихам. Его литературное наследие невелико и включает в себя семь сатир, двадцать писем к профессору Пизанского университета Дж.Риччарди и отдельные стихотворения. Живописным образам в его творчестве иногда предшествовали литературные. Так, знаменитые батальные полотна Розы перекликаются с пацифистской по духу сатирой «Война». Но все-таки подобные параллели между его литературным и живописным творчеством можно установить не всегда. Роза являлся признанным мастером пейзажа, между тем ни в его письмах, ни в его поэзии почти не встречается пейзажных зарисовок.

Сатиры он читал друзьям и не публиковал. Первое их издание вышло лишь в 1694 г. Ф.Де Санктис оценивает сатиры Розы достаточно высоко: они «не подверглись забвению благодаря мужественной энергии искренней души, полной жизни, согревающей воображение автора и помогающей ему обновить изобразительные средства и художествен-

ный стиль, счастливо избежав всего излишнего». В сатирах не прослеживается какого-либо заранее установленного плана. По всей видимости, первоначально автор имел в виду написать о трех искусствах — музыке, поэзии и живописи, а затем к трем сатирам добавилось еще четыре. В них заметна оглядка на традиции римской сатиры. Из римских сатириков в Италии XVII в. был особенно популярен Ювенал; ему подражал и Роза, хотя сама интонация его сатир мало напоминает «Ювеналов бич» (Пушкин). Итальянский поэт более сдержан, адреса его сатир зачастую размыты, автобиографизм менее выражен, художественная выразительность слабее. Быть может, есть основания скорее сопоставлять его не с Ювеналом или Горацием, но с Персием. Наконец, сатиры Розы изобилуют басенными сюжетами, позаимствованными прежде всего у Эзопа. «Благословенные сатиры», как их с горькой иронией — имея в виду порожденные их написанием жизненные проблемы — именовал сам автор, не лишены внутренних противоречий, излишне многословны (общий объем сатир составляет около 5000 стихов), перенасыщены мифологическими ассоциациями; в то же время не подлежит сомнению, что Роза обладал сатирическим дарованием. В метрическом же и стилистическом отношении его сатиры чрезвычайно просты, автор редко прибегает к использованию поэтических фигур. Стремление выразить истину «без риторических красок» сформулировано уже в первой сатире «Музыка», где есть и такие программные строки:

So che un sentier pericoloso io calco,
Ma in dir la verità costante io sono.
Ne ci voglio adoprare velo, ne talco.*

Первую сатиру Роза начинает с топосов, со времен античности освоенных в сатирической и бурлескной поэзии. Используя предложенную Авлом Геллием этимологию происхождения названия Италии (от греческого «италос», «быки»), поэт следующим образом характеризует современную ему социально-политическую ситуацию:

Italia, il nome che ti dièro i bovi,
Or che d'asini sei fatta sentina,
Necessario sarà che tu rinnovi.**

* «Знаю, что опасной иду тропой, / но упорно стремлюсь говорить одну только правду, / не желаю прикрывать ее вуалью и припудривать тальком».

** «Италия, имя свое ты получила от быков, / а теперь оказалась в плену у ослов, / так что нуждаешься ты в обновлении».

Как видим, поначалу «ослиная» тема развивается в сатире безотносительно к музыке и музыкантам. Речь идет о Валаамовом веке; ослы царят на всех уровнях общества, мир уподобляется скотине (*inasinisce*). Не исключено, что на Розу могли повлиять созданные на рубеже XVII столетия разработки «ослиной» темы (диалоги Дж.Бруно и «Бранкалоне» Джуссани). Вообще из сатир Розы ясно, что их автор, как и Джуссани, склонен активно обращаться к басенной традиции; она для него, во всяком случае, не менее значима, чем авторитет упоминаемого миомоходом Берни. Кроме того, Роза — который сам был не чужд музицированию — актуализирует тоpos музицирующего осла, часто встречающийся в средневековой иконографии; он развивает соответствующие метафоры и сравнения, связанные с порождаемой современными ему музыкантами какофонией. Поэт осуждает характерное для некоторых музыкальных сочинений его времени соединение профанного и сакрального начал (*Miserere* поется на мотив чаконь), критикует напыщенность и аморализм в музыке, использует по отношению к современному ему исполнительству лексику скотного двора («хрюканье», «гавканье» и, разумеется, «ослиный рев»). При этом он уточняет, что не имеет в виду музыкантов в целом, но лишь тех из них, кто поставил свой талант на службу бесчестию:

Io non biasimo già l'arte del canto,
Ma si bene i cantori viziosi,
Ch'hanno sporcato alla modestia il manto.*

Когда-то музыка являлась уделом людей добродетельных, теперь же к ней обращаются римские распутницы, придворные шуты и прочие «низкие души». Нынешние сочинители музыки стремятся прежде всего к наживе. Возможно, молчание более угодно Господу, чем подобное музицирование; истинно восславить Всевышнего скорее сможет соловей, чем «жалкий кастрат» (здесь можно усмотреть скрытую полемику с известным эпизодом из «Адониса» Марино, где музыкант выходит победителем из соревнования с птицей). В целом же сатира носит довольно умозрительный характер. Рим и Венеция в первой половине XVII в. становятся крупнейшими центрами музыкальной культуры, но у Розы о реальных достижениях музыки Сейченко не говорится ни слова.

С большим знанием дела написана вторая сатира Розы, «Поэзия» (ок. 1642). В отличие от «Музыки» она имеет четкий адрес: это мари-

* «Я не порицаю искусство пения как таковое, / но лишь порочных певцов, / что замарали мантию скромности».

нисты, изготовители «мертвой и стерильной» стихотворной продукции. Внятно обозначена почтенная литературная традиция, к которой подключается здесь автор: это и «тот, кто родился в Акино» (т.е. Ювенал), и Гораций (аллюзии на «Поэтическое искусство» последнего в сатире вполне очевидны). Мысль Розы — как и в случае с «Музыкой» — движется здесь от более общих соображений, касающихся порчи тосканского наречия, забвения речевой простоты и ясности, напыщенности и затемненности выражения, к конкретным феноменам своей эпохи. Ответственными за деградацию языка объявляются именно поэты. Роза не приемлет ни петраркистов с их «глазами как звезды» и «бровями-арками», ни, разумеется, маринистов. Последним посвящены чрезвычайно едкие строки:

В упряжке конской души он повез,
Им предоставив праздное пространство —
Конюшню звезд и вечности овес.

То эживоки, то кончетто тянет
Клещами, рифмы лепит кое-как
И виршеплетствовать не перестанет...

Пер. И.Н.Голенищева-Кутузова

Кривляки в жизни, не умеющие слова в простоте сказать, по своим ужимкам напоминающие обезьян, маринисты кривляются и в стихах своих. Роза высмеивает чрезмерное увлечение маринистов энтимологическими мотивами, гиперболами и метафорами, а также язвительно отзывается о многочисленных академиях (отбирая при этом самые комичные названия). Но этим дело не ограничивается: Роза наносит удар и по социальному поведению маринистов, занятых главным образом безудержным восхвалением сильных мира сего, воспеванием их благородного происхождения — и это вместо того, чтобы прислушиваться к страданиям простых людей, «вдовиц несчастных, нищих и сирот». Наконец, Роза не оставляет без внимания и основополагающие эстетические принципы Марино и его школы, а именно ту интерпретацию, которую получает у них сам принцип подражания:

Raro è quel libro, che non sia un centone
Di cose a questo e quel tolte e rapite
Sotto il pretesto dell'imitazione. (курсив автора. — К.Ч.)*

* «Редко встретишь книгу, которая не была бы центоном / из вещей, позаимствованных и украденных / под предлогом «подражания».

Если Марино в письме к Акиллини предлагал различать «перевод», «подражание» и «воровство», то Роза вскрывает надуманность подобного рода разграничений и прямо обвиняет маринистов в плагиате. И здесь опять находится место для эзоповского сюжета: имеется в виду басня Эзопа о вороне, вывалявшейся в чужих перьях.

Сатира насыщена социально-критическими мотивами. Роза развенчивает отсутствие подлинного благочестия, стремление к наживе как характерные приметы эпохи. Об этом уже шла речь в «Музыке»; там даже приводился карикатурный портрет безмозглого придворного. Между тем истинно блестящие умы пребывают в нищете. Попутно Роза припоминает известные басни Эзопа, такие, как «Цикада и муравей» и «Ворон и лисица». Вторая из них трактуется во вполне барочном духе: на первом плане оказываются риторические способности лисицы, сумевшей выдать черное за белое (в буквальном смысле: лисица выступает с опровержением ложного слуха о черноте ворона; на самом деле он-де белее снега). Смысл басни: поэтам надлежит не мечтать о бессмертии, а заботиться о хлебе насущном. Здесь есть переклички с седьмой сатирой Горация.

Интересно, что при этом никаких имен Роза не называет, хотя внимательному читателю нетрудно будет разглядеть в тексте строки из стихотворений маринистов. Пожалуй, наиболее известный пример — высмеянная позднее Мандзони строка из сонета К.Акиллини «Потей, огонь, и сотвори металлы»:

Per innalzar a un Re statue, e cavalli
Ha fatto insino un certo letterato
*Sudare i fuochi a liquefar metalli...**

Да и самого упоминания отдельных метафор вполне достаточно для четкой локализации критических стрел Розы («Любовник, уподобленный кухне» Т.Стильяни).

В третьей из сатир, «Живописи», Роза критикует чрезмерное, с его точки зрения, обилие современных ему живописцев (их больше, чем глаз у Аргуса!), причем в большинстве случаев они не обременены надлежащим образованием. Не в пример античным художникам, нынешние часто безграмотны. Здесь Роза целиком сосредотачивается на одном жанре — *bambocciate*, то есть жанровой живописи, — и достаточно внезапно подвергает его резкому осуждению. Художник должен

* «Дабы увековечить короля в конной статуе, / один писака даже заставил / огонь потеть, расплавляя металлы...»

быть мыслителем; не довольствуясь изображением внешней стороны вещей, он продвигается вглубь, рисует мир воображения (примером тому — его собственная картина «Искушение св. Антония», Галерея Питти). Увы, констатирует Роза, на практике все происходит иначе:

Лишь bambocciate видишь повсюду.

Не приходят художникам иные замыслы,

Как только писать бродяг и нищих.

Здесь и ниже — прозаический перевод С. Всеволодской

В данном случае Роза противоречит высказанным им же в сатире «Поэзия» принципам. И наоборот, он вполне солидаризуется с такими видными представителями академического классицизма, как Беллори, упрекавший караваджистов за то, что они «упоенно выискивали всяческую нечисть и уродство», и Дж.Пассери, замечавший по поводу такого типа сюжетов следующее: «они доставляли столько удовольствия черни, людям, чья душа неспособна воспарить к благородным идеям». Между тем в некоторых из его собственных картин — например, «Ведьмы» (Флоренция, галерея Корсини) — жанровое начало, то есть, прибегая к цитате из Пушкина, «фламандской школы пестрый сор», явственно выражено. Фактически в третьей сатире не принятый в Академию св. Луки Роза ниспровергает собственную «первую манеру» и выступает со строго академических позиций. Вознамерившись прослыть мастером большого стиля, он принимает решение не писать в дальнейшем жанровых полотен и сосредотачивается на картинах исторического, религиозного и мифологического плана. Но все-таки он не может полностью избежать инфильтрации жанровых элементов. Так, в картине «Астрея, покидающая пастухов» (Венский музей истории искусств) Роза дает весьма своеобразный вариант «сельской сцены», придавая подчеркнутую двусмысленность достаточно редко актуализируемой мифологеме (из «Георгик» Вергилия). Зритель так и не может уяснить себе, покидает ли богиня пастухов или, напротив, возвращается к ним. И в этой картине Роза также отдает дань жанровому началу (убогая, полуразвалившаяся крестьянская хижина). Можно вспомнить в этой связи следующие строки из той же «Живописи»:

...Изобилует нищими каждое место,

Потому что вельможи поборами

Довели до суммы весь мир.

Именно в «Живописи», в отличие от других своих сатир, Роза не

только приводит весьма язвительный обобщенный портрет живописца (грязного, вечно голодного и бездарного плагиатора), но и прямо называет имена конкретных художников. И если Дюрер упомянут лишь мимоходом, то трое других живописцев подвергнуты нелицеприятной критике. Таков известный мастер «сельской сцены» Я.Бассано, «грубый живописатель овец и лошадей». Казалось бы, и сам Роза в картине «Блудный сын» (Эрмитаж) недалеко ушел от Бассано. Однако его толкование сельской сцены гораздо более метафизично и гораздо менее буднично.

Достаточно едко говорится в сатире и о Микеланджело. Признавая его мастерство, Роза (чужими устами) порицает его за недостаток благочестия и прибегает при этом к остроумной игре слов:

Questo che dipingete è un gran Giudizio,
Ma del giudizio voi n'avete poco.*

При этом имеются в виду ненужные подробности в изображении Бога и святых, излишний, с точки зрения Розы, натурализм ватиканских фресок Микеланджело. И наконец, третий предмет критики со стороны Розы — известный маньерист Джулио Романо — удостоивается нелестных эпитетов за на шумевший графический цикл «Любовные позиции», выполненный совместно с М.А.Раймонди и П.Аретино. Эти рисунки Романо рассматриваются Розой как наиболее яркое проявление той непристойной тенденции, которая присутствует даже в живописи Тициана. (Кстати, опыты самого Розы в области «ню» были крайне неудачными). Таким образом, доминируют в оценке искусства Розой не пластические достоинства, а моральное содержание, и это объективно сближает его с классицистами.

Интересно, что имена современных ему живописцев Роза почти не упоминает. По-видимому, он стремился уйти от чрезмерной злободневности, опасаясь упреков в предвзятости или зависти.

Прочие сатиры Розы менее удачны по форме; политическая актуальность превалирует в них над художественной выразительностью. Собственно, уже в «Музыке» подвергались критике «недостойное расточительство» монархов, непомерные и никому не нужные расходы на содержание пехоты и конницы, а также соколиной охоты — и это вместо того, чтобы завоевывать расположение подданных. Вслед за правителями, позабывшими о своем предназначении, объектом критики Розы становятся дворяне (четвертая сатира, «Война») и «зловонная клоака»

* «Вы изображаете Страшный Суд, / а у самого с суждением плоховато».

папского Рима (шестая сатира, «Вавилон»). В обеих сатирах в качестве жанровой матрицы использована рыбацкая эклога, распространенная у неаполитанских поэтов Чинквеченто. Однако ее элементы привлечены главным образом для контраста: идиллия нарушается в первом случае военными действиями, в ходе которых жизнь человеческая совершенно обесценивается; во втором — торжеством социального зла. В «Войне» отчетливо выражен антифранцузский и антииспанский пафос, симпатии по отношению к неимущим. Здесь содержится достаточно прозрачная аллюзия на восстание Мазаньелло в Неаполе — видимо, именно эти события и послужили толчком к написанию сатиры:

Mira l'alto ardimento, ancorch' inerme
Quante ingiustizie in un sol giorno opprime
Un vile, un scalzo, un Pescatore, un verme!*

Главная мишень осмеяния — наемники (и немцы, и итальянцы). С точки зрения Розы, стремление наемников нажиться на войне противостоит естественно, оно противоречит природному миролюбию человека. Но антивоенная тема не единственная в четвертой сатире, больше половины которой посвящено общей порче нравов и разнообразным человеческим порокам (сосредоточенным преимущественно не в «хижинах», но во «дворцах»). Роза протестует также против засилия чужестранцев на Апеннингах, что выражается, в частности, в преклонении перед французскими портными и нарядами. Кстати, именно в «Войне» чуть ли не впервые в истории итальянского языка звучит слово *moda* в значении «современный стиль одежды» (оно было позаимствовано не из латыни, а из французского языка; в итальянском до этого уже встречалось — в ироническом плане — слово *modante*, *модник*).

Шестая из сатир Розы, «Вавилон», была написана около 1665 г. Она построена в виде беседы партенопейского (читай: неаполитанского) рыбака Тиррено и жителя Вавилона (т.е. Рима) Эргасто. Вообще для этой сатиры особенно характерно использование языка аллегории: так, немало говорится о реке Евфрат (Тибр), из которой нелегко выудить хоть какую-нибудь рыбку — ведь сюда сливаются нечистоты со всего мира; надлежит, стало быть, в качестве наживки цеплять на крючок «предметы нечестивые». Нехитрый идеал Тиррено — жить в здоровье и радости, зарабатывая на хлеб своим трудом — в Вавилоне неосуществим. Умудренный Эргасто дает ему несколько полезных советов:

* «Взгляни на истинную отвагу, с которой / за один только день устраняет столько несправедливостей / плебей, босоногий рыбак, червь!»

Esser muto bisogna e sordo e losco;
 E chi genio non ha di far la scimia,
 Lascia Babele e si ritiri al bosco.*

Власть в Вавилоне, полагает Роза, находится в дурных руках. Весьма резкая критика лицемерия, продажности, развращенности и тщеславия, процветающих в папском Риме, сочетается с сетованиями на кризис веры, на утрату истинной религии («небо, зараженное безбожием»). При чтении «Вавилона» становится ясно, почему в 1700 г. «Сатиры» попали в список запрещенных книг и пребывали в нем около ста лет. Справедливости ради следует сказать, что временами пафос обличения римской курии прямо-таки утопает в мифологических реминисценциях, так что предмет сатиры становится несколько абстрактным. Но вот в заключительной ее части содержатся прямые выпады в адрес папы Александра VII. Отдельные строки выдают влияние «Похищенного ведра» Тассони. Имеется в виду в первую очередь ностальгия по утраченному героическому идеалу: «Итак, не ведаем мы счастья: наше время / Героев не рождает».

Наряду с критикой Рима Роза раздражается гневными инвективами в адрес своего родного города. Неаполь разочаровывает его потому, что не сумел сохранить идеалы свободы, а дворяне оказались в полном подчинении у испанцев.

Что касается пятой сатиры («Зависть»), то она была вызвана к жизни обстановкой, сложившейся вокруг творчества Розы. В начале сатиры терцины Розы явно приобретают дантовский привкус (хотя Данте вовсе не принадлежал к его любимым поэтам). Вместе с тем, есть все основания говорить в данном случае и о барочном космизме, перекликающемся с поэтикой живописных творений Розы. Сатира построена как сон: поэт видит себя стоящим у порога монументального, светозарного Храма Бессмертия; он не решается войти. И здесь на фоне величественного звездного неба возникает — вместо Беатриче! — отталкивающая фигура Зависти, сочетающей в себе «французскую ярость и испанскую серьезность». Она в гневе выхватывает из рук автора перо и кисть (видимо, Роза все же считал поэзию и живопись в равной степени важными для себя). Этот аллегорический образ выполнен по образцу «Метаморфоз» Овидия. В финале «Зависти» Роза, вполне в духе маринистов, обыгрывает словарный смысл своего имени:

* «Тут надлежит прикидываться глухонемым, / а кому недостает изобретательности строить из себя обезьяну, / пусть уходит из Вавилона и живет в лесу».

Quando umanar si vogliono i somari,
Necessario è che dian morso alle rose.*

Седьмая сатира Розы, «Тиррено», была опубликована только в конце XIX в. Это своего рода итог его деятельности как сатирического поэта. Здесь Роза как никогда откровенен, склонен снять с себя всевозможные маски, оценить пройденный путь. При этом он весьма высоко оценивает собственное литературное творчество.

Прочие стихотворения Розы преисполнены благочестия, но не представляют большого литературного интереса. Показательно уже название одного из них: «О том, что истинное счастье заключается не в изобилии богатств, а в ограничении желаний». В этой притче о бедном землепашце звучат вполне традиционные для посттридентской поэзии мотивы — тема *temento mori*, необходимость умеренности, осуждение стремления к богатству. Примерно тот же набор мотивов развит и в канцоне «Жалоба», однако теперь уже применительно к самому поэту:

Я в этот мир пришел
скулить по-песью в ожиданьи порки;
так мой удел тяжел,
что не мечтаю и о чертовой корке.
Пер. Р. Дубровкина

Указанное стихотворение представляет интерес обилием живых автобиографических деталей, удачным нагнетением барочных антитез, соединением абстрактного и предельно конкретного мышления (чего вообще-то зачастую недостает сатирам Розы). Из национальной бурлескной традиции (Берни и Марино) позаимствован образ «в сапоги обутого, переменчивого ума». Есть основания говорить о том, что это стихотворение перекликается с творчеством наиболее метафизично настроенных из маринистов, и в частности с Чиро ди Персом, автором пространной канцоны «О нищете и суете человеческой».

2

В числе сатирических поэтов Сейченко стоит назвать также флорентийцев Микеланджело Буонарроти-младшего (1565–1642) и Якопо

* «Коль скоро выючные животные хотят очеловечиться, / необходимо, чтоб они укусили розу».

Сольдани (1579–1641). Оба старались оставаться в рамках тосканской традиции и опирались на Ариосто и Данте, в меньшей степени — на Петрарку и Боккаччо. Член Флорентийской Академии, снискавший благосклонность со стороны разных представителей династии Медичи, патриций и сенатор, Сольдани, кроме того, дружил с Галилеем и проявлял интерес к современной ему научной мысли. Восемь сатир Сольдани были написаны в промежутке между 1610 и 1630 гг., а опубликованы только в 1751 г. В них заметно больше, чем у Розы, бытовых, почерпнутых из повседневной жизни, а не из мифологии, аллюзий. Сольдани не был склонен к новациям и в основном обыгрывал традиционные для сатирической поэзии мотивы (сетования на «несчастную Италию» и «безумную распушенность»), затрагивая при этом типичные для Сейченко эстетические коллизии. Вполне барочный характер носит, например, развиваемая в первой и второй сатирах тема лицемерия. Придворный вынужден не быть, а казаться (об этом писал уже Кастильоне); но мудрецу надлежит обращать внимание не на «надстройку», а на «суть» (*fondo*). Так и у священнослужителя за внешней открытостью и умиротворенностью может скрываться крайне неприглядная личность; от клириков лучше держаться на расстоянии. Святость не только соединима со скупостью; дело доходит до того, что «можно быть святым и убивать людей», язвительно замечает поэт по поводу современного ему духовенства. В то же время первая сатира открывается рассуждением об относительности вкуса, что уже соответствует эстетической проблематике Сеттченко.

Особый интерес представляет четвертая из сатир Сольдани («Против перипатетиков», 1623), и не только в силу своей тематики, но и благодаря удачно найденному художественному решению. Начало сатиры выглядит традиционно, почти по Горацию: поэт бежит из «тесной клетки» развращенной и полной опасностей городской жизни и оказывается на лоне прекрасной природы, читает ее как книгу (мотив, присутствующий у многих позднеренессансных мыслителей). Чтение этой книги, по Сольдани, куда полезнее, чем механическое изучение трудов Аристотеля:

Taccia, e s'acquieti il barbon di Stagira,
Quando questo volume si dispiega,
E taccia il gregge che dietro si tira.*

Слово *gregge*, «стадо», используемое здесь по отношению к аристо-

* «Пусть умолкнет угрюмый Стагирит / когда книга сия раскроется, / а также и стадо, что за ним тянется».

теликам, подчеркивает ироническую параллель с «сельской сценой». В следующих строках заметно воздействие тезиса об «ученом незнании»:

Ardisci a non saper: quest'è la porta
Che può introdurre in te quell'aurea luce,
Che 'l vero gaudio a l'intelletto apporta.*

Узколобые перипатетики порабащают свободу интеллекта; их персонификацией становится у Сольдани воображаемый профессор Бозио. Слепое поклонение авторитету Аристотеля вызывает у поэта не меньшее негодование, чем у Тассони в «Мыслях на различные темы». Поэт ностальгически вспоминает времена, когда в Падуе преподавали именитые философы Я.Дзабарелла, М.Майнетти, С.Сперони; «теперь те лебеди покинули тот брег». Нельзя сказать, чтобы Бозио открыто прославлял Галилея. Имя великого ученого в сатире не названо, но и обстоятельства его жизни, и сделанные им открытия в ней освещены. Речь заходит о телескопе и об увиденном с его помощью на небе (Луна, спутники Юпитера, пятна на Солнце). Попутно Сольдани возвеличивает оптику (к которой Галилей имел прямое отношение) и музыку (в отличие от Розы). К тому же сама лексика четвертой сатиры пропитана реминисценциями из галилеевских сочинений, а образный строй ее (отказ от метафор в пользу простого сравнения) напоминает о классицистических установках «Звездного вестника» и «Пробирных дел мастера».

Главное открытие Галилея, *oschiale* (подзорная труба), упомянуто также в третьей сатире. Она содержит в себе краткую и не слишком оригинальную саморефлексию жанра. Развитая в ней тема Парнаса явно навеяна Боккалини. Сатира представлена как одна из важных стиливых модальностей, восходящая к древней комедии масок («смешение козлиного с человеческим»). Сатирику надлежит соблюдать чувство меры, не впадать в излишне гротескную стилистику. В конечном итоге позитивный итог сатиры сводится к утверждению нравственных задач поэзии, причем Сольдани приводит внушительный список человеческих пороков. Испорченность нравов осуждается также в пятой, седьмой и восьмой сатирах.

Микеланджело Буонарроти-младший (см. о нем также в главе «Драматургия Сейченто»), внучатый племянник великого мастера, об-

* «Осмелся же не знать: вот дверь, / что может допустить до тебя тот истинный свет, / который доставляет уму истинную радость».

ратился к сатире под влиянием Сольдани. Во всяком случае, сам Буонарроти пишет об этом во второй из своих сатир. Если изобличение лицемерия, амбициозности, роскоши у Сольдани носит весьма резкий характер, то сатиры Буонарроти были менее едкими и более благодушными. Он не слишком гневен в своем обличении социальных пороков. Девять сатир были написаны им в старости (в тридцатых годах XVII в.). Буонарроти, автор пасторалей и мелодрам, переносит в свои сатиры буколический идеал, стремится бежать за пределы тесных городских стен и оказаться на лоне прекрасной тосканской природы. Поэт нисколько не скрывает, что ориентируется в данном случае на образложение «Декамерона»:

E di Pampinea imitator gioiosi,
Di Filomena e l'altre sue compagne,
Di Dioneo e suoi sozi amorosi...*

Прогулка пешком по невысоким тосканским горам укрепляет тело и дух; в тени деревьев хорошо сочинять стихи; а какое наслаждение для глаз созерцать алые, голубые и желтые цветы! Счастливое, гармоничное соединение культуры и природы у Буонарроти говорит о тесной связи его с высоким Возрождением. Как и другие сатирики Сейченко, он оплакивает «несчастную Италию», но склоняется при этом к уходу от действительности:

Per me non sangue ne sudor desio,
Ma quivi dagli amici e dotti e saggi
Nutrir di senno il voto ignorar mio.**

Буонарроти состоял в переписке с Тассони; влияние «Похищенного ведра» и «Насмешки богов» Браччолини в его сатирах прослеживается, особенно в эпизодах с хромым Вулканом и высокомерной Юноной, а также в истории с Вакхом, наградившим тумаками посланца Меркурия. Бытовые, приземленные образы свободно соединяются с мифологическими, а от воссоздания топографии Флоренции поэт свободно переходит к обобщениям. Их особенно много в заключительной, девятой са-

* «Взявшись радостно подражать Пампинею, / Филомене и прочим ее спутникам, / Динео и сообщникам его любовных интриг...»

** «Что до меня, то я не стремлюсь проливать ни кровь, ни пот, / а хотел бы от ученых мудрых друзей своих / поднабраться ума, избавиться от своего пустого невежества».

тире, посвященной теме ухода из жизни. Здесь доминирует не трагическая, а меланхолическая интонация:

La morte è fin d'una prigione oscura,
E chi pensa all'uscir di tal prigione,
Face s'accende, e scala argini e mura.*

В сатирах Буонарроти Гораций явно превалирует над Ювеналом, и не случайно автор мимоходом именует себя «новым Горацием» (Сольдани же он по праву зовет «Ювеналом нашего времени»).

Ricco di fame e di danar mendico
Ebbe Firenze un tal, che per miracolo
Prete era insieme e delle Muse amico.**

Так писал о себе Бенедетто Менцини (1646–1704), поэт, которого Тирабоски в своей «Истории итальянской литературы» оценивает даже выше Розы («с ним рядом некого поставить»). Если Кардуччи с одобрением говорил о «плебейском» характере сатир Менцини, то Дж.Джустини считал эту особенность изъяном его поэзии. Выходец из бедной семьи, Менцини нашел себе покровителей и учился красноречию во Флоренции, безрезультатно пытался занять место преподавателя в Пизе, а затем долгое время служил в Риме при дворе находившейся в изгнании королевы шведской Христины. Он подвизался в самых разнообразных жанрах — священные гимны, элегии, анакреонтическая поэзия, сонеты, канцоны; в общей сложности его сочинения заняли четыре тома (изданы в 1731 г.). «Лирические стихотворения» Менцини (1680) считаются предвосхищением Аркадии, а поэма в пяти песнях «Поэтическое искусство» — своеобразным продуктом классицистической эстетики. Двенадцать написанных им сатир стоят ближе, чем сатиры Розы, к модели Ювенала; они направлены главным образом против придворных Козимо III Медичи. В них соединились незаурядная ученость и начитанность их автора с хорошим знанием быта городских низов, с их специфическим языком. Понятно, что и образ Паскино, и связанная с ним поэтическая традиция были весьма близки Менцини. Дежурные уколы в адрес «позорного века», «нынешнего лицемерия»,

* «Смерть есть избавление от мрачной темницы, / а кто вознамерится выйти из той темницы, / разобьет себе лицо и станет карабкаться по стене».

** «Богатого славой, да без гроша в кармане. / вот кого родила на свет Флоренция, чудным образом / соединившего в себе священнослужителя и приятеля муз»

высмеивание утратившей былое достоинство знати, использование «ослиных» и «носологических» ассоциаций сами по себе никак не выделяют Менцини на фоне сатирической продукции Сейченко. Зато легкий и ясный стиль, ярко выраженный тосканский колорит (отсылки к местным идиомам, реалиям и топонимам), хорошая осведомленность в том, что касается современного ему научного знания (сочувственные строки, посвященные Галилею) относятся к индивидуальным особенностям его дарования. Читатель сатир Менцини оказывается погруженным в прозу жизни, но это не мешает автору апеллировать к разнообразным литературным традициям (отсылки к Ариосто, Ювеналу, Вергилию, Гварини, Лукиану и особенно Плавту, чей персонаж — Куркулион — даже дает имя главному из персонажей цикла, под маской которого скрывается профессор Пизанского университета Дж.Монелья). Менцини объективно противостоит маринизму и смеется над поэтами этой школы. Интересно в то же время, что он то применяет по отношению к ним окказионализм *barbandrocchi* — и тем самым идет по пути бурлескного словообразования, проложенному Марино в его «Письме к папаше Носу»; то сравнивает их с роем ос и оводов, что кружит вокруг виноградной кисти (энтомологический мотив, также близкий маринистам и иронически перефразирующий популярный у поэтов Возрождения традиционный топос: поэт-пчела, собирающая нектар). С другой стороны, как представляется, собственно сатирическая и бурлескная традиции важны для него ничуть не меньше, чем героикомическая. На Тассони, точнее, на главного персонажа «Похищенного ведра», незадачливого графа Куланья, Менцини напрямую ссылается, да и упоминает ведро как один из атрибутов сатирика; на «Насмешку богов» Браччолини ссылок нет, но свойственная обоим поэтам эстетика явственно ощущается в бурлескных эпизодах сатир, посвященных олимпийским богам. Что же касается контаминации бурлескных, гастрономических и медицинских мотивов, то и они в сильной степени напоминают о «Похищенном ведре».

Почти что сверстником Менцини был Лудовико Адимари (1644–1708). Уроженец Неаполя, он окончил свои дни во Флоренции. Адимари учился в Пизанском университете; он отлично знал историю, естественные науки, философию и отразил эту ученость в своей поэзии. Его перу принадлежат три тома сонетов, отдал он дань и духовной поэзии, и драматургии, но высшим его достижением считаются сатиры. Написанные между 1690 и 1700 гг., они были опубликованы в 1716 г. Сатир у Адимари всего пять, зато они чрезвычайно многословны. При этом они отличаются гораздо большей живостью, чем сатиры Розы: Адимари охотно и успешно прибегает к использованию диалогических

структур. Пожалуй, именно в сатирах Адимари наиболее последовательно воплощены принципы классицистического истолкования жанра, именно у него наиболее зримо представлены уроки Ювенала (его Адимари прямо цитирует). Обвинительная интонация здесь выражена еще резче, чем у Розы. Темы сатир вполне традиционны и отчасти совпадают с сатирами Розы: это и критика разнообразных человеческих пороков — безделья, распущенности, стяжательства; и подтрунивание над современной музыкальной и поэтической продукцией. Не забыт и вездесущий в XVII в. мотив всеобщего лицемерия и фальши (у Адимари он развернут более углубленно и психологически мотивированно, чем у других сатириков); столь же типичен для культуры маньеризма и барокко и упоминаемый в сатирах образ Протея (ему уподобляются придворные). Двор остроумно сравнивается с Ноевым ковчегом: он наполнен до отказа живностью и нечистотами, так что нет никакой возможности двигаться вперед. Тема вездесущей грязи, представленная также у Розы, подхвачена Адимари: здесь уже речь заходит о «веке грязи», сменившем золотой, серебряный и железный. В финале первой из сатир Адимари отчетливо звучат патриотические мотивы, Италия именуется «великой правительницей мира».

Именно в сатирах Адимари наиболее развернуто артикулирована антифеминистская тема, вообще-то часто привлекавшая внимание поэтов Сейченко. При этом Адимари использует весь смысловой спектр темы, освоенный еще со времен античности, охотно прибегает к мифологемам, но облачает тему в отвечающие духу времени одежды, делая акцент на теме «быть» и «казаться» и прибегая к барочным антитезам:

*La donna in se è diversa dall'apparenza,
Ha lieve intendimento, e moto grave,
Morbida pelle, e ruvida coscienza.**

Вполне традиционны адресуемые женщинам упреки в невежестве, чванстве, хитрости, болтливости, скупости и похотливости. Интересно, что в соответствии с распространенной у итальянцев в XVII в. традицией, ответственными за нечестивое поведение итальянских женщин объявляются француженки, а французский язык представлен как язык чувственности *par excellence*. Поцелуй при встрече — результат французского влияния; но итальянки превращают этот ритуал в нечто совсем уж непотребное:

* «Внешность женщины не совпадает с ее сутью, / у нее пустая голова и тяжелая походка, / кожа у ней нежная, а совесть — огрубевшая».

La donna oggi è tra noi più che francese,
 E lascia oltre la bocca ancor baciarsi
 Il petto, il ventre, e il più secreto arnese.*

Крайнее раздражение у Адимари вызывает чтение женщинами нечестивых книг, среди которых почетное место принадлежит «Адонису» (его автор именуется «писателем недостойным») и «Декамерону». Здесь поэт явно выступает с позиций классицистического морализма. Не забывает он ни о деталях костюма современных ему модниц, ни о стиле поведения и ужимках «прециозниц» итальянского извода.

Особое место в сатире Сейченко занимает творчество совершенно забытого ныне поэта Антонио Абати, поначалу друга, а затем лютого врага Розы (начало XVII в. — 1667). Он был родом из Губбио, но служил в Милане у эрцгерцога Леопольда и много путешествовал по Европе. Абати испытывал живой интерес к различным модальностям комической традиции начала Сейченко, что заметно уже по названиям некоторых из его сочинений — «Парнасские известия против рифмоплетов» (1631, в подражание Боккаolini) и музыкальная драма «Совет богов» (1660, в подражание Браччолини и Тассони). Девять сатир Абати частично входят в причудливый, имевший большой успех цикл «Frascherie» (1651), представляющий собой смесь стиха и прозы. Слово *frascherie*, видимо, было позаимствовано Абати из второй сатиры Розы. Прозаическое обрамление явно отсылает к «Декамерону», но скорее «Frascherie» напоминают по структуре «Прихоти ума» А.Бриньоле Сале (хотя действие у Абати разворачивается не в Италии, а на весьма условном Востоке). Многословные, лишенные стройного плана дискуссии персонажей касаются политики, словесности, быта и нравов. В какой-то момент в текст вторгается пространная саморефлексия сатирического жанра — кроме Абати и Сольдани, теорией сатиры в Италии XVII в., насколько известно, никто не занимался. Но и в случае с Абати трудно назвать эту рефлексию глубокой. Чтобы поэт стал сатириком, нужно особое расположение звезд; цель сатирика — исправлять пороки; жанр сатиры чрезвычайно труден в силу сюжетного и стилистического многообразия сатир. Наиболее известной сатирой Абати следует считать «Пегасика» (возможно, она была создана под влиянием диалога Дж.Бруно «Кабала пегасского коня»). Ее автор упрекает в «варварстве» поэтов от Петрарки до Ариосто и высмеивает разнообразные пороки современных ему поэтов, методично перебирая напыщенные метафоры сечентистов.

* «Ныне наши женщины перешеголяли француженок, / ведь кроме рта они позволяют себя целовать / в грудь, живот и в еще более сокровенные места».

В самом конце XVII в. (изд. 1694) были написаны латинские сатиры (потом переведенные автором на итальянский) Лудовико Сергарди (1660–1726), более известного под псевдонимом Квинто Сеттано. Главной их мишенью является лидер Аркадии Гравина. Сергарди наследует лучшие традиции римской сатиры, при этом никогда не впадая в монотонность и педантизм. Как представляется, его творчество следует рассматривать в контексте литературы Сеттеченто.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ВОСЕМНАДЦАТЫЙ ВЕК В ЛИТЕРАТУРЕ ИТАЛИИ

XVIII век как особая эпоха в итальянском литературном процессе в целом вписывается в орбиту всевропейской просветительской культурной доминанты и имеет те же хронологические рубежи. Начавшись в последнем десятилетии XVII в. поэтическими собраниями четырнадцати стихотворцев в римском дворце свободомыслящей чудачки-иностранки — бывшей шведской королевы Христины, литературное Сеттеченто заканчивается на рубеже века XIX, в разгар завоевательных походов Наполеона Бонапарта, когда очаги просветительской культуры в разных городах Италии давно обрели свой характерный идеологический и эстетический профиль, а слава многих представителей итальянского Просвещения вышла за границы Апеннинского полуострова.

В политическом положении Италии в XVIII в. было несколько драматических моментов, особенно в первой половине века, когда Апеннинский полуостров четырежды становился ареной многолетних войн за так называемые наследства — испанское (в 1701–1714 и 1720 гг.), польское (1733–1735), австрийское (1740–1748). Инициаторами войн были не итальянские правители, а Австрия, Франция, Испания, Англия, Россия, Пруссия и некоторые германские княжества, а также Савойя, принявшая участие в этих войнах в своих политических интересах. Фактическим результатом этих войн было многократное перераспределение южноевропейских земель между Испанией, Францией, Австрией и Савойским герцогством, и в этом процессе территории итальянских государств несколько раз меняли своих хозяев. Войны продолжались вплоть до Ахенского мира 1748 г., после которого власть испанцев в Италии ослабела (Неаполитанское королевство и Сицилия, а также Парма и Пьяченца стали формально свободными, хотя ими правила испанская ветвь династии Бурбонов), зато Австрия упрочила свое владычество, присоединив к Ломбардии Мантуанское герцогство и уста-

новиз в Тоскане власть родственной Габсбургам Лотарингской династии. Королевство Сардиния (новое название Савойи) единственное из итальянских государств укрепило свои позиции; оно и Генуя остались свободными, остров же Корсика стал ареной восстания и пытался отстоять свою независимость; не справившись с мятежными корсиканцами, владевшая им Генуя уступила остров Франции.

В целом Италия в уже в первые десятилетия XVIII в. в экономическом и политическом отношениях достигла той степени слабости, от которой она не могла оправиться еще более ста лет и которая позволила всей Европе надолго уверовать, будто Италия есть «понятие географическое».

Однако как «понятие культурное» Италия в XVIII в. свое значение сохранила и упрочила. Причем не только как Мекка для интересующихся памятниками древности, но в первую очередь как страна, где воодушевлявший европейское Просвещение дух реформы обрел самобытные формы, где отечественная мысль сумела извлечь национально значимое, продуктивное именно для нужд Италии «рациональное зерно» из достаточно абстрактных заальпийских социальных утопий; наконец, где философско-метафизические программы Просвещения, рассчитанные на счастье и прогресс всего человечества, послужили основанием для укрепления национального самосознания, которое было необходимо для будущего возрождения Италии. При этом определенно позитивную роль в процессе укоренения идей Просвещения в социальной и культурной ситуации ее государств и провинций (Ломбардии, Тосканы, Неаполя, Сицилии) сыграли реформы, проведенные на протяжении нескольких десятилетий их правителями, перешедшими на позиции просвещенного абсолютизма. И хотя ряд государств (Папская область во главе с Римом, Венеция, отчасти королевство Сардиния) сохранили в политике, экономике, образовании традиционный консервативный курс, однако огромный многовековой запас культурных потенций, плюс традиционный дух культурного космополитизма, усиленный влиянием идей, идущих из просветительских кругов Европы, дали на итальянской земле мощный импульс для реформирования системы научных, общественных, философских, нравственных и эстетических представлений. Вызвав к жизни на заре новой эпохи поэтический феномен римской академии Аркадия, питая творчество Дж.Гравины, Л.Муратори, Дж.Вико, П.Джанноне, Ф.Альгаротти, комплекс этих факторов вывел в середине века литературу Венеции и Ломбардии в лидеры итальянского Просвещения, хотя и в других сложившихся ранее культурных центрах — Неаполе, Риме, Флоренции — эта доминанта итальянского Сеттеченто проявила себя достаточно самобытно.

Середину века, а именно Ахенский мир 1748 г. принято считать водоразделом между ранним итальянским Просвещением и его зрелым периодом, когда обозначились наиболее самобытно все его общественно-идеологические и эстетические составляющие. В это время европейское просветительское движение также подходит к своему пику. Заканчивается подготовка во Франции первого тома «Энциклопедии» Дидро и Д'аламбера. Ее выход в 1751 г. стал кульминацией всей культурно-исторической эпохи, пору зрелости которой ознаменовали еще в тридцатые — сороковые годы философско-исторические сочинения Монтескье, Юма, Дидро, Кондильяка, «Философские письма» и трагедии Вольтера, романы Ричардсона, «Рассуждения о науках и искусствах» Руссо. На итальянской почве просветительский культ свободно мыслящего разума, нетерпимого к идеологическим авторитетам и догмам, радикальнее всего проявился в культуре Неаполя еще в первой половине века. Здесь, в обстановке политических трений между королевским двором и папской курией сформировался полемический талант молодого Гравины, заявившего о себе как о яростном противнике притязаний иезуитов на государственную власть. Здесь ярко вспыхнул, блеснул на всю Европу и вскоре был погашен ватиканским Римом пламенный дар другого полемиста — историка и юриста Пьетро Джанноне, отлученного Ватиканом от церкви. Неаполитанцем был автор самого гениального философского сочинения всего итальянского Просвещения — «Оснований новой науки об общей природе наций» Джамбаттиста Вико. Изданное в окончательной редакции в 1744 г., оно будет замечено в ту эпоху лишь единицами (Ф.М.Пагано, В.Куоко), а понастоящему заинтересует соотечественников и будет по достоинству оценено в Европе только сто лет спустя. Во второй половине XVIII в. интересы неаполитанских просветителей целиком сосредоточились на борьбе за антифеодальные реформы в экономике, торговле, образовании и законодательстве (лекции А.Дженовези по политической экономии, «Наука законодательства» Г.Филанджери, переписка Ф.Гальяни с французскими просветителями по вопросам торговли, социологические и историко-философские труды Ф.М.Пагано).

Характерная для европейского, в первую очередь для французского Просвещения антифеодальная и антицерковная идеология наиболее радикально выразилась в сочинениях пьемонтца Альберто Радикати, графа ди Пассерано (1698–1737), хронологически относящихся к раннему итальянскому Просвещению. Поначалу Радикати сочувствовал протестантизму; преследования церкви привели к аресту, он бежал из тюрьмы в Англию, где объявил себя деистом. Еще в 1728 г. он опубликовал двенадцать «Речей», обращенных к королю, с проектом ограни-

чения земельной собственности и светского влияния Римской церкви. После скандального очерка «Размышления о смерти» (*A Philosophical Dissertation upon Death*, 1732), в котором Радикати подвел материалистическую базу под оправдание права на самоубийство и заявил об относительности норм морали, он вынужден был бежать в Голландию, где и умер в бедности. В Голландии, а позже и в Англии вышли самые зрелые книги Радикати «Сборник любопытных сочинений о самых интересных предметах» (*Recueil de pièces curieuses sur les matières les plus intéressantes*, 1736), «Магометанская религия в ее сравнении с языческой» (*La Religion muhamédane comparée à la païenne*, 1737) и «Проповедь, произнесенная перед большим собранием квакеров» (*Sermon prêché dans la grande assemblée des Quakers*, 1737): Радикати отстаивает в этих сочинениях социальные преимущества демократии, проповедует равенство прав, устранение частной собственности, идеологическую толерантность, отказ от суеверий и от подчинения официально признанным церковным догмам. Его идеал — просветительская утопия всеобщего социального равенства и свободы исповедания под эгидой сильного и просвещенного монарха (прообраз такого идеального правителя-реформатора Радикати видел в Генрихе VIII, Людовике XIV и Петре Великом).

Однако в большинстве своем итальянские интеллектуалы эпохи Просвещения стояли на гораздо более умеренных политических и социальных позициях. Их полемика с церковью по преимуществу заключалась в осуждении ее политических притязаний, в пропаганде возвращения к нравственным первоосновам евангельской доктрины. В центре их общественных программ, как правило, были практические вопросы экономики, сельского хозяйства, реформирования системы налогов, торговли, законодательства, школьного образования. Безусловной радикальной перестройке в Италии XVIII в. подвергся сам образ мышления и жизнепонимания, сам стиль жизни человека культуры — ученого, творческого или общественного деятеля. Создалась новая «культурная атмосфера», которую и принято называть Просвещением. Просвещенный человек (каким его представил, например, в своих одах Джузеппе Парини) мыслит смело и свободно, без оглядки на апробированные суждения и авторитеты, его мысль динамична и обладает способностью к самореформированию и самосовершенствованию. Она формирует сам тип человека, его поведение, его понятия о разумном, добром, естественном и полезном. Просветительский тип мышления человека культуры формируется и подпитывается его многообразными интересами в научной, философской, художественной областях знания. Он открыт всему новому, что появляется в общественной или духовной

сферах, а главная цель любой его деятельности — общественная: исправлять и совершенствовать нравы и вкусы, просвещать современников, нести им «свет разума». И сама форма существования просветительской мысли в Италии по преимуществу публичная, общественная: итальянская культурная среда еще более целеустремленно, чем в предшествующее столетие, продолжает организовывать себя в многочисленных кружках и академиях, объединяется вокруг газет и журналов, реализует себя в активных контактах с передовыми мыслителями Европы, в организации и собирании библиотек, в различных публичных акциях. Так, просветительскую направленность получила публичная деятельность Антонио Мальябеки (1633–1714), служившего библиотекарем в Палатинской библиотеке в Ватикане, которую он пополнил новыми философскими трудами, преимущественно изданными в других странах Европы, для чего завел интенсивную переписку с английскими и французскими философами просветительской ориентации. Джузеппе Парини, преподаватель миланской художественной академии, свои эстетические принципы, существенно расширявшие границы классицистической нормы хорошего вкуса, изложил в многочисленных речах и лекциях, организованных миланской академией Трасформати (Преображенных). Просветительская эстетика утверждала себя в форме журнального очерка, рецензии, газетной статьи (Дж.Баретти, Г.Гоцци, А. и П.Верри). Наконец, наиболее значительные художественные достижения эпохи Просвещения связаны с театром, по своей природе ориентированным на публику (Ш.Маффеи, А.Конти, А.Дзено, П.Метастазιο, К.Гольдони, К.Гоцци, В.Альфьери, Дж.Пиндемонте, композиторы А.Скарлатти, Дж.Перголези, Дж.Паиззелло, А.Сальери и др.), а многие эстетические открытия сделаны в работах, посвященных театральным жанрам (Дж.В.Гравина, Дж.Баретти, К.Гольдони, В.Альфьери).

Став в XVIII в. поведенческой нормой, социальная деятельность, любознательность, жизненная активность реализуют себя в различных формах творчества, в широком тематическом и жанровом диапазоне. Одна из таких форм — переводы. В Тоскане раннее Просвещение заявило о себе новыми переводами древних поэтов, воспевающих духовную радость совершенного человеческого общения. В середине века издается много переводов по всем отраслям знания, в том числе больших энциклопедий: английский «Универсальный словарь искусств и наук» выходил в итальянском переводе с 1748 по 1770 гг; французская «Энциклопедия» переводилась и печаталась дважды в 1758 и 1778 гг. Переводами занимаются литераторы Дж.Баретти, С.Беттинелли, И.Пиндемонте, А.Верри, Д.Валентини, Ф.Альбергати, М.Чезаротти и многие другие. Путешествующие издают описания своих странствий и впечат-

лений, причем география путешествий распространяется не только на обязательные для просвещенного итальянца Лондон и Париж, но и на малознакомые земли, о чем свидетельствуют, например, «Письма о некоторых особенностях Баварии и других германских земель» болонца Дж.Л.Бьянкони, «Поездка в Далмацию» А.Фортиса, «Путешествие в Россию» Ф.Альгаротти, «Отчет» Дж.Б.Касти о путешествии в Константинополь. О разбросе интересов итальянских просветителей второй половины века свидетельствует разнообразный спектр книжной продукции: от популяризаторской книжки «Об империи инков» Ф.Альгаротти до анонимного галантного руководства «Искусство нравиться женщинам и приятным компаниям» (1762); от экономического трактата «Замечания об официальной цене денег и о трудностях ее установления и поддержания» (1751) А.Нери до сочинения «О преступлениях и наказаниях» (1764) Ч.Беккариа, перевернувшего всю мировую правоведческую мысль его эпохи. Правда, европейский резонанс сочинений итальянских просветителей этого периода был далеко не столь впечатляющим, как у английских или французских современников. И все же слава правоведа Чезаре Беккариа, экономиста Фердинандо Гальяни, комедиографа Карло Гольдони, лингвиста Мельдьорре Чезаротти, критика Джузеппе Баретти приобрела европейские масштабы.

Взаимодействуя с Просвещением заальпийских стран, итальянская просветительская мысль была погружена в сугубо национальный общественно-литературный контекст. Свою национальную миссию просветители видели в духовной консолидации всех здоровых сил общества вокруг идеалов общественного прогресса, гражданственности, освобождения от иностранного гнета и восстановления единства Италии. Имея перед собой эту цель, зрелое итальянское Просвещение подхватило раннепросветительскую утопическую идею Л.Муратори создать в Италии «литературную республику» — идеальное научно-художественное объединение отечественных ученых, художников и литераторов, призванное, по убеждению зачинателя венецианского Просвещения, содействовать «прогрессу наук и искусств ради общественной и частной пользы». Активно впитывая современный ему заальпийский философско-идеологический и художественный опыт, зрелое Просвещение Италии уверенно вписывается в систему западноевропейского Просвещения как эпохи, радикально перестраивающей средневековые институты в политике, общественном и культурном сознании и предвещающей культуру Новейшего времени.

Одним из путей духовной консолидации итальянской интеллигенции стало создание различных научных и художественных объединений. К середине XVIII в. к старейшим академиям добавляется много

новых. Аркадия открывает свои филиалы («колонии») в разных городах Италии. Из новых академий одни выступают хранительницами традиций классицизма (академия Гранеллески в Венеции, академия Ипохондриков в Реджо, Безразличных во Флоренции); другие, как академия Преображенных, придерживаются умеренной эстетической позиции; третьи, как академия Кулачных бойцов в Милане, выдвигают радикальные программы обновления всего строя мышления человека культуры, для чего необходима целая система реформ, от языковых до юридических.

Мыслящих людей объединяют газеты и журналы — помимо изданий сугубо профессиональной ориентации, во второй половине века появляются органы общественной и эстетической направленности: «Газета итальянских литераторов» во главе с А.Дзено, «Венецианская газета» и «Венецианский обозреватель» во главе с Г.Гоцци и П.Кьяри; лидерами просветительской журналистики становятся журналы «Литературный бич» Дж.Баретти и «Кофейня» П.Верри.

Возникают и новые крупные научные центры: Институт естественных наук в Болонье, Академия Земледелия и Ботаническое общество во Флоренции, Королевская академия наук в Турине, Этрусская археологическая академия в Кортоне. Знамением эпохи Просвещения становится появление многих женских имен в итальянской науке и культуре (математик Гаэтана Аньези, художница Розальба Карьера, полиглот и правовед Пеллегрини Аморотти и др.).

Культурное поле итальянского Сеттеченто весьма разнообразно, на нем нашлось место и пламенным полемистам-реформаторам наподобие Гравины или Джанноне, и упрямым «стародумам» вроде Гоцци или Варано, и совершенно равнодушным к идеологическим и эстетическим битвам лирикам Метастазию или Фругони, и сторонникам компромиссов Муратори и Чезаротти, и твердо стоящим на позициях просветительской философии П.Верри и Парини, и уже не имеющим этой твердой веры Альфьери и А.Верри. Традиционное на итальянской культурной почве почитание виртуозности и мастерства, соединившись с просветительским культом публичности, жизненной и творческой энергии, породили целую когорту интеллектуалов, блестяще совмещавших общественную, педагогическую, научную и творческую деятельность. Альгаротти и Муратори, Конти и Беккариа, Парини и Чезаротти воплотили этот новый общественный тип культурного деятеля просветительской эпохи. Но за пределами просветительской интеллектуальной среды «публичный» стиль жизни вывел на культурные подмостки и другой общественный тип, в XVIII в. хорошо знакомый всей Европе — тип итальянского авантюриста, которого заботят в первую очередь не нрав-

ственное или общественное содержание его поступков, а возможность получать удовольствия и выгоду, успех в свете и расположение власть предержащих. Граф Калиостро, Дж.Казанова создали европейскую славу такого честолюбивого и беспринципного сына своего века, в эгоистических целях воспринявшего его стиль жизни и его идеи. В истории итальянской литературы некоторые из таких авантюристов сыграли заметную роль. Так, аббат Дж.Касти, известный в салонах Рима, Вены, Парижа и Петербурга своими скандальными любовными похождениями ничуть не меньше, чем талантами ловкого придворного и остроумного версификатора, представлял одну из важных линий в развитии комикосатирической поэзии XVIII в., а как либреттист комических опер он успешно соперничал с другим итальянским поэтом и тоже небезызвестным авантюристом Лоренцо Да Понте. Имя легендарного соблазнителя Казановы связано с развитием автобиографической разновидности авантюрного романа, богато представленного в литературе Венеции XVIII в. («История моей жизни»), а также с попыткой перевести «Илиаду» на венецианский диалект (правда, перевод не был завершен).

Особенностью культуры Сеттеченто в Италии стало появление в ее русле так называемого «католического Просвещения»¹ с центром в Риме. Это движение объединило многих деятелей церкви, умеренно сочувствовавших некоторым реформаторским идеям и старавшихся примирить их с религиозной доктриной. В значительной мере подготовленный научно-исследовательской, культурной и издательской активностью именитых римских прелатов-эрудитов конца XVII в. Ф.Барберини, Дж.Дж.Чампини, эрудита-бенедиктинца из падановенецианского региона Б.Бакини, сложный процесс сближения католицизма с просветительской культурой начал проявляться еще на рубеже Сейченто и Сеттеченто. Первыми знаменами этого культурного явления можно считать поддержанные папской курией публикации по естественно-научным и археологическим изысканиям в Риме, труды в области изучения греческих, этрусских и римских древностей (Ф.Буонарроти, Ф.Бьянкини), активизацию связей римских ученых с зарубежными научными центрами и моду на нечто вроде длительных «стажировок» в них; одним из итогов этих усилий, одобренных и профинансированных Ватиканом, стала публикация в Риме впервые предпринятой в Италии «всемирной истории» на основании новейших исследований памятников древности («Всемирная история, подтвержденная древними памятниками и изображениями» Ф.Бьянкини, после 1697 г. многократно переизданная). Значительная часть трудов раннего просветителя аббата Л.Муратори представляет собой сочинения философско-религиозного содержания, в которых христианство трактуется

как необходимый фактор гражданского воспитания и перестройки общества в духе гуманности и любви ближнему. Художественным отражением религиозного сознания человека на рубеже Сейченко и Сеттеченко стала лирика некоторых представителей старшего поколения поэтов-аркадцев (так называемой *Arcadia edificante* — «воспитующей Аркадии»): под этим углом зрения репрезентативными представляются духовные стихи Э.Манфреди, А.Гвиди, В.Филикайя, Б.Менцини, молитвы «христианского Орфея» Ф.Лемене, некоторые сочинения диалектального ломбардского поэта К.М.Маджи. В середине XVIII в. характерной фигурой итальянского Просвещения становится аббат, подолгу живущий за границей, совмещающий в своем лице завсегдатая салонов, ученого-эрудита, поэта и философа-полемиста, который исповедует свободомыслие в вопросах религии (Ф.Гальяни, автор эссе «Происхождение и развитие христианства», 1756; Дж.М.Мекатти, чей перевод «Духа законов» Монтескье был осужден церковью и занесен в Индекс запрещенных книг).

Пик «католического Просвещения» пришелся на вторую половину Сеттеченко. При толерантном отношении пап Бенедикта XIV и Пия VI в Риме, а также и в других городах Италии в это время появилось несколько философских трудов со знаменательными заглавиями, свидетельствовавшими о стремлении определенных кругов католической интеллигенции наладить диалог со светской по своей сути идеологией Просвещения: «Философия, союзница религии» (*La filosofia alleata della religione*, 1778) римского преподавателя греческого языка Дж.Амалуши; «Всеобщее счастье» (*La felicità di tutti*, 1794) А.Точчи; «О правах человека» (*De' diritti dell'uomo*, 1791) Н.Спедадьери. Главная цель этих сочинений, продолживших начатый Муратори рационалистический пересмотр социальной роли церкви и католической доктрины, заключалась в попытке доказать, что христианская религия наравне с философией необходима в современном гражданском обществе, так как учит поступаться личными интересами ради ближнего и тем самым способствует благу и прогрессу. Эту мысль развивали, в частности, сочинения профессора Туринского университета и римского кардинала Дж.С.Джердила, посвященные вопросам морали и воспитания («О различных мнениях по вопросам, относящимся к морали» и др.).

Наряду с такого рода философскими трудами полемико-апологетического толка, в культурном поле эпохи активно заявляли о себе и антипросветительские религиозные настроения, наиболее откровенно выражавшиеся в проповедях некоторых церковных ораторов, пользовавшихся большой популярностью в среде верующих (доминиканца А.Вальсекки, иезуита Дж.Торинелли), а также в духовных наставлени-

ях в благочестивом образе жизни («Приуготовления к смерти», 1758, А.М.де'Лигуори), в житиях святых и агиографических сочинениях на латыни, составленных священниками (Т.Чева, Э.Карпани). В XX в. стала известна религиозно-мистическая проза Паоло делла Кроче («Письма») и монахини В.Джулиани («Дневник»).

Поэтическое и драматургическое творчество феррарца Альфонсо Варано (1705–1788), приходящееся на середину XVIII в. и питаемое глубокой религиозностью, также может быть отнесено к антипросветительской линии, хотя оно лишено ярко выраженной апологетической направленности. Варано возрождает в лирике жанр средневековых «видений», а само его поэтическое видение мира глубоко чуждо принципу оптимистического и рационального жизнепонимания просветителей и не приемлет их эстетики, в основе которой лежит позитивное восприятие природы. Стихотворные «Видения священные и нравственные» (*Visioni sacre e morali*, 1749–1789) Варано возвращают читателя XVIII в. к вере в чудеса или к суеверному ужасу перед непонятным — перед неминуемой смертью, перед враждебной природой, несущей всему разрушение, а человеку смерть и страдания. Многие видения побарочному живописуют грозные и величественные образы, сменяющие друг друга в сновидении («Фата Моргана»), детализированные драматичные сцены противоборства жизни и смерти, жуткие картины природных катаклизмов, массового отчаяния и гибели людей под натиском стихий и эпидемий (стихи «Тщетность земной красоты, явленная в смерти Амениры», «Мессинская чума», «Землетрясение в Лиссабоне»). Трагедии Варано («Деметрий», 1735, «Иоанн из Гискалы», 1754), по своей поэтике перекликаются с трагедиями А.Конти и даже отчасти предвосхищают поэтику Альфьери (героическая тема, политическое противостояние героев, участие хора в действии), но проникнуты пессимизмом, сознанием ограниченных возможностей человека в его схватках с торжествующим злом².

Эстетика эпохи Просвещения формируется в Италии на основе представления о единстве целей научно-философского и художественного мышления. Поиск их гармонии составил ядро всех эстетических споров Сеттеченто и предопределил пути развития классицизма — приоритетного художественного стиля эпохи, давшего название и главному направлению итальянской литературы XVIII в. В эстетике первой половины века в Италии главным вопросом стала сущность «хорошего вкуса», без которого художественная мысль считалась не способной сделаться гармоничным выражением Природы и Разума. Этой проблематике посвящены эстетические работы ранних просветителей Гравини и Муратори.

Первый законодатель академии Аркадия, идеолог предпринятой ею рационалистической реформы итальянской поэзии, Дж.В.Гравина делал акцент на познавательном содержании поэтического образа. И научная, и художественная мысль, доказывал он, рождается из наблюдений и изучения природы («правды вещей») не для того, чтобы «изумлять», а чтобы познавать и внушать истины философского или нравственного порядка, и этим быть «полезной». Л.Муратори в своем определении специфики художественного мышления, отвечающего критерию «хорошего вкуса», более гибко уравнивает рациональное и естественное, полезное и приятное в понятии поэтического. Сенсуалистская философская составляющая итальянской просветительской эстетики наложила печать и на критерий «хорошего вкуса», который Сеттеченто взяло на вооружение вслед за французскими классицистами XVII в. Собственно, поводом к началу дискуссий о «хорошем вкусе» в первые годы Сеттеченто послужила книга французского профессора риторики и изящной словесности Д.Бугура «О том, как правильно мыслить в ученых сочинениях» (1687), на которую в Италии откликнулся в 1703 г. друг Муратори, маркиз Дж.Дж.Орси. Орси основал свою теорию правильного вкуса и стиля на авторитете «примера», который надо искать у классиков, как древних, так и новых. Для Муратори же важен не непререкаемый «пример», а соответствие выражения императиву разума и чувства. Он исходит из того, что и разумное стремление к истине естественно увенчивается удовольствием, в том числе и эстетическим, и естественное чувство удовольствия от поэтического творения разумно, так как соответствует природе³.

Исправлением «дурного» эстетического вкуса, испорченного вычурными поэтическими приемами барокко, поэты Аркадии со времен Гравины обосновывали свое признание безоговорочного поэтического приоритета античных (преимущественно греческих) авторов. «Хороший вкус» требует пиетета перед античной классикой и формируется подражанием ей — на этом основании строится поэтика классицистического направления, сохранившего свою художественную продуктивность до конца эпохи Просвещения. Известно, что жизнеспособности антикизирующего вкуса способствовали сделанные в середине XVIII в. археологические открытия в Греции и Италии, а также начавшиеся в Греции восстания против ига Османской империи, положившие начало движению филэллинизма, которым в конце XVIII — начале XIX вв. была увлечена уже вся передовая Европа. В многочисленных обращениях итальянской научной и художественной мысли к греческой и римской древности запечатлен целый комплекс альтернатив различным политико-социальным, философско-историческим, нравст-

венным и художественным реалиям своего времени. В частности, «неоклассический» образ республиканских Афин, Спарты, Рима мог восприниматься как политическая альтернатива феодальным государствам современности, а античная культура, искусство, поэзия — как осуществленный, но утраченный в послеантичные века идеал гармонии разумного и естественного, как свидетельство простоты и величия нравов, как воплощение высокого гражданского сознания и художественного гения древних в противовес безгероичной современности, повсеместному упадку нравов и вкусов.

Уже раннее Просвещение в лице Муратори и Гравины пришло к осознанию того, что классицистический ориентир «хорошего вкуса» предполагает не формальное следование примеру древних в жанре и стиле, как у многих поэтов-аркадцев, а двоякий примат содержательного и выразительного начала («внутренней красоты») поэтического. Поэтому, полагал Муратори, надлежит подражать древним только потому, что они умели, подражая природе, делать это «прекрасно», то есть достигать органического синтеза между всеми компонентами художественности — между рациональным и естественным, полезным и приятным, вымышленным и истинным, выразительным и правдивым. Поэтому оправдание принципа подражания древним образцам достаточно гибко сопрягается у автора «Анналов», а также и в эстетических сочинениях Гравины, с признанием достоинств великих итальянских классиков поэзии и прав поэта на вымысел и фантазию. Тенденция к уравниванию этих аспектов художественного мышления своеобразно проявилась в историографических трудах Муратори, где новаторская в концептуальном отношении картина поступательного развития отечественной истории от древности до современности обладает, помимо научных, и эстетическими достоинствами: правдивые черты сознания людей, культурную и общественную психологию эпох (в частности, Средневековья) создают у Муратори не только описания «правды» событий, подтвержденной историческими источниками, но и «вымысел» — рассказ о созданных в эти эпохи литературных произведениях, пересказ легенд и преданий. В следующую, романтическую культурную эпоху именно эта методология изображения истории окажется продуктивной для романтической историографии.

На основе классицистического принципа подражания в итальянской литературе укоренились разные стилевые «побеги» от ствола классицизма. Так, в лирике, где лидерство еще в первое десятилетие века постепенно перешло к так называемой «второй Аркадии» с ее петраркизмом и анакреонтикой, возобладало рококо — культ изяшной, формально безупречной поэтической вещицы, нередко просто приятно отде-

ланной безделицы, больше говорящей чувственности, чем чувству или мысли («Канцонетты» П.Ролли, «Шутки» и «Идиллии» Т.Крудели, «Стихи» К.И.Фругони). Рокайльной поэтике отдали дань в своих сонетах и канцонах Дж.Парини (сонет «Как приятно созерцать», канцона «Божественной Ниче»), Дж.Казанова в своих песнях на венецианском диалекте и сицилийский лирик Дж.Мели, оставивший пять томов «Сицилийских стихотворений» (1787) на диалекте. Но фактически каждый итальянский литератор просветительской эпохи искал свой путь к художественной реализации принципа равновесия между разумным и естественным в поэтическом произведении, «играя» одновременно на разных стилистических полях, беря на вооружение художественный инструментарий и классицизма, и сентиментализма, и рококо, а в конце просветительской эпохи — и предромантизма.

Это в полной мере относится к поэзии Сеттеченто. Лучшие ее произведения были созданы как раз на стыке разных жанровых и стилистических манер. Собственно, в этом сочетании, в разностильности и ломке единообразия и проявился в поэзии тот дух реформаторства, который отличал Сеттеченто. В лирике Пьетро Метастазियो, одного из лучших поэтов Аркадии, нелегко отделить сентименталистскую составляющую от рокайльной (например, сонет *Sogni e favole io fingo*), особенно в сочиненных им лирических ариеттах — партиях персонажей его мелодрам, которые давно включаются в качестве самостоятельных стихотворений Метастазियो в итальянские поэтические антологии. Крупнейший диалектальный поэт Сеттеченто Джованни Мели (1740–1815) в своих игриво-чувственных любовных канцонеттах («Волосы», «Глаза», «Грудь») соединяет стилистику рококо со стилистикой и ритмикой сицилийской народной песни; в поэме «Буколика» (например, в песне «Зима») рокайльные влюбленные нимфы и пастухи помещены не в условно-декоративный, а в чисто деревенский антураж, выглядят и ведут себя как крестьяне, и занятия и развлечения их (забывание и разделка кабанчика, наблюдение за дракой собак из-за костей, пляски и пение частушек в ожидании коллективного угощения) — не пасторальные, а обусловленные сезоном и обычаем⁴. Наконец, перу Парини принадлежат и классицистические оды с нравственно-гражданственной тематикой, и фривольно-галантные сонеты (некоторые — на ломбардском диалекте), и зачастую окрашенные в сентиментально-меланхолические тона канцоны-раздумья о собственной судьбе, об испытаниях, которые несет поэту тревожная политическая обстановка, одинокая старость, болезнь и т.п. Просветительская антифеодалная социальная критика и просветительский идеал гражданской поэзии воплотились в главном сочинении Парини — поэме «День», где автор

ведет сложную «игру» с жанрами (дидактической и героикомической поэм) и стилями поэзии классицизма, рококо и даже предромантизма⁵. Непривычную для классицистического «хорошего вкуса» метафорику «Песен Оссиана» их переводчик Чезаротти то «подправляет» и интерпретирует с рационалистической обстоятельностью и нелюбовью классициста к «странному» и «избыточному», а то пытается передать с помощью изобретаемых им самим неологизмов⁶.

В процессе осмысления отечественной поэтической традиции были выработаны и новые эстетические критерии (понятие «энтусиазма» и «поэтического духа» у С.Беттинелли, критерий «естественного вкуса» у Баретти, восходящий к понятию здравого смысла), позволявшие не только подвергнуть критике принцип подражательности или рокайльные украшения в стихах современных поэтов (прежде всего, Аркадии), но и оспорить узкорационалистические трактовки творений великих классиков (Гомера, Данте, Петрарки, Шекспира). К середине XVIII в. в итальянской эстетике восторжествовала линия, восходящая к Муратори: требование познавательной и нравственно-воспитательной нагрузки образа, на которой настаивал Гравина, не снималось, но главной стала считаться забота художника о «естественности» изображения и полноценном эстетическом «удовольствии» от образного высказывания. Последнее Муратори связывал с понятием гармоничности и «культуры» стиля⁷. Сам Гравина, отдававший себе отчет в важности этого аспекта художественности, был уверен, что выразительность, гармония и естественность суть органичные качества античного мифа, поэм Гомера и античной трагедии; современному поэту остается, насколько возможно, приблизиться к этому вечному образцу. Однако попытка Гравины реализовать этот постулат в собственных трагедиях обернулась книжной засушенностью, ходульностью сюжетов, образов и стиля. Иным был результат трагедийного опыта Ш.Маффеи. В «Меропе» налицо классицистическая логичность и уравновешенность и в стиле, и в трактовке образа античной героини, чувство которой одновременно и естественно, и разумно в каждый момент действия; в то же время обращает на себя внимание вызывающий сочувствие и созвучный интересам зрителя XVIII столетия сентименталистский посыл трагического сюжета о попираемой человечности — в данном случае, естественного чувства матери к сыну⁸. Продолжив реформу оперного театра, начатую А.Дзено, Метастазियो не только перекраивал сам трагедийный образец, превращая его в доставляющую разнообразное эстетическое удовольствие музыкальную драму, но и античные персонажи и сюжеты поворачивал исключительно «чувствительной» и «приятной» стороной. Альгаротти предложил свой вариант включения естественного в ра-

циональное, выдвинув понятие «удовольствия разума»: в связи с этим он придал «естественный» и «приятный» антураж и нашел занимательное композиционное решение популярному изложению научных идей Ньютона. Наконец, рациональная просветительская установка на разоблачение социального паразитизма аристократической верхушки общества в поэме «День» реализуется у Парини в оттененном героикомическим гротеском ироническом любовании «приятными» и «изящными» мелочами роскошного обихода, которыми окружил себя светский щеголь, тщательно выписанными картинами беззаботных удовольствий знатных господ и дам, которые привыкли считать их естественными для своего сословия. Но главный «секрет» естественности поэтического слова, в котором в полной мере синтезированы и «польза», и «удовольствие», кроется у Парини (во владении этим «секретом» ближе всего к миланскому поэту оказался Маффеи) в умении для своей вполне отчетливой лирической интонации, для своей в каждом стихотворении неповторимо звучащей душевной ноты (радостно-беззаботной или граждански деловитой, негодующей или умиротворенной, иронической, тревожной, меланхолической) найти послушную настроению поэта, гармоничную, звучную, лексически и ритмически отшлифованную форму. Этой форме чужды книжный «академизм» и педантские принципы «чистоты» жанра, метра и стиля; в своей гибкости и непосредственности она прямо ориентирована на греческую и латинскую поэтическую классику и на отечественных классиков Чинквеченто⁹.

В поэтическом пространстве позднего Сеттеченто существенное место заняли сатирические жанры: помимо уже названной поэмы «День» Парини и некоторых его сатирических од («Обман»), сатира представлена героикомической поэмой-бурлеском Н.Фортегверри (1674–1735) «Риччардетто», где античные герои и рыцари изображены в комичных бытовых ситуациях, баснями (Л.Пиньотти, Дж.Мели), «Наставлениями» в духе Горация (Г.Гоцци), сатирами в духе Ювенала (Альфьери). Стихию юмора, расцвеченную сатирическими красками, представляет диалектальная ломбардская поэзия (Д.Балестриери, К.Танци, Дж.Пассерони). Мишенями сатирических памфлетов, диалогов и пьес сиенского комедиографа Дж.Джилли, представляющего раннее тосканское Просвещение, становятся выхолощенный рационализм псевдоученых педантов («О Петрониевой школе для латинских кормилиц», 1719), несуразности петраркистской поэзии аркадцев, мелодрам и опер («Дириндина», 1712), лицемерие иезуитов («Блаженный во Христе, или Предсказания Брандана Сиенского», 1720). Ярким и разносторонним комическим талантом обладал поэт Джамбаттиста Касти

(1724—1803). В его «Анакреонтических стихах», баснях, комических «галантных новеллах», сатирическом эпосе и оперных либретто запечатлены характерные черты литературы периода заката и кризиса Просвещения, утопическим философско-социальным теориям которого нанесли серьезный удар события, связанные с революцией во Франции. Идеологический и моральный либертинаж¹⁰, юмор и скепсис в отношении любого реформаторства в области культуры, политики и общественной мысли сложно переплелись в сатире Касты с просветительской нетерпимостью к духовной тирании и ханжеству, с критикой феодальных форм правления, с просветительской верой в природное право человека на счастье и социальную справедливость.

Современник Альфьери, вольтерьянец и авантюрист, остро слов и ловкий царедворец (он был придворным поэтом либерального тосканского правителя — великого герцога Петра Леопольда, много лет подвизался при венском дворе, был радушно принят Екатериной II), Касты одно время пользовался расположением австрийского императора Иосифа II, в качестве секретаря австрийского министра Й. Кауница объездил с дипломатическими миссиями почти всю Европу и в 1770-е гг. дважды бывал в Петербурге; и хотя в Вене места придворного поэта так и не добился, зато прославился как оперный либреттист, удачливый соперник поэта придворных оперных театров Лоренцо Да Понте. Опера-буффа «Король Теодор в Венеции» (1784) на сюжет одного из эпизодов вольтеровского «Кандида» произвела впечатление на Гете; «Грот Трофонио», «Сначала музыка, слова потом», «Кублай, хан татарский», «Катилина», «Одураченный жених», написанные до 1792 г. (музыку писали Паизьелло, Сальери) пародировали героические мелодрамы Метастазео, в фарсовом или гротескном виде представляли известных исторических и литературных персонажей, высмеивали современные нравы и вкусы в мире музыки и театра. В последующие годы в мелодрамах Касты «Спящие», «Неистовый Орландо», «Розмонда» (1794) пародийное и буффонное начало отходит на второй план, уступая место публицистическим выпадам в защиту провозглашенной во Франции республики и против антифранцузской военной политики австрийского двора. В Вене, недовольной тем, что в европейских салонах распространяются в списках отрывки из запрещенных к изданию сатирических поэм Касты «Татарская поэма» (*Poema tartaro*) и «Говорящие животные» (*Gli animali parlanti*), утверждается мнение, будто Касты политически неблагонадежен, сделался «санкюлотом» и «якобинцем». В 1798 г. Касты отказывается от пенсии, предложенной ему в Вене, и переселяется в революционный Париж, где в 1801 г. выходит в свет запрещенная комико-эпическая поэма «Говорящие животные». «Татар-

ская поэма» была напечатана в Милане немного ранее, в 1796 г., при личном одобрении занявшего Ломбардию генерала Бонапарта¹¹.

Обе поэмы Касты можно отнести к жанровой разновидности бурлескной поэзии — комическому эпосу, в который поэт, испытавший влияние вольтеровского бурлеска и комики философских повестей, внес черты гротескно утрированного нравоописания, философской аллегории, басни и политического памфлета. Сатира Касты злободневна и остро публицистична (позднее Уго Фосколо упрекнет Касты в приверженности «газетному стилю»). Сочиненная в 80-е годы и запрещенная тогда к печати «Татарская поэма» — написанный октавами в 12 песнях ядовитый памфлет на «просвещенную монархию» Екатерины II, на ее двор и на политические и общественные реалии русской жизни 60-х и 70-х гг. XVIII в. Злободневная философская и политическая полемика, вдохновленная неясной надеждой поэта на торжество Разума и Добродетели, Свободы и Счастья в некоем отдаленном будущем, ведется и на страницах «звериного эпоса» Касты о говорящих животных (помимо поэмы, еще четыре больших басни «Осел», «Овцы», «Союз сильных», «Кошка и крыса»). Четвероногие герои этих стихотворных «гибридов» басни и поэмы гротескно «проживают» различные европейские политические ситуации конца «века Разума», озвучивают и комически реализуют в пределах своего звериного естества идеологические и культурные программы разных европейских социальных движений и политических партий конца XVIII в. Мишенями написанных в разные годы 48 стихотворных «галантных новелл», в которых ярче всего проявился дух либертинажа, отличавшего поэзию Касты (при жизни Касты весь корпус новелл не издавался полностью), были как традиционные для комической поэзии причуды моды, неверность женщин, пороки и предрассудки, так и лицемерие и коррупция церковных иерархов и даже постулаты католической доктрины, в полемике с которыми Касты, подобно Вольтеру, балансирует на грани рационализма и богохульства («Дело совести», «Дьяволица», «Чудо»).

В Италии, в отличие от Англии и Франции, XVIII веку не суждено было стать веком романа, и все же эта большая повествовательная форма заявила о себе в литературе Сеттеченто, как и в других европейских литературах, разнообразием жанровых подвидов, преимущественно подражательных. В этом отношении первенствовала Венеция, где в период зрелого Просвещения появились роман-эссе (Альгаротти), философско-фантастический роман-утопия (З.Сериман, Дж.Казанова), авантюрно-автобиографический роман (Дж.Казанова). Чрезвычайно плодотворный венецианский романист аббат П.Кьяри, чьим «коньком» было следование литературной моде и подражание романым моделям,

уже апробированным читательскими симпатиями, в основном продолжал линию авантюрного романа-пикарески, обогащая его нравоописанием, любовными, эротическими и даже философскими мотивами. В предромантические десятилетия, которыми завершилась эпоха Просвещения, появился особый тип исторического романа — «археологический», развитие которого связано в Италии с именами А.Верри и В.Куоко.

Главные эстетические открытия эпохи были сделаны в театральных жанрах. Поистине, в Италии XVIII век стал веком театра. Итальянская опера, итальянская комедия, итальянская трагедия завоевывают сцены Европы, обогащая в процессе своего победного шествия собственную эстетику и оставляя след в эстетических программах национальных театров. Век театра реформировал и предложил взамен барочных форм свои варианты театральной выразительности для музыки, драматического текста, сценического пения и декламации, постановочных решений.

Родина оперы-серия и оперы-буффа, Неаполь уже в первой половине века стал средоточием новых веяний в итальянском и европейском оперном искусстве, которые были направлены против набравшего силу процесса вырождения оперы в придворно-праздничное развлечение. Композиторы А.Скарлатти, Дж.Перголези, а во второй половине века — Н.Пиччинни, Дж.Паизьелло, Д.Чимароза рационализировали, придали композиционную четкость обоим жанрам оперы — серьезно-му и комическому; в поздних операх Скарлатти уже отмечается тенденция разнообразными музыкальными средствами (выразительной оркестровкой, сочетаниями речитативов и арий) сконцентрировать внимание слушателя на драме чувств персонажей и единстве действия, а не на сценической технике или виртуозности сольного пения. Итальянская эстетика оперы-серия и оперы-буффа сыграла значительную роль в становлении венского классического музыкального стиля (Гайдн, Моцарт); основы же его заложило превращение оперы-серия в музыкальную драму, в 40–70-е годы осуществленное Глюком и его неаполитанскими последователями (Т.Траеттой, Н.Йомелли, Г.Спонтини и Л.М.Керубини) на сценах Милана, Венеции, Неаполя, Лондона, Вены, Парижа¹².

В завоевании европейского авторитета и в реформировании итальянской оперы первостепенная роль принадлежит венецианским либреттистам Сеттеченто А.Дзено, П.Метастазियो, Л.Да Понте, Р.де Кальцабиджи, Дж.Касти. Гольдони имел успех в качестве либреттиста комических опер Пиччинни («Чеккина, или Благонравная дочь») и Б.Галуппи («Деревенский философ»). Оперы Моцарта «Свадьба Фигаро»,

«Так поступают все женщины» и «Дон Жуан» своим успехом в Вене в немалой степени обязаны либретто Да Понте (1749–1838); опера Вивальди «Олимпиада» (1734), ранние оперы Глюка («Артаксеркс», «Деметрий» и др.) написаны на либретто прославленного короля мелодрамы — Метастазियो; творческий союз либреттиста Дзено с Генделем, Скарлатти, Галуппи сыграл заметную роль в создании классицистически упорядоченной, четко выстроенной на одной сюжетной теме оперы-серии первой половины века (либретто опер «Луций Вер», «Мероп», «Ифигения в Авлиде», «Кай Фабриций»). Соратник Глюка и автор либретто его опер «Орфей и Эвридика», «Парис и Елена», «Альцеста», аббат Раньери де Кальцабиджи (1714–1797) принял самое непосредственное участие в предпринятом Глюком реформировании оперной музыки, разработав теорию единства музыки и сценического декламируемого слова (реформа была поддержана композитором Сальери, автором оперы-буффа «Тарар» на либретто Бомарше, 1787). В конце жизни Кальцабиджи вступил в спор с Альфьери по вопросам стиля сценического текста, своими замечаниями укрепив великого драматурга эпохи предромантизма на его позициях реформатора классицистической трагедийной выразительности.

Можно сказать, что классицистическая итальянская трагедия возникла и существовала в XVIII в. одновременно в двух ипостасях. Теоретическое ее «лицо» сформировалось в процессе осмысления принципа подражания древним грекам и критического освоения французского трагедийного опыта (работа Гравины «О трагедии», 1715; «Рассуждение об итальянском театре» Маффеи, 1723; эссе Пьетро Калепио «Сравнение трагической поэзии Италии с французской», 1727, и «Апология “Эдипа” Софокла против цензуры г-на де Вольтера», 1742; трактат П.Я.Мартелло «О трагическом стихе» и диалог «О древней и современной трагедии», «Речь об итальянском театре» Дж.Пиндемонте). Наиболее состоятельная художественная реализация классицистической трагедийной эстетики была осуществлена Маффеи, хотя плодотворных авторов «правильных» в теоретическом отношении трагедий на всем протяжении Сеттеченто оказалось немало. Главным итогом бытования трагедии на итальянской сцене стало формирование на основе ее классицистической эстетики двух разных художественных концепций трагедийности. Продолжая опыты Дзено по созданию музыкальной драмы, Метастазियो трансформировал трагедию в мелодраму, впуслав в нее стихию чувствительности и «усредненности»; в конце века по его пути пошли Ф.М.Пагано («Агамемнон», 1787) и Фр.Сальфи («Идомея», 1792). Альфьери, наоборот, изгонял с трагической сцены любое проявление «усредненности» и создал героическую трагедию. Осно-

ванная не на чувствительности, а на столкновении идей, она ориентировалась одновременно и на древних, и на французских классиков в масштабности конфликта, в предельной концентрации действия, лаконичности сюжета и взрывной энергии стиля. В последние десятилетия века в итальянской трагедии появляется шекспировская линия (историческая драма А.Верри «Миланский заговор», 1779, исторические драмы Дж.Пиндемонте «Цинциннат», 1796, «Гениевра Шотландская», 1804, его же «Джюльетта и Ромео», «Елена и Герардо»¹³).

Комедия проделала на сценах Сеттеченто путь, не менее впечатляющий, чем трагедия или опера. Господство масок и импровизации, типичных для традиции комедии дель арте, уже в начале века стало вытесняться с комедийных подмостков подражаниями Мольеру, в них жанр обретал твердые сюжетные, композиционные и стилистические формы, в него проникали реалии региональной повседневности. Этому в особенности способствовало творчество тосканских комедиографов Дж.Джилли, Дж.Б.Фаджоли и Я.А.Нелли, а также комические интермеццо неаполитанцев Никколо Аменты (1659–1719), Пьетро Тринкеры (1702–1755), у которых мольеровские темы развернуты на колоритном фоне неаполитанских нравов, с обильными диалектными включениями. Неаполитанец Дж.А.Федерико, создавший в 1733 г. комическое интермеццо «Служанка-госпожа» (*La Serva padrona*), стал вместе с композитором Дж.Перголези родоначальником жанра оперы-буффа. Для оперы-буффа много писал неаполитанский комедиограф Дж.Лоренци («Меж двух сутяг третий в выигрыше», 1776, «Китайский идол», 1767, «Мнимый Сократ», вместе с Ф.Гальяни, «Неверная верность», 1779). Плодовитым сочинителем комедий был Фр.Черлоне, бравший сюжеты из истории («Колумб», 1769, «Васко да Гама», «Наказанные неверные, или Возвращение Колумба в Мексику») или из романов Кьяри («Кулихан», «Любовь-мстительница», 1772). Наряду с комедиями, писавшимися для определенных театральных трупп, в литературную историю Сеттеченто вошли и пьесы для чтения — комические пародии и диалоги в духе Лукиана, посвященные эстетическим дискуссиям и внутрилитературной проблематике времени: спорам о деятельности академии Круска, судьбам трагедии, мелодрамы, поэзии, литературного итальянского языка (моде на галлицизмы). Таковы комедия Маффей «Раге» (*Raguet*, 1747) — сатира на офранцузенный язык модников и модниц, и многочисленные комедии П.Я.Мартелло «Отмщенная рифма», «Потрепанный Еврипид», «Геркулес чихающий» (1717), пародия на Гравину и Маффей «Наказанный Фемия» (*Femia sentenziato*, 1724) и др.

Главные эстетические новации пришли в комедию Сеттеченто из Венеции. Реформируя этот жанр, обращая его от типовых комических

ситуаций, и тем более от традиционных для итальянской комедии типов-масок, к подражанию действительной жизни в ее самых разнообразных коллизиях и нюансах, Карло Гольдони открыл дорогу современности на театральные подмостки и указал театральной литературе новый эстетический ориентир — изображение человеческого характера, не только связанного со средой, но и меняющегося в разных жизненных обстоятельствах. Его соотечественник Карло Гоцци, всю жизнь яростно боровшийся с комедийной реформой Гольдони, тоже обрисовал для эстетики театра новую перспективу — не в гольдониевском жизнеподобии, а в вымысле, фантазии, в смешении стилей и жанров, что позволяет обнажить и стократно усилить изначально заложенную в театральном представлении игровую и зрелищную условность.

В 1760-е гг. итальянское Просвещение уже проходит пик своей культурной и общественно-политической зрелости. Разоблачение всех форм невежества, предрассудков, архаических общественных институтов, эстетических убеждений и устаревших норм общежития органично сочетается в срединные десятилетия века с утопической верой в действительность рациональных идей, в осуществимость «переучивания», воспитания новых вкусов, учреждение новых законов, пробуждение нового интереса к истории, политике, экономике, эстетическому наследию. Общественно-политическая ситуация, возникшая в Италии в связи с революцией во Франции, уже очень скоро — в 1780-е гг. — проверит все эти «зрелые» просветительские проекты, и многие из них перейдут в разряд «иллюзий». Однако в эпоху зрелого Просвещения в Италии было угадано и высказано немало из того, что ляжет в основу предромантического, а затем и романтического мироощущения. Отношение Альгаротти и особенно Чезаротти к языку литературы как выражению «духа нации», отраженного в исторически подвижном феномене национальной культуры, борьба Беттинелли с подражательством, его прозрения относительно «божественной» природы творческого энтузиазма и значения средневековой культуры в формировании национального самосознания итальянцев; ориентация Парини, диалектальных поэтов Милана и Гольдони на изображение живой повседневности при помощи живого языка, близкого к разговорному (а иногда — к диалекту); апелляция к чувствам и природе человека в решении социальных и нравственных проблем, проявившаяся в труде Беккарии по уголовному праву; защита Баретти права критики на субъективность и здравомыслие в эстетических оценках; подход Г. Гоцци и Баретти к поэтическому произведению прошлого как целостному эстетическому феномену, тесно связанному со своей эпохой — вот то немалое, что следующая культурная эпоха возьмет из наследия предшественницы. Наконец,

именно в середине Сеттеченто, в период зрелого Просвещения культура Ломбардии обретает ту идеологическую и творческую энергетику, которая выведет в ее в начале XIX в. в авангард итальянского Отточенто¹⁴. В новую эпоху, эпоху Фосколо и Leopardi, перейдет и тот двойной культ «полезы» (*l'utile*) и «прекрасной песни» (*vanto di lusinghevol canto*), то есть идеи и ее совершенной поэтической формы, который исповедовал автор оды «Чистота воздуха» просветитель Парини¹⁵.

В последние десятилетия XVIII в. в литературе Италии уже вполне отчетливо проявляются черты предромантического мироощущения, которые накапливались в европейской культуре, «уставшей» от рационализма и открывшей для себя новую сферу эстетического — фантастические, необъяснимые разумом, «ночные» стороны жизни. В просветительскую Италию предромантическое веяние проникло еще в 1760-е годы, вместе с интересом к «северной музе» и модной в Европе англоманией. Начало предромантизму в Италии положили переводы английских подражаний древней кельтской поэзии Оссиана (М.Чезаротти). Укоренению предромантических настроений на итальянской почве способствовала та ситуация напряженного ожидания и утраты ценностных ориентиров, которая сложилась в Италии в годы Великой французской революции, особенно когда начались завоевательные походы революционной армии Наполеона Бонапарта (1796). Предромантическому пересмотру к этому времени подверглась эстетика и поэтика классицистической трагедии и «археологического» романа классицистического образца, возникшего в XVIII в. во Франции. В античном антураже трагедий Альфьери и «археологических» романов А.Верри и Куоко проступили очертания художественных конфликтов и идейной проблематики следующей за Просвещением, уже романтической культурной эпохи, содержание которой будет определять начавшееся движение за политическое возрождение духовно единой итальянской нации.

Примечания

¹ *Cerruti M. Settecento estraneo ai Lumi e Settecento antilluministico / Storia della civiltà letteraria italiana, diretta da Giorgio Barberi Squarotti. V. 4. Il Settecento e il primo Ottocento. Torino, 1992. P. 225.*

² *Ibid., p. 223–251. См. также: Calcaterra C. Il barocco in Arcadia, e altri scritti sul Settecento. Bologna, 1954; Getto G. La letteratura religiosa dal Due al Novecento. Firenze, 1967.*

³ La letteratura italiana. Storia e testi. Diretta da C. Muscetta. Il Settecento. L'Arcadia e l'età delle riforme. V. 6, t. I. Roma; Bari, 1973. P. 177–178.

⁴ Crescenzo G. di. Giovanni Meli e il suo tempo. Napoli, 1961.

⁵ О предромантической составляющей поэтики «Дня» см.: Nicoletti G. Dall'Arcadia a Leopardi. Studi di poesia. Roma, 2005. P. 55–75. Также см.: Binini W. Settecento maggiore. Analisi della poetica e della poesia di Goldoni, Parini e Alfieri. Milano, 1978. P. 16–17.

⁶ См. комментарии составителя в кн. Cesarotti M. Poesie di Ossian / A cura di E. Bigi. Torino, 1976.

⁷ Fubini M. Arcadia e Illuminismo // Questioni e correnti di storia letteraria / A cura di A. Momigliano. Milano, 1959. P. 509; Idem. Dal Muratori al Baretti. Bari, 1946. P. 15, 17.

⁸ Senardi R. Studi sul teatro classico italiano tra manierismo ed età dell'Arcadia. Roma, 1982. P. 85–93.

⁹ Isella D. La cultura lombarda e la letteratura italiana // Culture regionali e letteratura nazionale. Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana. Atti del VII Congresso. Bari, 1970. P. 66; Binini W. Op. cit. P. 16–17.

¹⁰ Muresu G. Le occasioni di un libertino (G.B. Casti). Messina-Firenze, 1973. P. 37. Idem. Introduzione // Casti G. Gli Animali parlanti / A cura di Gabriele Muresu. Ravenna, 1978. P. 8.

¹¹ Fallico A. Introduzione a Giambattista Casti. Viterbo, 1984. P. 45–117.

¹² Croce B. I teatri di Napoli // Croce B. Scritti di storia letteraria e politica. Bari, 1966. P. 223–242; De' Paoli D. L'opera italiana dalle origini all'opera verista. Roma, 1955. P. 63–103.

¹³ Petrucciardi M. Giovanni Pindemonte nella crisi della tragedia. Firenze, 1966. P. 49–50, 98.

¹⁴ Isella D. Op. cit. P. 58.

¹⁵ Santato G. Letteratura italiana del secondo Settecento. Protagonisti e percorsi. Modena, 2003. P. 184.

ПОЭЗИЯ АРКАДИИ

I

Аркадия со многих точек зрения — социальной, культурной, географической — представляет собой один из важнейших и интереснейших феноменов литературного развития Италии в XVIII в. В работах, ей посвященных, нередко приходится встречать утверждение о том, что, несмотря на свой неслыханный успех, Аркадия все же не вывела итальянскую литературу на европейский уровень, оставшись явлением узко национальным. Между тем само образование академии не только продолжило традицию, зародившуюся в эпоху Чинквеченто, но и находилось в русле общеевропейского литературного развития, для которого были чрезвычайно характерны литературные салоны и общества: они существовали во всей Европе, хотя первое место здесь несомненно принадлежит Франции. В этом отношении Аркадия вписывается в общеевропейский культурный контекст.

Именно в период деятельности Аркадии завязываются активные контакты с соседними европейскими странами, Италия становится участницей европейского культурного процесса. Итальянские литературоведы справедливо указывают, например, на важность полемики с французами вокруг книги Доминика Бугура («О том, как правильно мыслить в ученых сочинениях», 1687), в которой приняли участие многие аркадцы и в ходе которой вырабатывались и уточнялись собственные эстетико-литературные идеалы. Обращение к классикам и интерес к французской литературе как образцовой современной литературе являлись двумя сторонами процесса духовного переворота, совершавшегося в Италии.

Первое собрание Аркадии состоялось 5 октября 1690 г. в Риме, на нем присутствовало четырнадцать «академиков» (среди них — Джован Марио Крешимбени, Джан Винченцо Гравина, Винченцо Леонио, не-

сколько позже к ним присоединились Б.Менцини, Ф.Реди, В.Филикайя, А.Гвиди, Л.Магалотти, А.Дзено, Ш.Маффеи, Л.Муратори). То, что позже Гравина назвал «литературными беседами, часто сопровождавшимися закусками и ужином», превратилось в литературную институцию с весьма строгими законами. Члены Академии назывались пастухами и брали себе пасторальные псевдонимы, причем двойные: один — по выбору, второй, с географической символикой — по жребию (к примеру, Крешимбени именовался Алфисибей Кариец). Символом академии была избрана свирель Пана, увенчанная лавром и сосной, покровителем — младенец Иисус, папа римский занимал должность «наиглавнейшего пастуха», впрочем, совершенно номинальную. Использовался древнегреческий календарь и счет годов по олимпиадам. Статуты (*Leges Arcadium*) написал в 1696 г. Гравина — и числом, и языком (архаической латынью) они должны были напоминать Законы двенадцати таблиц. Во главе стоял «главный страж», избравшийся на эту должность (первым «стражем» стал Крешимбени), региональные филиалы (уникальное явление в истории итальянских академий) именовались «колониями».

Непосредственной предшественницей Аркадии — по программе, целям и составу — была Королевская академия, которую основала в Стокгольме королева Швеции Христина и которую она возобновила в Риме, поселившись в нем (1656) после отречения от престола и перехода в католичество. Среди общих целей — борьба с «испорченным» барочным стилем, среди общих уставных положений — коллегиальность решений, среди участников — большинство будущих аркадцев (Филикайя, Реди, Гвиди, Менцини). Основана была Аркадия спустя полтора года после смерти королевы.

Аркадия поставила своей целью «искоренить дурной вкус, добиться того, чтобы он более не возродился, постоянно преследуя его всюду, где бы он не угнезвился, будь то в замках или в безвестных городишках». Реформаторская деятельность Аркадии, направленная прежде всего против формальных ухищрений и чрезмерной пышности барокко, опиралась на возврат к классической традиции, являвшейся синонимом чистоты, ясности, правильности выражения, и это продолжение прервавшейся было гуманистической традиции для истории итальянской литературы оказалось принципиально важным. Возникновение Аркадии было обусловлено ощущавшейся всеми сильнейшей тягой к обновлению во всех областях — социальной, философской, моральной, эстетической, воодушевлялось мощным антибарочным импульсом, то есть неприятием маринизма и сечентизма. Именно тот факт, что в Аркадии как литературной академии нашли свое институциональное оформление тенденции, существовавшие в итальянском

обществе (разумеется, ни в коей мере Аркадией не ограничивавшиеся), обеспечил ей подлинно национальный характер. Аркадия, с одной стороны, служила своеобразной точкой отсчета, предлагая модель социального, культурного, интеллектуального поведения, с другой — сама модель эта носила характер исторический, выражая потребность в идеале, уже существовавшем в общественном сознании, отвечая необходимости в совместных, объединенных усилиях по духовному возрождению страны.

Между 1690 и 1728 гг. было создано 36 колоний, число аркадцев составило 2619 (из них 74 женщины), распределявшихся почти по 300 населенным пунктам, правда, в некоторых городах было всего по одному аркадцу, свыше ста членов насчитывалось лишь в Генуе, Флоренции, Риме и Неаполе. Образование Аркадии содействовало созданию некоей единой надклассовой духовной общности, порывавшей с прежней изолированностью и разобщенностью, способствовало распространению и укоренению новых литературных нравов и обычаев. Равноправными членами одной и той же академии становились выходцы из разных слоев общества. Членами Аркадии были представители знати, духовенства (кардиналы, епископы, каноники, аббаты, члены различных монашеских орденов) и третье сословие — адвокаты, врачи, ученые, государственные чиновники, сенаторы, архитекторы, музыканты, профессора университетов. В «Прозе аркадцев», где собраны теоретические сочинения, излагающие как общие, так и частные проблемы, касающиеся Аркадии, удельный вес авторов из церковных кругов особенно велик, достигая 59 процентов, тогда как в целом социальная композиция академии достаточно уравновешена, являя собой образ гармоничного литературного движения, равнодоступного представителям разных слоев.

Управление колониями осуществлялось из Рима, при этом весьма жестко и централизованно: без разрешения Рима нельзя было принимать новых членов, издательская деятельность (между 1708 и 1727 гг. опубликованы «Жизнеописания знаменитых аркадцев» в пяти томах, «Стихи аркадцев» — между 1716 и 1720 гг. вышли первые восемь томов, «Проза аркадцев» в трех томах, «Исторические сведения об умерших аркадцах»); связи между колониями осуществлялись также через Рим (при этом практически не было обратной связи), где огромную идеологическую роль играла папская курия, пытавшаяся осуществлять свою культурную гегемонию. Роль Рима была двоякой: с одной стороны, только Рим мог придать аркадскому движению характер общенациональный, свободный от местничества и регионализма, с другой — Рим вовсе не был средоточием интеллектуальной, мыслящей элиты, наиболее вовлеченной в процесс осмысления и разрешения стоящих

перед страной проблем. Отчасти именно поэтому здесь и возобладали наиболее умеренная линия развития Аркадии, ориентированная на решение преимущественно литературных проблем.

В Аркадии происходило как бы размывание собственной социальной и интеллектуальной индивидуальности, все оказывались равны, хотя — и об этом тоже не следует забывать — новые, несомненно, более демократические, чем прежде, обычаи все же были ограничены достаточно замкнутой обстановкой светски-литературного кружка. Вместе с тем принадлежность к Аркадии означала для отдельных литераторов признание их статуса как интеллектуалов, отныне занимающих в обществе определенное положение, осознавалось как продвижение по социальной лестнице. Аркадия являла собой некую норму, предлагала определенный *modus vivendi*, позволяя каждому своему члену, при всей дифференциации, не чувствовать своей отъединенности, ощущать себя членом единого «нормализованного» общества. Установка на создание своего рода литературной республики, прокламированная в уставных положениях академии, сказывалась в том числе в своеобразной процедуре отбора и контроля, которой подвергались произведения ее членов: без подписи авторов они отдавались на суд академиков и затем дорабатывались по их замечаниям.

С созданием Аркадии изменились отношения не только между пишущими, но и между литератором и его публикой. Разумеется, читатель Аркадии — это не читатель Баретти или братьев Верри, но круг их гораздо шире, чем прежде, и аркадцы достаточно точно и проникательно уловили вкусы и потребности того общества, к которому обращались; поэзия их обрела облик менее возвышенный и героический, но исторически более реальный. Эволюция, проделанная Аркадией от Гравины к Крешимбени, на самом деле — эволюция общества, где весьма сложно сочетались рационалистичность и чувствительность, суховатый морализм и эротическая фривольность, где назидательности и суровой героичности очевидно предпочиталось наслаждение благами жизни, где особо ценились такие качества, как изящество и быстрота ума, определенная душевная тонкость, любезность, общительность, светскость, где вполне удовлетворялись условностью, лишь бы она облекалась в изящные, живые, музыкально-певучие формы. Именно с творчеством аркадцев связаны попытки отобразить реальность в иных сюжетных, композиционных и ритмических конструкциях, основанных прежде всего на ясном, критически-рациональном видении мира и вместе с тем достаточно подвижном и гибком, достаточно затейливом и прихотливом, чтобы воплощаться в формах рококо, ставшего преобладающим стилем аркадской поэзии.

Аркадия выдвигает новый тип деятеля культуры, вооруженного как главным инструментом познания хорошим вкусом, отличающегося критическим рациональным складом ума, органичного и естественного в своем поведении и вместе с тем светского, галантного, внешне блестящего, как и подобает человеку хорошего происхождения. Причем, тип этот был довольно подвижен, ибо воплощением его явились такие разные индивидуальности как, например, известный всей Европе математик и астроном Эустакио Манфреди или Фаустина Маратти Дзаппи, хозяйка блестящего литературного салона и автор стихов на темы, мало привычные для поэзии своего времени (любовь к мужу, смерть сына, житейские невзгоды и неприятности). В 1787 г. в Аркадию был принят Гете.

Происходило рождение новой общественной и частной морали, новой культуры, новой ментальности, хотя, разумеется, процесс этот совершался медленно, порою мучительно, знал спады и отступления назад. Так, в частности, можно говорить о недостаточной гибкости, об излишнем уповании на рационально-волевые усилия при реформировании общества и литературы, об определенной ограниченности и сохраняющейся дисперсности литературного развития.

Главным инструментом познания теории Аркадии объявляют разум. Неколебимая вера в его организующую силу неразрывно связана с отказом от беспрекословного подчинения правилам и строгих жанровых требований. Само обращение к классикам, ориентация на подражание им носили характер сугубо рационального, сознательно-мотивированного выбора. Муратори не случайно писал о том, что грамматикой, языком, поэтикой, риторикой, историей, вообще искусствами и наукой должны заниматься лишь те, кто «умеет хорошо философствовать». В эстетике Муратори поэзия носила безусловно подчиненный характер по отношению к философии. Поэзия как искусство подражательное должна была прежде всего доставлять наслаждение, а затем приносить пользу. Вместе с тем фантазия, преображая истинное, создает поэтически правдоподобное, которое, будучи вынесено на суд строгого разума, может таковым не являться. Однако именно правдоподобие должно удерживать поэта от безудержной, ничем не сдерживаемой игры воображения. Чудесное, контролируемое разумом, не должно оборачиваться неестественным. Рационалистический подход к поэтическому творчеству сказывался и в том, что аркадцы полагали, будто «хорошему вкусу» — как в сочинении, так и восприятии литературного произведения — можно научиться довольно легко. Муратори, например, пытался сделать из понятия «хорошего вкуса» достаточно гибкий инструмент, который сочетал бы в себе как теоретические дефиниции, так и практические указания.

Теоретики Аркадии пытались все же найти золотую середину, выступая за поэзию благородную и серьезную, отличающуюся простотой и ясностью стиля, равно удаленного как от схоластической засушенности (именно в недостатке фантазии и игры воображения, в «прозаичности» упрекали они французов), так и от барочной цветистости и вычурности. Порядок и разумность, выраженные с достоинством и изяществом, — вот черты поэзии, которую могли бы оценить люди истинно благородные, обладающие совершенным вкусом. Эти размышления важны не только потому, что в них присутствует одна из основных эстетических категорий, которыми оперировали аркадцы, — понятие хорошего вкуса, но и потому, что здесь, хотя бы в самом общем виде, очерчен тот круг читателей, к которому была обращена аркадская поэзия.

Разумеется, далеко не все потенции литературного развития, содержащиеся в Аркадии при ее зарождении, оказались реализованы. Существовал и разрыв между теоретической постановкой и осмыслением проблем культурного развития и их практическим разрешением. В 1711 г. происходит раскол Аркадии, из нее выходит Гравина, а вместе с ним около шестидесяти аркадцев, создавших новую академию, просуществовавшую недолго. Раскол произошел, разумеется, не только из-за несходства художественных вкусов, не только потому, что итальянскую поэтическую традицию Крешимбени возводил к провансальцам, а Гравина осуждал их за подражательство и введение рифмы, не только потому, что для Крешимбени верными последователями Петрарки были Делла Каза, Ди Костанцо и, конечно, Кьябрера, тогда как Гравина относился весьма критично к кьябреровскому классицизму. Сами эти «вкусовые» несовпадения явились следствием различий более глубоких. Гравина не только подверг критике бюрократические методы управления Крешимбени и сделанный им выбор в области культурной политики академии, он расходился с «главным стражем» в понимании роли и функции поэзии. Главными требованиями Крешимбени, предъявляемыми к поэтическому произведению, были ясность, порядок, последовательное, логическое развитие и внутренняя непротиворечивость, правильная рифма. Различая в поэтическом произведении красоту «внутреннюю» (под внутренней красотой понималось соответствие идее, замыслу, вдохновению) и «внешнюю», он, хотя и полагал, что для достижения художественного совершенства необходима гармония обеих, на первый план выдвигал задачи прежде всего формального свойства. Крешимбени считал бесполезным обращение к ранней древнегреческой поэзии, ибо в современных условиях функции нравоучения и воспитания, распространения знаний, духовного водительства, функции

поэзии эпико-героической взяла на себя наука («Красота народной поэзии», *La bellezza della volgar poesia*, 1700). Такое понимание поэзии приходило в резкое противоречие с концепцией Гравины, выступавшего за поэзию, основанную на высоких чувствах и стремлениях, способную вдохновляться героическими идеалами. Суровый морализм Гравины, неуступчивость и непримиримость в отстаивании своих взглядов, ригоризм и гражданственный пафос его творчества, глубина и мощь его интеллекта вступали в противоречие с реальными возможностями и потребностями литературного общества того времени. Трагико-героические чувства, накал высоких страстей, величественное были не во вкусе эпохи; если они и присутствовали в поэтических произведениях, то обычно уходили в фон, теряя свою значимость и первостепенность, сводясь до «размеров» удобных и не громоздких. Для Гравины же идеалом являлись как раз творения Гомера и Данте, где чудесное и истинное представляли в неразрывно-слитом единстве, и миф, от которого отказывался Крешимбени, понимался Гравиной как универсальное средство образного претворения действительности с несомненной нравственно-дидактической доминантой, ибо и удивительное, и чудесное, свойственные мифу, должны были быть направлены к гражданскому воспитанию и просвещению народа.

В Аркадии, однако, восторжествовала линия Крешимбени. «Главный страж», обратившись к истории итальянской поэзии, выделил «стиль собственно итальянский, по обыкновению называемый петраркистским» и стиль «греческий итальянизированный, который мы именуем кьябрерическим» (имелось в виду подражание Пиндару и Анакреонту). В сущности по этим двум линиям и стала развиваться поэзия Аркадии, причем во втором случае совершенно возобладала анакреонтика. Наиболее же подходящими жанрами были объявлены сонет и канцонетта.

Резко отрицательным, полемичным было отношение к Аркадии просветителей (Баретти), а также критиков Рисорджименто (Де Санктис, Сеттембрини), видевших в ней воплощение упадка и вырождения итальянской культуры и общественной морали. Аркадия, разумеется, являла полную противоположность их социальным, этическим, эстетическим идеалам. Ей было отказано в каком бы то ни было положительном вкладе в итальянскую литературу, она становится синонимом литературы мелкой, незначительной, ничтожной, порождением иезуитов, замысливших с ее помощью подчинить себе искусство. Впервые непредвзято взглянул на Аркадию Дж.Кардуччи, указав на ее заслуги в сохранении традиции, в выработке поэтического языка и работе в области метрики. В широком европейском контексте проанализировал

проблему Аркадии, взятую в ее «исторической реальности», Бенедетто Кроче, с именем которого и связан новый подход к этой тематике. Кроче считал Аркадию естественной и закономерной реакцией на барокко — отсюда и требование ясности и органичности, внимание к изобразительным средствам, изучение классиков и возрождение традиции. Кроче особенно подчеркивал роль Академии в восстановлении хорошего вкуса, «когда говорится и пишется то, что чувствуется и думается», считая ее главной и прочной победой реформу в сфере «литературного выражения». Кроче охарактеризовал Аркадию как итальянский вариант общеевропейского интеллектуального движения — наступления эры рационализма — и именовал ее «ученицей Декарта». По его мнению, рационализм, нашедший в Аркадии свое литературное воплощение, сыграл для последующего развития Италии роль даже более важную, чем для Франции и Англии, где в его истории не было провала, представленного XVII столетием. В Италии же, по мысли Кроче, обращение к рационализму является импульсом к национальному возрождению, и именно с Аркадии начинается современная эпоха. Тот факт, что Аркадия не дала крупных поэтов, Кроче объясняет характером времени, тем, что антипоэтичность была неотъемлемым свойством рационального века. Увлечшись «реабилитацией» Аркадии, Кроче отнес к ней и такого поэта, как Парини, объявив его творчество одной из вершин аркадской поэзии и, в сущности, не делая различия между Аркадией и Просвещением. Надо сказать, что Аркадия была единственной итальянской академией, которая во время фашизма не исключила из своих рядов Кроче, сохранив тем самым верность третьему из статутных гравиновского устава (не иметь над собой господина — *patronus nullus esto*), и сразу после войны пригласила его открыть своей лекцией новый академический год (Кроче выбрал тему «Аркадия и поэзия Сеттеченто»).

2

Одним из самых известных и популярных аркадских поэтов был муж Фаустины Маратти Джамбаттиста Феличе Дзаппи (1667–1719), писавший сонеты и эклоги, канцонетты и мадригалы (три его мадригала — единственный пример обращения аркадских поэтов первого поколения к этой любимой сечентистами форме) и отдавший дань столь почитаемой в Аркадии пасторально-буколической поэзии. Дзаппи был характернейшей для своего времени фигурой, и в жизни воплощавшей собою выпестованный Аркадией идеальный тип поэта и человека, подчиняющегося новому светски-литературному этикету. Современники

описывали Дзаппи как человека простого и любезного, веселого и жизнерадостного, искреннего и простодушного, обходительного и учтивого. Блестящий и остроумный разговор его никогда не выходил за рамки умеренности и почтения. Такой же легкой, изящной, психологически тонкой и стилистически безупречной была и его поэзия, где сквозь пасторально-мифологическую завесу просвечивала жизнь современного поэту общества, с ее гедонизмом, галантными и нежными возлюбленными, чьи любовные драмы в крайнем случае окрашены грустью и приятной меланхолией, а чаще всего — безмятежно-идилличны.

Пасторальная поэзия была в моде в Европе XVIII в., в ней находил отражение широко распространившийся идеал простой и безыскусной жизни на лоне природы (о «милой сельской свободе» и «смиренной хижине», противопоставляя их жизни в городе среди толпы, с ностальгическим вздохом будет писать Ролли). Аркадская пасторальная идиллия — это в сущности облегченный стилизованный вариант просветительского идеала счастливого естественного состояния. Обращение к этой поэзии, как ни парадоксально, было отнюдь не археологическим изыском, а порождалось и оправдывалось вполне реальными жизненно-философскими установками. Разумеется, многочисленные нимфы и сатиры не имели ничего общего с античными божествами, они были как бы дважды литературны, ибо обращение к античности шло у аркадских поэтов через ее освоение в XVI в. Все это приводило к тому, что пастушеский реквизит носил сугубо травестийный характер и в сущности, как это было у Дзаппи, имел значение второстепенное, внешнее и даже необязательное.

Стихи Дзаппи переводились на латинский, испанский, французский языки, на них сочиняли музыку. Обычно строгий в оценках, Леопарди назвал его «настоящим итальянским Анакреонтом», отмечая почти в каждом стихотворении Дзаппи проблеск новизны, выраженной с достойным вкусом, живостью и свойственной ему грацией, что позволяет назвать Дзаппи оригинальным поэтом.

Своеобразие поэтической манеры Дзаппи, его умение одним мазком набросать игривую сценку, построить живой легкий диалог, передать движение, жест особенно проявились в любовных сонетах. В знаменитом сонете «Увидел сон на утренней заре...» изящно и без нажима обыграна ситуация превращения поэта в собачку, представленная как несколько быстро сменяющих друг друга сценок. Некоторая фривольность и жеманность уравновешены затаенной насмешливостью, с которой поэт относится к рассказанной им истории. Во вкусе эпохи была любовь к общению и, следовательно, к диалогу, беседе. Сонеты Дзаппи блестяще диалогичны, отличаются предельной четкостью и завершен-

ностью рисунка, грациозностью и вместе с тем обладают весьма прочной фактурой, что не дает картинке рассыпаться на отдельные, пусть тщательно выписанные кусочки. Словно повинаясь одному из требований Крешимбени, Дзаппи мастерски отделяет концовки сонетов, они лаконичны и выразительны.

В сонетах Дзаппи часто смешиваются сон и действительность, воспоминания, грезы и реальность, они почти незаметно перетекают друг в друга, создавая атмосферу легкой грусти, как это происходит в другом, не менее известном сонете «В том возрасте, когда...», где тонко и деликатно слиты воедино воспоминания о первом поцелуе, восхищение женской красотой, печаль от навсегда ушедшего детства, невозвратный восторг первой влюбленности. Сонет согрет чувством пусть неглубоким, но искренним, пробивающимся сквозь пасторальную лессировку:

In quell' età ch'io misurar solea
me col mio capro, e 'l capro era maggiore,
io amava Clori, che insin da quell'ore
meraviglia e non donna a me pareva.
Un dì le dissi: — Io t'amo, — e 'l disse il core
poiché tanto la lingua non sapea.
Ed ella un bacio diemmi, e mi dicea:
— Pargoletto, ah non sai che cosa è amore.
Ella d'altri s'accese, altri di lei;
io poi giunsi all'età ch'uom s'innamora,
l'età degl'infelici affanni miei.
Clori or mi sprezza, io l'amo insin d'allora.
Non si ricorda del mio amor costei,
io mi ricordo di quel bacio ancora.*

Одним из направлений развития аркадской поэзии явился неопетраркизм, ибо поэты Аркадии ориентировались не столько на самого Петрарку, но в большей степени на его подражателей XVI в., в особен-

* «В том возрасте, когда я мерился ростом / с моим козленком, и тот был выше, / я любил Хлорис, которая уже тогда / казалась мне чудом, а не женщиной. / Однажды я сказал ей: Люблю тебя, — и сказал это сердцем, / потому что язык таких слов не знал. / Она поцеловала меня со словами: / Малыш, ты не знаешь, что такое любовь. / Потом она полюбила другого, другой — ее, / я же достиг возраста любви. / возраста моих тяжких страданий. / Хлорис мной ныне пренебрегает, я ее люблю по-прежнему. / Она не вспоминает о моей любви, / я не могу забыть того поцелуя».

ности на Андже́ло Ди Коста́нцо. При этом мотивы и темы петрарковской поэзии воспринимались под совершенно определенным углом зрения, «облагораживаясь» и приспособляясь к пониманию любви, существовавшему в обществе в XVIII в. По меткому замечанию Б.Кроче, именно произведения подражательные отличает то совершенство, которого не хватает творениям оригинальным, будь то в искусстве или в науке. Оценивая неопетраркистов, Беттинелли с тонкой иронией замечал, что читатель чувствует себя на небе, дышит воздухом бессмертия, поэзия эта, заключал он, скорее подходит ангелам, а не людям. Впрочем, канцону Эустакио Манфреди «Донна, в ваших глазах» он называет едва ли не самым совершенным творением итальянского Парнаса. Как раз с именем Манфреди, главы болонской школы, куда входили Гедини, братья Дзанотти и ряд других литераторов, связан расцвет петраркизма в Италии. Манфреди был не только самым талантливым из петраркистов, это была во многих отношениях замечательная фигура, столь же показательная, как и Дзаппи, но воплощавшая иные черты и свойства того человеческого и литературного типа, который начинал занимать в духовной жизни Италии все большее место.

Вся жизнь Манфреди (1674—1739) связана с Болоньей. Здесь он обучался латыни, философии, праву. Здесь вокруг него объединялся кружок друзей, названный Академией Беспокойных, где живо обсуждались проблемы истории, философии, литературы, естественных наук. В 1714 г. кружок превратился в Болонскую академию наук. Крупный математик и астроном, Манфреди был иностранным членом французской Академии и английского Королевского общества. После его смерти осталось около тридцати томов научных трудов и обширная переписка, ибо Манфреди-математик пользовался европейской известностью, и дружеские узы связывали его не только с итальянскими, но и с иностранными учеными. Манфреди был членом и других академий, он поддерживал отношения со многими писателями Италии — Фругони, Конти, Мартелло, Крудели и Альгаротти, который был его любимым учеником («В целом мире нет у меня друга, которого бы я любил сильнее», — говорил о нем Манфреди).

Как и у всех аркадцев, в поэтическом наследии Манфреди немало стихотворений, написанных на случай — свадьбы, кончины, восшествия на престол, среди них есть обращения к коронованным особам, отклики на политические и литературные события. Вместе с тем серьезным, несуетливым отношением к слову Манфреди отличался от многих собратьев по перу, и «Стихи» его на протяжении XVIII в. не случайно издавались восемь раз. Важным фактом его литературной биографии является участие в полемике, развернувшейся вокруг книги Бугура.

В 1706 г. Манфреди обратился с письмом к Джованни Джузеппе Орси (первому из оппонентов французского критика итальянской поэтической традиции), где подчеркивал особость итальянского поэтического языка, его изысканность, его сущностное отличие от языка прозы. Выступая вместе с Орси в защиту итальянских классиков, воспринимая современную ему поэтическую школу как наследницу Возрождения, Манфреди утверждал, что приверженность традиции позволит сочетать фантазию и вымысел (без излишеств сечентизма) со строгой стилиевой отделкой, избегая при этом рациональной сухости и абстрактного философствования.

Поэзии самого Манфреди были в высшей степени присущи душевная чистота и тонкость, незамутненность чувств и благородная сдержанность в их выражении, несколько холодноватая правильность и прозрачность слога, достаточно гибкого, чтобы выразить сложную гамму чувств, передать их оттенки.

Любовь у Манфреди предстает как высшее духовное озарение, в особенности если она направлена на добродетельную и недоступную в своей чистоте женщину, поэтому в его канцонах и сонетах совершенно отсутствует элемент чувственного или эротического, часто свойственный любовной аркадской лирике. Его знаменитая канцона «Донна, в ваших глазах» посвящена Джулии Катарине Ванди, девушке из Болоньи, которая приняла обет монашества. Однако, при всей «платоничности» канцоны она одушевлена сильным любовным чувством, неизжитой сердечной печалью, сообщающей ей щемящую печальную ноту. Сюжетной основой канцоны является реальное переживание, подлинная история, но она лишена каких бы то ни было конкретных черт или деталей: Ванди настолько бесплотна и бестелесна, описания ее настолько традиционны (мы узнаем излюбленные петрарковские образы — *santi lumi accesi, bel velo, luci beate e liete, altera luce, bel volto, leggiadro aspetto*), что Манфреди оказывается внешне как бы еще «платоничнее» Петрарки. Вместе с тем поэт настойчиво подчеркивает, что именно любовь одарила его способностью раньше других узреть душевное совершенство любимой:

io li vidi e gl'intesi
mercé di chi innalzommi, e dirò cose
note a me solo e al vulgo ignaro ascose.*

* «Я их <глаза девушки> видел и прочитал <что в них таится>, / благодаря тому, кто возвысил меня, и скажу о том, что / ведомо только мне и неизвестно невежественной толпе».

Эмоциональной доминантой канцоны становятся переживания поэта, подвергнутые тонкому анализу, его восхищение высоким благородством любимой, ее возвышенной душой. (Как и у Петрарки, плотская красота возлюбленной находится в полной гармонии с совершенством ее духовного облика, который как бы воплощаясь физически, становится видимым.) Именно любовь предстает как сила, дающая человеку глубинное зрение, не доступное простому смертному, именно любовь позволяет поэту увидеть «небесное», заключенное в любимой, ее «наивысшую добродетель», отражающуюся, как это почти всегда бывает у Петрарки, именно в глазах Ванди. Она и наделена дивной красотой для того, чтобы служить духовным поводом для любующихся ею.

Обычный для петраркизма момент перехода от мира реального к нематериальному усилен самим сюжетом канцоны, где уход в монастырь осознан как восхождение на небо — в руках Божьих возникла красота, к Богу же она и возвращается.

— Assai tardasti,
ascendi, o fra di noi tanto aspettata,
felice alma ben nata!
Si volge ella a dir pur ch'altri la siegua,
poi si mesce fra i lampi e si dilegua.*

Образцовой по легкости и прозрачности, изящному и благородному движению стиха, грациозности выражения является вторая строфа, где говорится о том, как совместными усилиями природы и Амура душа Ванди обрела телесную оболочку:

... fin che l'alta fattura
piacque a l'anima altera,
la qual pronta e leggera
di mano a Dio, lui ringraziando, uscì,
e raccogliea per via,
di questa spera discendendo in quella,
ciò ch'arde di più puro in ogni stella.**

* «Ты слишком замедлила, / возносишься, о столь долго намижданная, / счастливо рожденная душа! / Она оборачивается, чтобы позвать за собой, / и исчезает среди молний».

** «... пока эта прекрасная работа / не понравилась гордой душе, / которая легкая и быстрая / выходила из рук Бога, воссылая ему благодарения, / и собирала по

Новое развитие — в сторону большего сенсуализма и чистого рококо — аркадская поэтика получила в творчестве одного из самых значительных своих поэтов, Паоло Ролли (1687–1765). Он был учеником Гравины и после раскола последовал за учителем, хотя впоследствии и вернулся в лоно Аркадии. Собственное же его поэтическое творчество развивалось по совершенно иному пути, нежели предначертанный Гравиной. Ролли, подобно не только собратьям по Аркадии, но и заальпийским соседям, поэтам французского рококо, в знаменитом горациевом биноме отдавал безусловное предпочтение «приятному» или «идиллическо-элегико-анакреонтическому».

С 1715 по 1744 гг. Ролли жил в Лондоне, где преподавал итальянский язык членам королевской семьи. Заслуги Ролли в развитии итало-английских литературных связей велики, на протяжении многих лет он был посредником между двумя европейскими культурами. Он издавал итальянских классиков, в том числе находившихся под церковным запретом («Сатиры» Ариосто, Берни и поэтов его школы, Фиренцуолу, Аретино; «Декамерон» Боккаччо в его издании впервые за два века вышел в нецензурированном виде), переводил — не только древних (Анакреонта, Вергилия), но и с английского и французского (Шекспира, Мильтона, Стиля, Ньютона и Расина), полемизировал с Вольтером, защищая Данте, Тассо и Мильтона («Замечания на Опыт Вольтера об эпической поэзии», 1728), был автором многочисленных либретто, музыку для которых писали такие композиторы, как Гендель. Его собственно поэтическая продукция (первый сборник вышел в Лондоне в 1717 г.) весьма разнообразна — это мелодрамы, оды, сонеты, канцонеты. Следует отметить усилия Ролли в области метрики — он пытался ввести в итальянское стихосложение сапфическую и алкееву строфы, катуллов одиннадцатисложник. Поэзия Ролли, как и аркадская поэзия в целом, не отличаясь глубиной и сложностью, привлекает вместе с тем умело выраженным чувством, особой отточенностью и ясностью, элегической мягкостью и прозрачностью красок. Поэзия Ролли музыкальна, стих его легок и изящен, не затруднен ритмическими ухищрениями, все, что могло бы замутить зеркальную его поверхность — чрезмерное страдание, боль, муки — все омыто волной свободно льющейся, незатейливой мелодии, и автор нигде не выходит за границы достоинства и умеренности. Правила хорошего тона или требования «хорошего вкуса» предполагали умение даже трагические переживания выражать изысканно и деликатно. На стилевом уровне эти свойства поэзии Ролли

пути, / нисходя из сферы в сферу, / то, что горит самым чистым светом, в каждом из светил».

проявляются в простых линейных синтаксических структурах (такая же короткая фразировка была характерна и для музыки рококо), в почти постоянном совпадении ритмических и синтаксических единиц, в постоянно повторяющихся и легко вычленимых словесных темах (*dolce, soave, candido, vivo, vezzoso, tenero, amabile, leggiadro*) и соответственно лексики определенной тональности, в повышенной частоте употребления уменьшительно-ласкательных суффиксов и превосходных степеней. Цветовая окраска эпитетов дает ясное представление о живописном характере стиха (*bianco, pallido, vermiglio, purpureo, latteo, argentero, aureo, verde*) причем влияние сенсуализма сказывается в двойной адъективности, когда зрительно-сенситивный ряд осложняется характеристиками более общими (*labbra vermiglie ed umide, purpuree guance tenere, poppe candide ricolme e belle, morbida mano gentile, vaghe impallidite rose del viso*).

Ролли отличает большая пластичность и фигуративность, стремление к точной живописной детали, к увиденной острым глазом и изящно воспроизведенной сценке, которые разбивают несколько однообразный мелодически рисунок, придавая стиху живость и красочность. Эти свойства творческой манеры Ролли, ее изобразительность и «сенсуальность» особенно проявились в «Одиннадцатисложниках» (*Endecasillabi*), где он пытался воспроизвести катулловский фалекий. Здесь с тщанием художника, работающего над миниатюрой, выписываются не только прелестные лица с нежными ямочками и влажными румяными губами, но и окружающие красавиц детали вещного мира:

Col terso pettine tutta inanella
la lunga chioma, e bianca polvere,
qual neve in albero, spargi su quella.
Pon sul bell'ordine de'vagli crini
i ricchi nastri, le gemme tremole e i sottilissimi stranieri lini.
Le orecchie adornati con fila d'oro,
onde, com'astri, brillan purissimi
diamanti penduli in bel lavoro.
Di perle candide doppio monile
al collo cingi e i polsi avvolgine
pur della morbida mano gentile...*

* «Частым гребнем взбей / Густые волосы и белую пудру, / как снег, падающий на ветки, рассыпь на них. / Уложи на убранные в прекрасном порядке локоны / роскошные ленты, мерцающие самоцветы и тончайшие чужеземные льны. / Уши укрась золотыми нитями, / на которых, подобно звездам, заблестят чистейшие /

При всей относительности подобных сопоставлений встречающееся сравнение поэзии Ролли с живописью Ватто кажется вполне правомерным: «... все это, как тайная музыка, звучит у Ватто в красочных сочетаниях, в прозрачных лессировках, в сгустках краски, в нежных перебивах, в сильных ударах красочных пятен, в созвучиях золотистого, голубого, розового, тусклозеленого, в шелке, в атласе, бархате, кружеве, в осенней листве и траве, в лучах вечеряющего неба» (М.В.Алпатов). Надо отметить, что сами аркадцы ощущали близость поэзии и изобразительных искусств. Так, Дж.Дзанотти писал, что чувство особым образом воплощается телесно, и поэт пытается стихами создать образ того, как страсть отражается в движении, точно также и художник пытается передать внутреннее переживание через внешнее его выражение. Не случайно в своих стихах аркадцы часто стремились зафиксировать жест, позу, движение, и эта особенность их поэтики сохранилась у неоклассицистов.

Лесбии, Нерины и Дафны в любовной лирике Ролли в еще большей степени, чем у Дзаппи, — светские дамы, участницы «галантных празднеств». В его стихах отразился новый идеал красоты, и как физического совершенства, и как эстетической категории, причем не жестко детерминированный, подчиняющийся строгому своду правил, а достаточно размытый, интуитивно-чувственный, гораздо в большей степени отражающий, нежели кодифицирующий, некие черты «земного рая», уже воплотившиеся в самых разных сферах — от социального поведения до убранства интерьера, принимавшего пропорции элегантные, удобные, соответствующие человеческому измерению. В поэзии Ролли в изысканно-прихотливых формах запечатлелся грациозно-элегантный, расцвеченный игрой фантазии мир, где царили гедонизм, умение наслаждаться каждой минутой бытия, легкое, иронично-веселое отношение к жизни, упоение любовными радостями — переменчивыми, утонченными, подчиненными капризу. Подвижный, гибкий, прозрачный стих, игривая легкость и изящество, простой и ясный мелодический рисунок, более прямая связь между словом и предметной реальностью, правильность и понятность языка, большее внимание к жизненным деталям и мелочам, тяготение к мелким жанровым формам (совпадающее с модой на мелкую пластику, инкрустации, гравюры, фарфор), где ограниченность поэтического пространства требовала негромоздкого, гармоничного в своих пропорциях строения, тщательной стилистической отделки, не допускающей небрежности. Все эти черты, свойст-

прекрасной отделки бриллианты. / Двойное ожерелье белоснежных жемчужин / возложи на шею и ими же обвей кисти / нежных и тонких рук...»

венные не одному только Ролли, а в той или иной степени, в том или ином сочетании Аркадии в целом, и составляют суть одного из стилей эпохи — рококо. Его приметы мы находим не только у таких поэтов, как Шолье и Лафар — родоначальников рококо во Франции, но и у Монтескье, Вольтера и Дидро, Виланда, Гете и Гагедорна, Поупа. Причем, если во Франции рококо возникло прежде всего в изобразительном искусстве, то в Италии именно в живописи влияние рококо было наименьшим. Поэтому возникновение литературного рококо в Италии скорее следует связывать с французским влиянием, нежели с воздействием национального рококо в живописи.

Особняком в ряду аркадских поэтов стоит Томмазо Крудели (1703–1745), чья жизнь и творчество отмечены разрывом со стереотипом, бытовавшим в Аркадии. Родившись в местечке Поппи, Крудели жил во Флоренции, преподавал итальянский язык иностранцам. В 1739 г. он был обвинен в принадлежности к масонам, посажен инквизицией в тюрьму и затем приговорен к высылке в родные места.

Крудели никогда не отдавал своих стихов в печать — они вышли в свет посмертно, в 1746 г., он даже не записывал их, держа сочиненное в памяти, записывали за ним друзья. Он не гнался за славой и был равнодушен к почестям (отказался от почетного и хорошо оплачиваемого места придворного поэта при Карле Бурбоне).

В поэзии Крудели выражено иное, нежели принятое в Аркадии, достаточно целомудренное (несмотря на некоторые элементы чувственности и фривольности) изображение любви. Оно свободно от предрассудков, откровенно эротично, хотя и лишено всякого налета вульгарности. В трактате «Искусство нравиться женщинам» Крудели пишет о том, что сладости любви призваны утешить человека в его лишениях. Человек рожден для наслаждения и мог бы быть счастлив, когда бы имел иное направление ума и не думал о смерти. «Чувство, испытываемое к женщине — начало нашего удовольствия, а все развлечения с ними — лишь прелюдия к высшему удовлетворению».

Allor sorrise un poco.
e mi disse, — Nel fuoco
vo'condurti, o mio core,
ma nel foco d'amore.
Nel mare, sì nel mare,
qualor più fiero appare
vo'condurti a diletto,
ma nel mar del mio petto.
Alla morte, alle morte,

ma non già nelle porte
dell'infernale ardore,
alla morte d'amore.*

Кардуччи писал о Крудели, что он «привил французскую галантность на ствол Кьябреры и Менцини». Стихи Крудели интересны и как свидетельство эволюции нравов, в сущности заложенной в аркадском гедонизме и лишь доведенной до своего логического конца неординарной поэтической и человеческой индивидуальностью. Они выделяются своей вольностью, смелостью, свежей яркостью красок, усилением изобразительно-сенсуалистских черт, которыми была отмечена поэзия Ролли.

Наряду с истинными поэтами колонии Аркадии объединяли бесчисленное множество версификаторов, для которых стихосложение стало профессией в самом приземленном значении этого слова, обернувшись потоками словесной продукции на все случаи жизни. Благороднейшее и высочайшее из занятий превращалось в легкое, всем доступное ремесло. (С другой стороны, нельзя не видеть и того, что умение слагать стихи развивало и обостряло способность восприятия поэзии, повышало общую стиховую культуру). Как это нередко бывает, последующее представление об Аркадии связалось в восприятии с именами, далеко не самыми блестящими, обозначившими «закатную» фазу поэзии Аркадии, но ставшими едва ли не ее синонимами. Так произошло с известнейшим Карло Инноченцо Фругони (1692–1768), оставившим после себя десять томов сочинений (правда, при жизни была опубликована только одна книга стихотворений, 1734 г.), никогда не выходившим из моды и поражающим воображение эклектическим разнообразием своих творений — от пиндарических од до канцонетт, от мелодрам до произведений, написанных белым стихом, который он использовал в ученых дидактических поэмах, где пытался дать поэтическое переложение философии Кондильяка. Правда, готовность придворного пармского поэта писать по любому поводу и случаю отчасти искупается смирением, с которым он оценивал свои возможности и плодovitость. «Кто я такой...? Версификатор, и не более, не Поэт, имя это присвоено многими, но немногими заслужено». Фругони признавал, что поэзия «трудна» и ему не дано достичь высот Парнаса.

* «Тогда она слегка улыбнулась / и сказала: — В огонь / я поведу тебя, о мое сердце, / но в огонь любви. / В море, да, в море, / когда оно кажется наиболее грозным, / хочу повести тебя, / но в море моей груди. / К смерти, к смерти, / но не к вратам / адского пламени, / а к смерти от любви».

Творчество Фругони в некотором роде «образцово», оно есть свидетельство того, чем могли обернуться скрытые слабости аркадской манеры, в других случаях искупаемые талантом и ответственным отношением к слову. В поэзии Фругони сохранились многие черты аркадского рококо: галантно-эротический дух, эпикурейство, изящная чувственность с нотами откровенного сладострастия, циничное воспевание свободы нравов и непостоянства (одно из его стихотворений так и называется — «Храм неверности»), сочетание «мелического» с живописным, но под пером изменившего своему религиозному призванию аббата они обернулись небрежностью, порой развязностью тона, стилевой неряшливостью и пустозвучностью. Прославленные в свое время канцонетты Фругони «Любовный остров», «Плаванье любви», «Возвращение из плавания любви» схожи со знаменитой картиной Ватто «Отплытие на остров Кифера» лишь по видимости, ибо в них совершенно отсутствуют противоречивость и многоплановость, сложное сочетание веселости и печали, мечтания о наслаждении и счастье и томительной неудовлетворенности, тревожащей меланхоличности, свойственных французскому художнику.

Аркадская поэзия сходила с литературной сцены, рассыпавшись заурядным, хотя и цветистым фейерверком стихов Фругони.

РАННЕЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ

Уже на пороге новой эпохи в Италии сложилось несколько ареалов Просвещения, проявившего себя в разных сферах науки и культуры и с разной степенью интенсивности. В первой половине века в культуре Сеттеченто закладываются главные направления просветительской научной и литературной деятельности и те комплексы проблем, вокруг которых вплоть до конца века будет развиваться итальянская просветительская эстетика, итальянская литературная и театральная мысль, историография, журналистика и литературная критика. Это такие проблемы, как соотношение науки, философии и эстетики, создание современной редакции главных театральных жанров, критерии «хорошего вкуса» в поэзии и музыке.

Так, в пизано-флорентийской ученой среде центром просветительской мысли и культурной деятельности оказалась научная Академия Естествоиспытателей (Чименто), которая с конца XVII в. поддерживала традицию экспериментального метода Галилея в изучении природных явлений. Начало правления Лотарингской династии ознаменовалось в Тоскане рядом реформ в сфере образования, в Пизанском университете стали изучать сочинения Лейбница и Ньютона, а в 1727 г. в Тоскане были изданы сочинения Гассенди.

Именно в среде университетских преподавателей и членов Академии Чименто появились литературные опыты раннепросветительской эпохи. Преподаватель философии и математики Алессандро Маркетти (1633–1714) занялся переводами античных поэтов. Они стали заметным явлением в литературной жизни Тосканы начала века. Выбор авторов для перевода показателен для умонастроений пробуждающейся эпохи Просвещения, а поэтика Маркетти-переводчика вписывается в русло классицистической манеры ранней Аркадии. В 1707 г. Маркетти просто и живо, без всякого морального педантизма передал в переводе на

итальянский жизнерадостный дух поэзии Анакреонта. Позже он успешно перевел «О природе вещей» Лукреция, однако смог напечатать перевод только в 1717 г. в Лондоне, прибегнув к посредничеству поэта Паоло Ролли.

Секретарь Академии Естествоиспытателей, Лоренцо Магалотти (1637–1712), ученик последователей Галилея, обрел известность как автор «Очерка о естественных опытах» (1667), многочисленных отчетов о своих дипломатических миссиях, а также двух выдающихся трудов, изданных посмертно и ставших известными именно в эпоху раннего Просвещения. Это «Научные и эрудитские письма» (*Lettere scientifiche ed erudite*, 1721), где описаны нравы и умонастроения тех стран, в которых он побывал, и вольнодумные «Частные письма об атеизме» (*Lettere familiari sull'ateismo*, 1719).

В начале века в Тоскане появляется много переводов, сделанных преподавателем греческого языка и литературы в Пизе, Антоном Мария Сальвини (1653–1729) — в частности, им была переведена трагедия Дж.Аддисона «Катон». Просветительская тематика отличает творчество сиенца, публициста и комедиографа Джироламо Джильи (1660–1722). Она проявилась в антииезуитских памфлетах «Газетенка, или Идеальные советы» (1712–1713) и «О Петрониевой школе для латинских кормилиц» (1719).

Но главный вклад в формирование эстетики раннего Просвещения был сделан на флорентийской комедийной сцене, которая обратилась к театру Мольера, перенося на итальянскую почву не только его сюжеты, но и композиционные приемы и рациональную стилистику. Основная роль в переориентации комедии от стилистики импровизации и масок к классицистической комедии типов с упорядоченным фиксированным сюжетом принадлежала Дж.Джилли, автору имевшей бешеный успех комедии «Дон Пилоне, или Мнимый святоша» (*Don Pilone ovvero il Bachettone falso*, 1711), навеянной мольеровым «Тартюфом». В последовавших за «Доном Пилоне» комедиях Джильи продолжал варьировать мольеровские сюжеты. Так, «Сестрица Дона Пилоне, или Скупость» (*La sorellina di Don Pilone ovvero l'Avarizia*, 1712) продолжает тему «Урока женам», хотя фигурируют в ней уже не мольеровские персонажи: в качестве героев Джильи изобразил самого себя, свою прижимистую жену и свою острую на язык служанку-итальянку, в перепалках с хозяевами использующую диалект. Вслед за тем последовали комедии «Урок девицам» (*La scuola delle fanciulle*, 1705–1712), изданные уже посмертно «Прodelки Скапена» и др. В подражание расиновским «Сутягам» была написана комедия «Повздорившие, или Обезумевший судья» (*I Litiganti ovvero il Giudice impazzato*, 1700–1704).

В то время как в итальянском театре царила импровизированная комедия масок, Джильи создавал комедии с продуманным сюжетом и фиксированным текстом, что и позволяет считать его наиболее последовательным сторонником классицистической рационально выстроенной комедийной модели. Этим Джильи отличается от двух других тосканских комедиографов начала XVIII в. Джамбаттисты Фаджоли (1660–1742) и Якопо Анджели Нелли (1673–1767), у которых стихия импровизации и маска остаются в силе, хотя по сравнению с комедией дель арте комедийное представление логически более упорядочено и несет в себе некоторые новые импульсы, оказавшиеся плодотворными для просветительского комического театра (в частности, написанный заранее авторский текст ролей). После дебюта на сцене в 1706 г. с комедией «Похвальные заблуждения» (*Gli Inganni lodevoli*), Фаджоли написал интермеццо «Цыганка» (*Zingana*) и 19 сценариев для театра масок (сборник «Комедии», 1735), в которых в карикатурном виде представлены все сословия флорентийского городского населения (эта широта социальной панорамы в комедиях Фаджоли позже заинтересует реформатора итальянской комедии Карло Гольдони); Нелли, издавший три тома комедий, не отказываясь полностью от традиции комедии дель арте, изображал преимущественно комические конфликты внутри одной буржуазной семьи, рисуя в живых диалогах столкновения разных человеческих типов («Свекровь и невестка», «Воспитанники вдов», «Мучитель самого себя» и др.).

Еще одна из театральных столиц Италии в начале XVIII в. — Неаполь. Здесь на основе интермеццо (комической вставки между актами серьезной оперы) возникает новый жанр — комическая опера-буффа, которой суждена была долгая и счастливая жизнь на европейских сценах. Интермеццо на неаполитанском диалекте создавали Н.Амента, Н.Мареска, Ф.А.Туллио, А.Меркотелис, Дж.Федерико; у автора диалектальных комедий, неаполитанского нотариуса и театрального импресарио Пьетро Тринкеры (1702–1755) в мольеровских комедийных ситуациях фигурируют колоритные неаполитанские персонажи (аферисты, интриганы, сводни, святоши-обманщики), изъясняющиеся на сочном местном наречии.

В Неаполе еще в середине XVII в. образовался круг «свободно философствующих» интеллектуалов, ориентирующихся на новые веяния рационалистической европейской мысли. Речь идет о членах Академии Исследователей (*Инвестиганти*), в которую входили выдающиеся мыслители Грегорио Калопресе (1650–1715) и Леонардо Ди Капуа (1617–1695). Интересы членов академии не распространялись на проблемы эстетики и вращались главным образом вокруг физики, метафизики,

этики, политики. В тяжелой идеологической обстановке конца XVII в., когда по инициативе папской курии в Неаполитанском королевстве организовывались суды инквизиции над так называемыми «атеистами», остро встал вопрос о защите и поддержке светской власти монархии, о рациональных, «просвещенных» началах монархического правления вообще и его отношениях с церковью в частности. Роль философии в широком смысле слова — как синтеза исторической, экономической, социально-политической, юридической и нравственно-эстетической мысли — в этой связи приобрела особенное значение. Оно усиливалось благодаря широким европейским контактам неаполитанских философов, позволявшим усваивать и внедрять передовые идеи просвещенного абсолютизма, новые идеи в области юридической и экономической наук.

Большую роль в консолидации новых интеллектуальных кругов неаполитанского общества сыграл на рубеже веков «философский салон» адвоката Джузеппе Валлетты (1636–1714) и его обширная библиотека, где собирались, в частности, будущие светила неаполитанской просветительской мысли — и среди них Вико, Гравина и Джанноне. Валлетта был автором антиклерикального трактата «О суде инквизиции» (*Trattato sul S.Uffizio*) и написанного с картезианских позиций и изданного посмертно в 1732 г. «Письма в защиту современной философии и ее последователей» (*Lettera in difesa della moderna filosofia e de' coltivatori di essa*), где утверждалась мысль о единстве целей философской, общественной и политической мысли. В салоне Валлетты, можно сказать, и были заложены основы неаполитанского Просвещения.

Врач по профессии, член Академии Исследователей в конце XVII в., Грегорио Калопресе также сыграл важную роль в подготовке раннего неаполитанского Просвещения. В своем уединенном родовом владении в Скалеа этот убежденный картезианец открыл школу для будущих философов, педагогическая программа которой во многом основана на гуманистической педагогической мысли XV в.: в ней физические упражнения и интеллектуальные занятия существовали на равных, а целью было развить свободу мысли ученика, для чего в качестве предметов изучения привлекались труды Лукреция, Бэкона, и, конечно, Декарта. В 1680-е гг. в этой школе обучался молодой Гравина (он был двоюродным братом Калопресе), побывал в ней и Метастазιο. В поздние годы Калопресе пристально занялся вопросами эстетики, в особенности осмыслением сущности поэтического. Так, работая над изданием «Стихотворений» ДеЛла Казы (изд. в Неаполе, 1694), Калопресе интерпретировал поэтическое произведение не как пространство для формальных экспериментов, а как важное средство познания различных

сторон духовного мира человека. Эта работа Калопрезе обозначила перспективу дальнейшего развития раннепросветительской эстетики в трудах Гравины и Вико.

1

Крупнейшей фигурой раннего итальянского Просвещения был Джан Винченцо Гравина (1664–1718), родившийся в Роджано близ Козенцы, в зажиточной, но не дворянской семье. После нескольких лет учебы в картезианской школе Калопрезе, Гравина в конце 1680-х гг. отправился в Неаполь, где изучал древнегреческий язык и юриспруденцию. В этот первый неаполитанский период жизни Гравина начал писать латинский антиклерикальный памфлет «Мистическая гидра, или Диалог о ложной моральной доктрине» (*Hydra mystica, sive de corrupta morali doctrina*), получивший широкую известность (издан в Неаполе в 1691 г. в количестве всего 50 экземпляров с фальшивым указанием на Кельн как на место издания). Имя автора, стоящее на обложке, тоже вымышленное — Приск Цензорин Фотистикус. Диалог ведут Казуистика (она отождествляется с иезуитской доктриной) и Ересь, причем оказывается, что они приходятся друг другу сестрами и обе, как сказано в предуведомлении Гравины, «притворяются, будто разными путями ведут к христианскому милосердию». На самом же деле Ересь отвращает разум от веры и правды, а Казуистика искажает понятие истины и уводит правильные желания от нравственных установок справедливости и порядочности. «Верь, сестра, — говорит в конце беседы Ересь, — если мы обе будем держаться наших принципов и ты, как и я, будешь вести войну с милосердием, мы скоро все Христово царство повергнем во прах». В этом сочинении, по-юношески задиристом, со смелыми антииезуитскими выпадами, Гравина, опираясь на Декарта, Паскаля, на постулаты янсенизма, формулировал принципы новой религиозности, в которой свободно мыслящий разум, вера и нравственные чувства неразделимы.

С 1689 г. Гравина в течение тридцати лет жил в Риме, служил в папской курии и преподавал право в Римском университете. Здесь неаполитанский философ создал несколько трудов по гражданскому праву, которые свел в 1708 г. в трехтомник «Происхождение гражданского права» (*Origines iuris civilis*), принесший ему европейскую известность. Опыт преподавания права в университете отразился и в нескольких сочинениях дидактического характера («О латинском языке», «Об организации образования»).

В Риме же в сферу интересов Гравины, ставшего одним из основа-

телей академии Аркадия и написавшего ее уложения, входит литературная теория. Идеи Гравина имеют основополагающее значение для эстетики раннего итальянского Просвещения, так как в них рассмотрены философские основы самой природы поэзии и искусства — причем именно с позиций рационализма, уходящего корнями в философию Декарта и взятого на вооружение просветителями. Поэтическое творчество Гравина трактует как итог глубинного процесса познания мира в его полноте и разнообразии форм, осуществленного при свободном применении познавательного инструментария, сложившегося в ходе становления культуры. Классицистическая эстетика в трудах Гравина получила научно-философское обоснование.

К драматической «сказке» о возлюбленном Дианы пастухе Эндимионе, написанной членом академии Аркадия Алессандро Гвиди, Гравина напечатал в качестве приложения свое «Рассуждение об Эндимионе» (*Discorso sopra l'Endimione di Alessandro Guidi*, 1692), которое стало важным событием в культурной жизни Рима и во многом определило теоретические ориентиры академии. Речь Гравина о поэтическом вымысле обозначила начало раскола внутри Аркадии, часть членов которой оставались приверженцами барочной фантастики; Гравина же указывал на новые, научно-философские координаты классицистического искусства. Призывая в союзники греческих философов, Гравина призвал возродить познавательный критерий в «поэтической науке»; об эффективности этой науки, по убеждению Гравина, более всего пристало судить не критикам, а философам, и они должны делать это, исходя из принципов научности, поскольку само «искусство есть дитя и потомок науки». «Поэтическое так же необъятно, как сама бесконечность мира вещей, оно свободно и непосредственно охватывает все огромное пространство правдивого и правдоподобного, распахивая свои крыла над всеми сословиями, условиями жизни, состояниями, чувствами и нравами людей, то поднимаясь до возвышенного, то склоняясь к малому и ничтожному <...>, и таким образом поэтическому дару подвластно описать и оценить все то, что наши чувства предоставляют нам для всеобщего наблюдения».

Сказку Гравина рассматривает как вид поэзии, которая «изображает природу, действия, нравы, чувства <...>, придумывая вещи, похожие на правду и на события, случающиеся в мире, и при помощи слов высекая из фантастического истинную суть вещей...» В образах великанов, гиппогрифов, Цербера, Полифема, фей и других удивительных вымышленных персонажей (*finzioni*) должен, по мысли Гравина, отразиться «образ правды», и человеческое начало не должно исчезнуть. Чудесное и сказочное, таким образом, вовсе не противоречат рациональной при-

роде и познавательной цели поэтического, если, во-первых, в них содержится правда о человеке, а во-вторых, если поэтом не забыта его высокая нравственная задача. Изображения такого рода, по словам Гравина, «обостряют внимание и поднимают душу над земными вещами, возвышают ее над нею же самою, чтобы она стала свободнее от связей со своей телесной природой и скорее могла взлететь до высот вечного и чистого созерцания — а это и есть одна из тех полезных целей, к которым стремится поэзия, помимо благородного и редкостного наслаждения, которое она на нас изливает».

В задачу поэта при этом входит не только описывать высокие чувства и добродетели (и уж тем более не «~~иде~~-своему переделяывать природу людей»), но, «сообразуясь с картиной, которую он создает, и со своими способностями, уделить место также непримечательному, низкому, и при этом суметь выразить любое чувство, любой порок, любой образ мыслей: ведь не меньшее наслаждение дает нам созерцание хорошо изображенных хижин, хлебов и лачуг, нежели картины сражений, дворцов и башен <...>, а в поэзии, может быть, даже труднее выразить незаметное и малое, нежели великое и высокое».

Такую функцию поэтического Гравина объясняет тем, что поэтическая мысль способна проникать в самые глубины человеческой природы. Если мораль учит благородству, величию и добродетели, то поэзии дано говорить о людях «правду вещей» и «живо изображать ее» — а раз так, то, отказываясь от «правды вещей» и сосредоточившись на одном великом и благородном, «мы слишком хорошо будем знать, какими должны быть люди, но трудным и неточным останется наше знание, какие они на самом деле, а между тем такое знание приносит большую пользу в гражданской жизни». Грекам, полагает Гравина, это хорошо было известно, и их мифы, при всей их очевидной вымышленности, описывают в конечном счете правдивые события и натуральные чувства. В этом Гравина и видит обоснование главного постулата классицизма — подражать древним поэтам.

В 1708 г. в Риме вышло первое издание главного эстетического труда Гравина «Об основах поэзии» (*De la ragion poetica*; в названии устанавливается намеренная перекличка с ведущей темой итальянской историографии — «государственным интересом», *ragion di stato*), выдержавшего впоследствии 13 изданий в Италии и несколько за рубежом (во Франции — в 1755 г.). Пик интереса к этому труду Гравина пришелся на период становления итальянского романтизма и его полемики с классицистами относительно «правил» поэтического творчества, сущности правдивого в искусстве и проблем литературного языка. В первый том этого сочинения вошло рассуждение Гравина «О древних ска-

заниях» (*Discorso delle antiche favole*, 1696), продолжающее разговор о границах вымысла и реальности, начатый в «Рассуждении об Эндимионе».

Работа откроется обсуждением центрального вопроса — «О правдивом и ложном, реальном и вымышленном». Начав с Гомера и древних авторов, Гравина переходит к итальянским поэтам разных эпох, доказывая, что правила поэтики одновременно и изменчивы во времени, и вечны, поскольку подчинены общей, универсальной идее изображения правдивого в вымышленном. Вымысел, фантазия и правда в поэзии неразделимы. Поэзия «живостью изображения и сходством с правдивым отвращает нашу фантазию от образов, противоречащих реальному и опровергающих реальность того, что изображено поэтом. Потому-то в ней и влечет нас вымысел — ведь тем самым она отвечает нашей потребности в правдивом». Кстати, этим рационалист Гравина оправдывал идущие от античного театра правила единства времени, места и действия: условное время и место происходящего на сцене, полагал он, будило фантазию античного зрителя и заставляло его воображать, как все развивалось на самом деле. Этим же он объясняет и свое неприятие всякой прилаженности, изощренности, нарочитой искусственности формы, стиха, слова: искусство должно «прятаться под сенью естественного, небрежного, чтобы воображение не покидало границ веры в вымысел» и не попадало под действие «чересчур точной», продуманной культуры, которая «заслонит собою облик естественного», отчего «очарование вмиг исчезнет» (глава 3 «О правдоподобном и подобающем в поэзии»). Образцовыми поэтами Гравина считает Гомера и Данте — за их способность средствами слова выражать естественное и давать работу воображению.

Но магия поэзии тогда только благодетельна, когда она, подобно сказочному Орфею, «подчиняет себе грубые души людей» и вводит их в рамки *vita civile* — культурного, граждански оформленного общества. Главное в «гражданственной» жизни — стремление к истине и владение универсальными понятиями. Сказания древних соответствуют этому требованию благодаря скрытому в них таинственному смыслу и поучению, и истинная поэзия в этом сходна с ними. Поэма Данте, охватив и универсальное, и частное, подобно поэмам Гомера, научила итальянскую поэзию еще и языку, благодаря которому перед нею открылся путь к выполнению ее высокой культурной миссии. Гравина подробно разбирает особенности вольгаре, на котором писал свою поэму Данте, ее рифмы, смысл заглавия, отразившиеся в ней флорентийские общественные события, нравственный и теологический аспекты «Комедии», соединение в ней трагического, сатирического, комическо-

го и лирического стилей — и приходит к выводу, что Данте следует всем основным требованиям поэтического, которые сложились в античные времена и полнее всего были реализованы Гомером.

Рассмотрев затем в кратких очерках поэму, трагедию и лирику последантовского периода, Гравина завершает свой трактат размышлением о том, что, зная об истинной сути поэзии и поняв, как сложились законы поэтического, люди из творений поэтов почерпнут «самые здравые и полезные чувства, богатство и легкость языка для общения и для письма, что пойдет на пользу и частным, и общественным их делам». Просветительская вера в то, что благородное пламя поэтического слова притягивает как магнит и соединяет словно цепью умы многих (Гравина вспоминает, что именно с магнитом Платон сравнивал силу поэтического вдохновения), звучит в заключительных фразах трактата. «Потому-то нечестивый Юлиан Отступник, дабы пресечь благое распространение нашей святой религии, прежде всего наложил запрет на изучение древних поэтов, лишая тем самым наших ораторов самой эффективной из всех способностей человека».

Говоря о сути поэтического, Гравина в духе новой эпохи делает акцент на познавательной, формирующей общественное сознание функции. Отвергая барочную декоративность, он видит в поэзии инструмент познания и пособницу науки, а поэту отводит активную роль не в придворных кругах и не в узколитературных объединениях, а в гражданском обществе, в создании общественной идеологии. В своих юридических и исторических трудах («Три книги об институте права папства», «Три книги о происхождении гражданского права», «О Римской империи») Гравина развивает мысли о динамичной, антиавторитарной позиции обладающего научными знаниями образованного человека в контексте социальных и политических взаимоотношений с властью и с третьим сословием.

После публикации своего главного сочинения по эстетике «Об основах поэзии» Гравина еще не раз обращался к этой проблематике. Поводом послужили разногласия с главным «стражем» Аркадии Джован Марио Крешимбени, из-за которых Гравина в 1711 г. вышел из нее (в 1714 г. им была основана новая академия Квиринов). Разногласия возникли именно вокруг трактовки сущности поэзии, о чем свидетельствуют письма Гравины к Шипионе Маффей (1712, изд. 1726), одно из которых известно под названием «О дисциплине поэтического творчества» (*De disciplina poetarum*, 1712). Гравина придерживался строгих классицистических позиций, чуждых всякой формальной риторики и ориентированных на высокие примеры античной поэзии и прежде всего Гомера. Присущие Аркадии антикизирующие вкусы должны были, по

его мнению, развиваться именно в таком направлении. Поэзия в его понимании должна чуждаться легких, игривых тем, поверхностной стилизации и тем более стилистической изощренности, культивировавшейся некоторыми членами Аркадии. Гравина резко осуждает возобладавшие в академии административные порядки и безоговорочно становится на сторону тех немногих, кто хотел бы обратить интересы «аркадских пастухов» от «болтовни, сонетиков и песенок к более серьезным и полезным занятиям, в частности, к переложениям греческой и латинской античной литературы, как исторической, так и мифологической, и к другим благородным предметам». Гравина хотел бы, чтобы любовные сюжеты в произведениях членов Аркадии были потеснены героическими, почерпнутыми у древних; что же касается любовной тематики, то разрабатывать ее поэт должен в философско-познавательном аспекте, дабы любовь представляла как сильнейшее и главнейшее из человеческих переживаний, как у Петрарки, а не служила лишь поводом для легковесных поэтических lamentаций или восторгов, как у петраркистов.

В начале своего письма к Маффеи Гравина высказал надежду, что в Риме будут действовать не одни только поэтические академии, но и откроется театр, который станет школой красноречия и общественного воспитания. Характерно, что такому театру Гравина предлагает сугубо античный репертуар: «нашу сцену должны занять Эсхил, Софокл, Еврипид, Энний, Акций, Пакувий, Теренций и другие учителя человеческой жизни». В небольшой поздней работе «О трагедии» (*Della tragedia libro uno*), написанной в 1715 г., незадолго до принятия решения переехать в Турин, где Виктор Амедей Савойский в это время начал реформу университетского образования, Гравина, обращаясь к принцу Евгению Савойскому, напоминает о долге просвещенного правителя заботиться не только о военной славе государства, но и о процветании науки и культуры — в частности, философии, красноречия, юриспруденции. Театр, и прежде всего трагедия — конечно, на античный сюжет — органичнее других видов искусства выполняет двоякую функцию: сочинитель трагедий просвещает и власть имущих, и народ. Гравина цитирует «О славе Афин» Плутарха: «Горгий говорил, что трагедия — это обман, в котором обманщик более прав, нежели тот, кто обмана избегает, а обманутый оказывается мудрее необманувшегося».

Трактат Гравины подвел теоретический итог драматическим опытам самого автора. В 1712 г. в Неаполе были опубликованы пять его трагедий: «Паламед», «Андромеда», «Сервий Туллий», «Аппий Клавдий», «Папиниан». Гравина старательно применил в них все правила классицистической трагедии, взял серьезные сюжеты из античной ис-

тории или из мифов о героях. Скучные, тяжеловесные по стилю, они не имели успеха на сцене и даже стали предметом сатирических насмешек. Причем не только в Италии, где Гравину высмеивал в своих «Сатирах» Л.Сергарди; их не принял и Вольтер, который пристально изучал итальянскую трагедийную манеру, но о Гравине высказался весьма категорически: «Как автор работ о принципах творчества он гениален, а как автор трагедий — просто жалок». Однако если не конкретная авторская реализация эстетических идей, то по крайней мере сами замыслы Гравины дать Италии искусство, устремленное к глубокому и разностороннему познанию человеческой натуры и к граждански значимым целям, пролагали пути новой культурной эпохе и новому типу самосознания образованного человека. Знаменательно при этом, что рационалистический постулат «поэзия есть изображение правдивого» у Гравины не отменяет прав фантазии, и Гомер, древние сказания и сказки, Данте и Ариосто в его сочинениях по эстетике представляют продуктивное и полноценное художественное наследие. Такой подход наметит путь эстетической мысли итальянского Просвещения и позволит ей, усваивая культурный опыт просветителей соседних стран, не отвергать отечественной традиции, а искать точки ее соприкосновения с классическими античными образцами и модус ее сосуществования с поэтической доминантой эпохи — классицизмом. В этом бережном отношении к культурному прошлому страны, возможно, и берет исток своеобразие сформировавшейся в Италии историографии, философии истории и эстетики эпохи Просвещения.

2

Идеология раннего итальянского Просвещения формировалась главным образом в трудах по истории, филологии и юриспруденции. Лудовико Антонио Муратори (1672–1750) достиг европейской известности во всех этих науках. Он родился в крестьянской семье в провинции Модена падано-венетского региона, после учебы в колледже иезуитов стал священником, но отказался от сана епископа. С 1695 г. Муратори был хранителем Библиотеки Амброзиана в Милане; затем совмещал труды скромного настоятеля моденского храма Санта Мария делла Помпоза с должностью архивиста и историографа при дворе герцога д'Эсте и с обязанностями воспитателя юного князя д'Эсте.

Многочисленные светские и церковные обязанности никак не умилили пыла Муратори в деле исследования архивов, исторических хроник, сводов законов, филологических трудов и самых разнообразных документальных свидетельств итальянской культуры прошлых столе-

тий. Этот неукротимый энтузиазм ученого-эрудита сформировался под влиянием старшего друга Муратори и его предшественника по архивной работе в придворной библиотеке д'Эсте — философа-бенедиктинца Бенедетто Баккини (1651–1721), который, подобно Грегорио Калопрезе в Неаполе, стал для свободомыслящей интеллигенции падановенецианского региона главным авторитетом в философских, исторических, церковно-правовых вопросах. Вокруг Баккини, который на протяжении ряда лет почти в одиночку издавал «Газету литераторов» (в 1698 г. была закрыта инквизицией) и чутко прислушивался к просветительской мысли в Италии и за рубежом (Гассенди, Мабийон, Лейбниц, Маффей), на рубеже веков сложился своего рода центр философского свободомыслия.

Ранние работы Муратори посвящены эстетике. Темы их близки к сочинениям Гравины: «О совершенной итальянской поэзии» (*Della perfetta poesia italiana*, 1706), «Замечания к сочинениям Петрарки» (*Ossevizioni a le Rime di Francesco Petrarca*, 1711), «Размышления о хорошем вкусе» (*Riflessioni sopra il buon gusto*, 1708–1715). Позже, уже в 1740-х гг. Муратори вернулся к эстетическим проблемам в трактатах «О силе человеческого понимания» (*Delle forze dell'intendimento umano*) и «О силе фантазии» (*Della forza della fantasia umana*, оба изд. в 1745 г.). Все эти работы выявляют выдающиеся качества Муратори как эрудита и полемиста. Муратори обнаруживает более широкие, чем Гравина, эстетические интересы и открытость современным европейским философско-эстетическим веяниям. Он гораздо меньше, чем Гравина, склонен давать строгие классицистические рецепты современным поэтам и формировать их вкусы на античных примерах. Как и у Гравины, «хороший вкус» в его понимании универсален, потому что идея прекрасного имеет общую для всех людей рациональную природу. Сущность же этой идеи, а значит и «хорошего вкуса» — в умении увидеть и показать истинное (*vero*), «сияющий образ правды», и поэт достигает этого, когда «преображает естественно правдивое» в правдоподобный, облагораживающий реальность и потому «совершенный» образ. Эти мысли развиты итальянским философом в трактате «О совершенной итальянской поэзии». Муратори не столь решительно настаивает именно на гносеологической, познавательной ценности поэтического: для него важную роль играет качество изображения «истины», гармония между содержательностью и выразительностью образа, а не его строгое соответствие реальности. В работе «Размышления о хорошем вкусе» поднят вопрос о «культуре» (*civiltà*) выразительного стиля: «Большим достоинством любой книги является чистота и ясность стиля, который облагораживает грубость и неподатливость материала,

жгучее умеряет, затемненное освещает. Именно поэтому и самый неискушенный или нетерпеливый читатель может прочесть такие книги и извлечь из них пользу <...> Нам вовсе не нужно, чтобы в стиле были излишества или чтобы благородная серьезность какого-нибудь утверждения была приукрашена цветистыми или остроумными метафорами <...> Мы добиваемся, чтобы пишущий воздерживался и от жуткого схоластического стиля, который хотя и следует порядку, но лишен изящества и, так сказать, культуры <...> Мы хотим, чтобы правда, факты, причины вещей представляли не в уродливом или чересчур грубом виде, а в том, который соответствовал бы их сути и был бы приукрашен не больше, чем это ценится у истинно благородных людей, наделенных совершенным вкусом». Поэтому Муратори не склонен столь безоговорочно, как рационалист Гравина, считать только античных авторов образцами для поэтов его эпохи, он признает особые достоинства и особую выразительность всякой формы поэтического: «Прекрасное было всегда прекрасным и останется таковым во все времена и повсюду; ибо всегда была и пребудет единой природа, которую изображают талантливые поэты. Кто хорошо выразит и воплотит в совершенстве истинные черты этой наставницы нашей (природы. — *Е.С.*), тот обязательно понравится всем — ведь все любят и принимают правду, когда она выглядит новой и удивительной благодаря поэтическому искусству».

Муратори был крупнейшим архивистом своего времени, разыскал и опубликовал множество исторических документов, свидетельствующих о культуре речи и поведения, правовых и сословных отношениях, представлениях и нравах, религиозных традициях и эстетических вкусах итальянской древности (сборники архивных материалов «Древности дома д'Эсте», 1717–1740; «О произведениях итальянских писателей», 1723–1751; «Итальянские средневековые древности», 1738–1743).

Внимательное изучение итальянского Средневековья, отразившееся в этих сборниках и в особенности в двух фундаментальных многотомных сочинениях «Записи дел италийских» (*Rerum italicarum scriptores*, 1723–1751, 24 тома) и «Анналы Италии» (*Annali d'Italia dal principio dell'era volgare sino all'anno 1749*, 1744–1749, 12 томов), легло в основу оригинальной историографической и культурологической позиции Муратори, отличающей его от современников. Основываясь на средневековых хрониках и анналах, Муратори устанавливает непосредственную связь между Средними веками и античностью. При этом его интересуют не столько политические и дипломатические деяния отдельных исторических лиц, сколько социально-гражданский и культурный контекст эпохи, взаимодействие и развитие институтов власти, церкви, права, верования, события культуры. И его позиция по отношению к

прошлому тоже своеобразна — он не суровый обличитель средневекового «мракобесия», а спокойный и благожелательный ученый-наблюдатель, который верит в прогресс и, сравнивая явления и эпохи, выявляет положительную нравственную, социальную, культурную динамику.

В XIX в. Дж. Кардуччи назвал «Анналы Италии» Муратори «самой монументальной национальной историей из когда-либо печатавшихся в Европе». Это пространный рассказ о политических событиях, имевших место в Италии с начала христианской эры и до 1749 г. В них итальянское Средневековье представлено, в частности, как эпоха процветания городских республик и великого культурного расцвета, связанного с именами Данте, Петрарки и Боккаччо и по своему значению не уступающего античности. В этом повествовании уделено место старинным народным преданиям, так называемым «сказкам», которые Муратори записывал для воссоздания исторически правдивых черт сознания средневекового итальянца. «Записи дел итальянских» объединяют источники по истории Италии от 500 до 1500 гг.; из них только 116 ранее публиковались и 2000 были найдены Муратори и его сотрудниками в семейных и городских архивах, в книгохранилищах монастырей и капитулов — это дипломы, хартии, статуты, хроники, поэмы. Хуже других регионов Италии представлены Пьемонт, Лигурия, Романья и Марки, совсем мало материалов о Сицилии — здесь Муратори не удалось найти ученых корреспондентов. Ватикан, крайне недовольный и этим изданием, и ранее занятой Муратори позицией в споре церкви и моденских герцогов за Комаккио, закрыл для него свою библиотеку.

Убежденный католик, Муратори едва не попал под суд инквизиции за то, что в течение десятилетий доказывал необходимость восстановить в доктрине католичества и в его церковной практике евангельские принципы милосердия к ближнему, веротерпимости и кодекс бедности, практиковавшиеся ранними христианами. «Трактат о христианском милосердии» (*Della carità Cristiana*, 1723), «Нравственная философия» (*La filosofia morale*, 1735) и юридические работы «О недостатках правосудия» (*Dei difetti della giurisprudenza*, 1742) и «Об общественном благополучии» (*Della pubblica felicità*, 1749) развивают мысли Муратори о нравственном совершенствовании общества благодаря преодолению разного рода предрассудков — социальных, религиозных, моральных, извративших на протяжении веков соотношение светской и духовной власти.

Пример Баккини, создавшего вокруг себя объединение свободомыслящих философов, литераторов и ученых, вдохновил Муратори на разработку проекта некоей научно-литературной организации, которую

он назвал «республикой». В 1703 г. вышли его «Первые наброски литературной республики в Италии» (*Primi disegni della repubblica letteraria d'Italia*): молодой автор писал в них, в частности, о том, что на основе объединения эрудиции и философии следует активно развивать экспериментальную методологию Галилея и углубленно изучать историю. Эта просветительская утопия совершенствования общества совместными усилиями ученых и литераторов была отчасти реализована в венецианской «Газете итальянских литераторов», созданной силами Маффей, Дзено и др. Муратори же продолжил развивать свою мысль о союзе всех значительных литераторов Италии, преподавателей и ученых во имя «преобразования и усиления искусств и наук, ради процветания католической религии, ради славы Италии, ради общественной и частной пользы». В своих «Размышлениях о хорошем вкусе» он переходит от проекта нового литературно-художественного объединения к более обширным планам: чтобы осуществились необходимые социальные, идеологические и культурные изменения в Италии, надо сначала изменить положение и самосознание литератора и обновить изнутри, наполнить национально значимым содержанием все литературное пространство, преодолев те «особые пороки литераторов» (особенно ярко проявившиеся в Аркадии), которые мешают ему развиваться.

3

Единственным собственно литературным сочинением неаполитанца Пьетро Джанноне (1676–1748) можно считать написанное им в 1736–1741 гг. в тюрьме «Жизнеописание» (*Vita scritta da lui medesimo*). Сын скромного провинциального аптекаря, Джанноне в 1698 г. закончил факультет права в Неаполе. Там молодой доктор гражданского и канонического права увлекся римской историей и сочинениями французских историков об истории церкви, познакомился с философией Спинозы, Гассенди, Декарта, с книгой Джона Толанда «Христианство без тайны». Так сформировался независимо мыслящий ученый-эрудит, знаток не только юридических уложений разных эпох, но и тонкий аналитик исторического контекста, в котором возникали те или иные законы и которым они обусловлены. Просветительская мысль адвоката городского суда Неаполя созревала в тесном общении с кружком либерально настроенных молодых юристов: они объединились вокруг Гаттано Ардженто в полемике с папским Римом, еще в конце XVI в. присвоившим себе вместе с Феррарой Комаккио; теперь на него стали претендовать Австрия и Испания. Первым в эту полемику по призыву герцога Моденского вступил Муратори (его поддерживали Лейбниц и

многие германские историки и юристы), на основании исторических свидетельств доказывая незаконность притязаний Рима. Позиция Муратори, как и его исторические труды, документально подтверждавшие неправомерные действия Рима, в частности, в отношении лангобардского королевства, были известны Джанноне и подтолкнули его к глобальному пересмотру истории Неаполитанского королевства, происхождение которого также связано с лангобардской историей.

«Жизнеописание» последовательно повествует о том, как задумывался и писался главный труд всей жизни Джанноне — «Гражданская история Неаполитанского королевства» (*Istoria civile del Regno di Napoli*, 1723), который стал одним из выдающихся памятников итальянского Просвещения и сделал имя автора известным во Франции и в Англии — главных просветительских центрах Европы. На первых же страницах Джанноне объясняет, как тесно связаны его юридические штудии с историческими: так, римские правовые нормы нельзя правильно понять, если не знаешь римскую историю и различные стороны жизни империи, ее провинций и т.п. «Исторические знания помогают вырабатывать правильные законодательства, а кроме того, из истории можно почерпнуть представление о справедливом правлении государством: ибо история фиксирует перевороты, волнения, имеющие место в гражданской жизни, ее хорошие и дурные стороны, и таким образом мы лучше распознаем, где истина и к чему надо стремиться».

Автор многотомного труда «Гражданская история Неаполитанского королевства» смело включился в европейскую просветительскую полемику об отношении государства и церкви. Исторический труд Джанноне охватывает историю Неаполя со времен Римской империи до начала XVIII в. и последовательно разоблачает притязания пап на законодательную гегемонию в католическом мире: в раннехристианских общинах, а также у лангобардов, светская община во главе с нобилями и wybranнми чиновниками коллективно обсуждала и устанавливала предложенные королем законы, а церковный устав к светскому правосудию отношения не имел. Центральное место в «Гражданской истории» Джанноне занимают главы, посвященные векам лангобардского владения обширными территориями на полуострове, в том числе и землями Неаполитанского королевства. Ссылаясь на многочисленные хроники и исторические сочинения, Джанноне говорит о высокой юридической культуре лангобардов, справедливости и продуманности их гражданского устройства, унаследовавшего от древнего Рима многие нормы римского права, обычаи и даже особенности латинской лексики. Действующее в Европе феодальное право восходит к лангобардскому. Изгнание лангобардов из Италии произошло при посредничестве рим-

ской курии, которая вступила в многовековую борьбу с феодальным самоуправством, опираясь на монастыри и содействуя их обогащению. Чрезвычайно богатая и влиятельная, римская церковь стала претендовать на светскую власть и диктовать выгодные ей законы, что сыграло пагубную роль в истории страны: именно церковь поощряла невежество и вскармливала предрассудки и религиозное мракобесие, именно по ее вине Италия раскололась на мелкие, разрозненные государства, ослабленные папскими поборами и монастырскими привилегиями.

Неудивительно, что трактат тут же навлек на автора гнев Ватикана. Его отлучили от церкви, книгу объявили еретической, Джанноне грозил суд инквизиции. К тому же, пока писалась эта книга, политическая и идеологическая ситуация в Неаполе изменилась: австрийский император Иосиф I, на которого просветители надеялись как на реформатора, умер в 1711 г., его брат, оказавшись на престоле, потихоньку прекратил территориальный спор с папой. Вице-королем Неаполя вскоре был назначен римский кардинал-немец, после чего надежды на реформы иссякли надолго и началось сближение Неаполя с Римом. Правда, книга Джанноне тайно начала печататься, получила большой резонанс, но тут же последовали и репрессии. Джанноне бежал из Неаполя, Венеция отказалась принять его, пришлось покинуть пределы Италии и скрыться в Швейцарии.

Там, а затем в Вене Джанноне написал еще один исторический труд, озаглавленный «Троецарствие» (Tigregno), который стоит в ряду просветительских трудов, пересматривающих историю и смысл христианства с точки зрения философии деизма — таких, как «Рассуждение о христианстве» Дж.Локка (1695), «Исторический и критический словарь» П.Бейля (1697), «Христианство без тайн» Джона Толанда (1696), «Речь о свободе мышления» А.Коллинза (1713) и др. Книга была задумана как исследование генезиса и истории христианской религии и состояла из трех частей, посвященных соответственно Царству земному, которое по велению Бога должен был построить на земле богоизбранный еврейский народ, Царству небесному, о котором проповедовал Христос, чтобы спасти души людей от земной скверны, и Царству папскому, в котором церковь обманным путем завладела и духовной, и светской властью, чтобы сеять на земле невежество и вскармливать тиранию. Снова отцы церкви представляли в книге Джанноне виновными в отступлении католицизма от первоначальных догм христианства. Труд не был еще закончен, когда Джанноне арестовали и препроводили в туринскую тюрьму. Книга «Троецарствие», не все части которой были доведены до конца, долго пылилась в савойских и римских архивах, но две рукописные копии с нее все же удалось сде-

лать. Полное издание вышло лишь в 1895 г. А Джанноне, от которого церковь потребовала (и добилась) отречения, до конца жизни оставался в заключении, хотя над ним так никогда и не было суда.

4

В 1710 г. в Венеции стала выходить «Газета итальянских литераторов» (*Giornale de' letterati d'Italia*), которая явилась еще одним очагом раннепросветительской культуры в Италии.

Вокруг нее объединились свободомыслящие ученые: натуралист Антонио Валлиснери, не чуждый литературному творчеству, автор многочисленных биологических и медицинских сочинений, в которых, в частности, обосновывал необходимость обращаться в научных трудах к живому языку, а не к латыни, а также три венецианских поэта, увлеченные задачей искоренить барочные вкусы на театральной сцене.

Старший из троих, Апостола Дзено (1668–1750), в юности отдал дань барочному стилю (поэма «Завоевание Наварина», 1687), затем стремление «искоренить дурной вкус» привело его в ряды Аркадии и побудило заняться журналистской деятельностью в открытом им культурно-просветительном журнале «Галерея Минервы». До того, как Дзено вплотную занялся драматургией, он издавал учебную литературу — в частности, «Сокращенный словарь Академии Круска» (1705). А в поздние годы Дзено занялся историческими изысканиями по примеру своего друга Муратори.

Замысел драматургической реформы созрел у Дзено в течение нескольких лет. Первые его попытки создать музыкальную драму, оснащенную достойным литературным текстом, в котором не было бы места вычурностям и «неправдоподобным» ситуациям в духе барокко, относятся к концу XVII в. — «Счастливые заблуждения» (*Gli inganni felici*, 1695), «Тирсис» (*Tirsi*, 1696), «Нарцисс» (*Narciso*, 1697). Дзено вместе с другими венецианскими либреттистами своего поколения пытался, и безуспешно, поднять значение поэзии в оперном ансамбле, установить в музыкальной драме рациональный порядок, изгнать из нее комические фигуры и эпизоды, уменьшить число персонажей и сцен, сообразовав их с классицистическими единствами, сообщить ариям формальную и эмоциональную упорядоченность. После «пасторального» дебюта большинство из его 66 драм опирается на героические сюжеты (как исторические, так и мифологические) — слава пришла к Дзено с «Луцием Вером» (*Lucio Vero*, 1700). Он активно использовал французский опыт — подражал Корнелью, Расину, Ротру, Кино, Ла Кальпренеду. В 1718 г. Дзено был приглашен в Вену в качестве

придворного поэта и прослужил в этой должности до 1729 г., когда не без облегчения от нее освободился. Сменивший его Пьетро Метастазियो отдал должное реформаторской деятельности Дзено, сказав, что ему удалось успешно доказать, что разум и мелодрама вполне могут совмещаться на сцене.

Жизнь Шипионе Маффеи (1675–1755) была богата приключениями. Как и Гравина и Муратори, он учился у иезуитов, но в двадцатилетнем возрасте бросил учебу и по примеру своего брата-полковника ушел на военную службу, участвовал в сражениях за испанское наследство на стороне баварцев, с успехом завоевывал дамские сердца, умел выгодно показать себя в светских салонах. Об этом опыте светской жизни Маффеи напишет в 1719 г. в сборнике «Стихи и проза» (*Rime e prose*).

Вернувшись в Италию, в 1710 г. Маффеи участвует в создании «Газеты итальянских литераторов», для которой он написал «Введение», где прямо указывает на широкую культурно-просветительную программу газеты, связав ее с проектом Муратори объединить образованных мыслящих людей нации, помочь обмену идеями, книгами, знаниями, сведениями о новых научных открытиях и замыслах. Газета, во главе которой встал Апостооло Дзено, сразу обрела более 800 подписчиков.

Сам Маффеи дебютирует в печати с очерком социально-полемической направленности «О науке, называемой рыцарской» (*Della scienza chiamata cavalleresca*, 1710). В 1713 г. в Модене труппой Луиджи Риккобони ставится его трагедия «Меропа» (*Merope*), где в заглавной роли выступила жена Риккобони, актриса и поэтесса Элена Баллетти. Успех был велик, и постановка возобновлялась неоднократно (в Вероне, Венеции, Виченце). Это был для Италии новый тип трагедии, близкий классическим моделям французской трагедии и отвечающий вкусам просветительской эпохи как рационалистичностью построения и стиля, так и прямыми гражданскими импликациями и строгостью этического урока. Сюжет «Меропы», взятый из «Мифов» Гигина и неоднократно использованный трагедиографами Возрождения (самая известная из предыдущих версий — «Меропа» П.Торелли), дает автору возможность показать и бесчеловечность монаршего деспотизма Полифонта, и вызвать сочувствие к мстителю и борцу за справедливость молодому Эгисту и к переживаниям его несчастной матери Меропы, едва не совершившей двойную ошибку — дав согласие стать женой тирана и приняв Эгиста за убийцу своего сына. Не случайно еще Альфьери считал «Меропу» лучшей итальянской трагедией, в Англии ее взялся переводить Поуп (1732), а Вольтер через тридцать лет восполь-

зовался трагедией Маффеи для создания собственного варианта истории Меровы.

Последовательно осуществляя свою театральную реформу, Маффеи издал сборник итальянских трагедий XVI–XVII вв., которые считал пригодными для сцены (*Teatro italiano ossia scelta di tragedie per uso della scena*, 1732), сопроводив его программным предисловием (*Istoria del teatro e difesa di esso*). К защите театра против обвинений его в аморальности он вернется в трактате «О древних и современных театрах» (*Dei teatri antichi e moderni*, 1753), а жанровый репертуар итальянской сцены пополнит двумя комедиями — «Церемонии» (*Le cerimonie*, 1728) даже имели успех — и мелодрамой «Верная нимфа» (*La fida ninfa*, 1732), положенной на музыку Антонио Вивальди.

Круг интересов Маффеи был весьма обширен — от защиты ростовщического процента в коммерческих операциях в трактате «Об употреблении денег» (*Dell'impiego del danaro*, 1746) до монументального свода исторических и культурных сведений, имеющих отношение к Вероне, в четырехтомной «Вероне иллюстрированной» (*Verona illustrata*, 1731–1732). Примечательно, что Маффеи-эрудит, разбирая исторические материалы, очень много внимания уделяет современным аспектам культуры и социальной жизни и пишет о них без научной сухости, в том стиле спокойной, благожелательной беседы с читателем, который впоследствии станет отличительным признаком венецианской эссеистики и литературной критики. Не менее примечателен и тот факт, что Маффеи вместе с Муратори были фактически первыми, кто в начале XVIII в. оценил достоинства лирики ломбардского диалектального поэта конца Сейченко К.М.Маджи: в одном своем письме (изд. в Венеции в 1706 г.) Маффеи использовал лирику Маджи как аргумент в эстетической полемике с ультрарационалистической, восходящей к картезианству тенденцией рассматривать поэтическое выражение только в свете его познавательной функции, без учета эстетического эффекта.

Маффеи представляет собой тип итальянского интеллектуала новой формации, который обладает широкими связями в среде европейских ученых и литераторов, подолгу путешествует по Европе (три года прожил в Париже, посетил Англию, Голландию, Германию), собирает древние документы и артефакты, беседует и переписывается с философами, находя при этом новые стимулы для собственных трудов (так Джанноне читал английские философские труды, чтобы уяснить для себя и усвоить сущность деизма).

Таким же был и Антонио Конти (1677–1749), ученый-естествоиспытатель и священник, тесно связанный с академической средой Падуанского университета и одновременно с литераторами, издававшими в

Венеции «Газету итальянских литераторов», где он опубликовал свой первый критический очерк. Конти много лет переписывался с видными итальянскими учеными, затем сам пустился путешествовать, посетил Париж, Англию, Голландию, Германию, свел знакомство с Мальбраншем, Монтескье, Лейбницем и Ньютоном, но при этом не сделался только популяризатором их идей. В два тома его «Прозы и поэзии» (*Prose e poesie*, 1739–1756) входят исследования о естественной религии, об истории, о математике, диалог о природе любви, диалог о лейбницевой системе монад, а также очерк «О поэзии и ее видах», написанный под впечатлением от книги Джона Шеффилда «Эссе о поэзии». Конти изложил стихами теодицею Лейбница в поэме «Щит Паллады», перевел расиновскую трагедию «Гофолия» и «Похищение локона» Поупа; его увлек и трагический театр, и в разное время он сочинил четыре трагедии на сюжеты из римской истории: в 1726 г. был напечатан «Юлий Цезарь», три других — «Юний Брут», «Марк Брут» и «Друз» вышли во Франции после смерти автора; «Юлий Цезарь» и «Юний Брут» ставились в 1740-х гг. труппой Джузеппе Имера в венецианском театре Сан Самуэле.

Трагедии аббата Антонио Конти подчинены всем классицистическим правилам, традиционно грешат длиннотами монологов и имеют традиционную композицию — пять актов с прологом и хором. Вполне в духе своего времени Конти придерживался мнения, что трагедия должна брать героические, а не любовные сюжеты и правдиво воспроизводить ход событий, известный по историческим сочинениям древних (например, Плутарха). Конфликт он строит, сталкивая два разных понимания свободы: для Брута свобода неотделима от гражданской ответственности, Цезарь же стремится к свободе, ничем не ограниченной. Кровавая развязка восстанавливает республиканскую свободу, и народ своим одобрением реабилитирует Брута как защитника свободного гражданского общества. Годы спустя трагический конфликт, изображенный в исторических трагедиях Конти, получит новую трактовку в «трагедиях свободы» Витторио Альфьери.

Самым плодовитым трагедиографом данного периода был болонец Пьер Якопо Мартелло (1665–1727), член Аркадии, заметный лирический поэт («Канцоньере», 1710), отрекшийся под влиянием Муратори от первоначального маринизма. Дж.Орси обратил его интересы к трагедии: «Ифигения в Тавриде» (*Ifigenia in Tauris*) и «Рахиль» (*Rachele*) были поставлены труппой Риккони в 1711 г. Автор добрых двух десятков трагедий на библейские, греческие, римские, восточные темы, он остался в истории благодаря придуманному им в подражание александрийскому стиху (четырнадцатисложная строка с цезурой после

седьмого слога и попарной рифмовкой), который получил его имя («мартеллианский»), использовался Гольдони в его трагикомедиях и безжалостно высмеивался Карло Гоцци (трактат «О трагическом стихе», *Del verso tragico*, 1710).

В первой половине XVIII в. в Италии сформировалось несколько очагов просветительской идеологии, объединявших передовых философов, ученых, историков и литераторов. Их основные интересы лежали в области юриспруденции, истории, эстетики, но и в эти труды они вносили актуальную идеологическую доминанту: антиклерикальная реформаторская юридическая мысль Джанноне подкреплялась сведениями из области истории и культуры Средневековья; эстетические идеи Муратори опирались на данные, почерпнутые в исторических хрониках, легендах, мифах; эстетика раннепросветительского театра нуждалась в знании античной истории, культуры, отечественной традиции и инонационального театрального опыта. При этом все более существенную роль играет межнациональный культурный и научный обмен — так итальянские очаги раннего Просвещения вписываются в общеевропейскую картину культурных и идеологических сдвигов эпохи.

ДЖАМБАТТИСТА ВИКО*

1

Джамбаттиста Вико родился 23 июня 1668 г. в семье книготорговца Антонио Вико и Кандиды Мазулло. Джамбаттиста был шестым из восьмерых детей в семье. В детстве он отличался озорным нравом и непоседливостью, которые дорого ему стоили, — эпизодом неудачного падения в возрасте семи лет начинается «Жизнь Джамбаттисты Вико, написанная им самим». Вопреки прогнозам медиков, из которых одни сочли травму смертельной, а другие пророчили мальчику с пробитым черепом существование идиота, Вико все-таки выздоровел. Правда, восстановление здоровья и сил отняло около трех лет, и характер у него, если верить его собственным наблюдениям, сильно переменялся: появились меланхолия и склонность к размышлениям (сам Вико полагал, что эти свойства необходимо должны быть присущи человеку одаренному и глубокомысленному). Как бы то ни было, десяти лет он поступил в начальную школу и сразу же сделал такие успехи, что через два года смог уже посещать младший класс иезуитской коллегии при церкви Джезу Веккио. Проучившись один семестр, Вико бросил это заведение — отчасти из-за того, что уживчивость не была в числе его достоинств, а отчасти и потому, что его не прельщала перспектива во втором семестре повторять то, что он уже основательно изучил в первом. Юный Джамбаттиста оказался одним из редких студентов, способных учиться совершенно самостоятельно. Составляя автобиогра-

* В данной статье использованы результаты, полученные в ходе выполнения проекта «Рассуждения о методе до “Рассуждения о методе”: методологические дискуссии в философии, историографии, истории права XVI века», выполненного в рамках программы «Научный фонд НИУ ВШЭ» в 2009 г.

фию, он вспомнит, что его называли «эпикуровским словом “автодида-скал”, то есть учитель самого себя». С 1681 г. автодидактика становится для него главной формой приобретения каких бы то ни было знаний: так он проходит грамматику, затем приступает к логике (по сочинениям Петра Испанского и Паоло Николетти да Удине). Спустя два года пытается вернуться в коллегию, целый год посещает лекции Джузеппе Риччи по философии, но снова возвращается к самостоятельным студиям и читает на этот раз «Метафизические рассуждения» Франсиско Суареса. Отец заставляет его взяться за юридические науки, и по несколько месяцев он слушает лекции разных преподавателей по каноническому праву и даже состоит в учениках-ассистентах при известном в городе адвокате. В ранней юности (по одним свидетельствам — восемнадцати, по другим — шестнадцати лет от роду) Джамбаттисте выпадает случай применить приобретенные познания на практике: в присутствии членов неаполитанского Королевского Священного Совета он блестяще защищает собственного отца и выигрывает тяжбу, затеянную против Антонио Вико его коллегой и конкурентом Бартоломео Морески. Сходный опыт Вико придется повторить уже в зрелом возрасте: в 1724 г. он выступит в защиту своего зятя Антонио Сервилло, и ему удастся доказать, что документ, положенный в основу обвинения, сфальсифицирован нотариусом.

К концу 80-х гг. относятся первые поэтические опыты Вико, о которых, кроме того, что он читал их знакомым, нам больше ничего не известно. Возможно, они были уничтожены рукой самого автора. Печатать свои стихи Вико станет лишь с 1693 г. В 1686 г. для него начинаются годы домашнего учительства. Он зарабатывает на хлеб воспитанием детей дона Доменико Рокка, одновременно посещая занятия на юридическом факультете Неаполитанского университета (1689–1692), и получает степень доктора обоих прав. В 1697 г. пробует сменить гувернерство на государственную службу (в качестве секретаря неаполитанского муниципалитета), но это занятие не приносит ему удовлетворения. Выдержав конкурс, он получает наконец место на кафедре риторики в университете с годовым жалованьем в сто скудо. Упрочение финансового положения позволяет ему обзавестись семьей (его женой становится Тереза Катерина Дестито, которая подарит ему восьмерых детей) и жильем: он покидает маленький отцовский домик на улице Сан Бьяджо деи Либраи, на стене которого и сегодня можно видеть памятную дощечку, сообщающую о том, что здесь родился Джамбаттиста Вико.

С этих пор, следуя долгу службы, 18-го октября, в первый день каждого академического года (за исключением 1703–04 гг.), Вико будет

произносить инаугурационные речи, назначение которых — раскрыть юношеству преимущества ученых и литературных занятий и обосновать их полезность как для общества в целом, так и для каждого из его членов. Речи, составленные с 1699-го (года получения кафедры) по 1707 г., сам Вико считал недостаточно совершенными и сначала не хотел публиковать. В этих речах уже звучат темы, которые обретут систематическую трактовку в сочинениях, написанных Вико в зрелые годы. Пафос его выступлений — социально-педагогический: от идеи самопознания Вико движется к новаторской для его времени идее использования свойств и склонностей натуры в изучении наук; от рассуждений о приятности ученых занятий для ума и сердца — к анализу их функций в жизни общества. Вспоминая девиз «познай самого себя», он рассуждает о том, какие блага можно стяжать изучением человеческой природы. Наставник должен внимательно относиться к склонностям, присущим натуре ученика, и опираться на них в преподавании, не входя в противоречия с естеством, а примеряясь к нему и избегая всякого над ним насилия. К познанию природных свойств собственной души ради обращения их на пользу учению следует подвигать и самих учеников. «Всегда взращивать божественную силу ума», — призывает Вико. Следование природе стократно усилит пользу от труда наставника, обещает он. Цель — не уместить в голове подростка десяток библиотечных полок, а научить его самостоятельно извлекать из всего этого груза пользу, причем как можно более разнообразную. Человеческая природа испорчена, но просвещение способно ее исправить. Учение ценно не само по себе, а как способ совершенствования каждого отдельно взятого члена общества. Получая образование, гражданин приносит пользу государству в целом. Поэтому воспитание гражданских чувств становится обязательным компонентом обучения. Что же касается содержания образования, то здесь предпочтение следует отдать риторике, а точнее, важнейшему ее разделу — топике: по мнению Вико (и здесь он ссылается, в первую очередь, на авторитет Цицерона), только она дает ученику полноценное знание о мире. Вико затрагивает и один из вечных вопросов — о противостоянии аристократии меча и аристократии духа. Среди юных слушателей Вико многие высокородны, гордятся славными предками и сами готовы вступить на поприще государственной службы. Голос с кафедры напоминает им о том, что славу можно завоевать не одним лишь оружием и пролитием крови: чтобы стяжать ее, науки и искусства предоставляют средств не меньше, чем войны.

Единственная опубликованная Вико инаугурационная речь была произнесена 18 октября 1708 г. и издана автором за собственные сред-

ства в виде небольшого трактата под заглавием «О методе изучения и преподавания наук в наше время» (*De nostri temporis studiorum ratione*, 1709). Этот трактат, на протяжении XVIII–XIX вв. почти совсем забытый, имеет богатую историю рецепции прежде всего в философской литературе XX столетия: Х.-Г.Гадамер посвятил ему специальное рассуждение в «Истине и методе», а К.-О.Апель видел в этом трактате Вико предвосхищение Хайдеггера. Именно Апель и Гадамер заложили основу восприятия викианского сочинения и в историко-научной литературе, поместив трактат «О методе» в контекст ренессансной риторико-филологической традиции и рассматривая антикартезианство его автора как очередную вариацию восходящего к античности конфликта философии и риторики.

Центральной темой трактата Вико стал вопрос *метода*, над которым трудились лучшие умы Европы раннего Нового времени: от Николая Коперника до Исаака Ньютона, от Френсиса Бэкона до Рене Декарта. Интенсивный поиск абсолютно достоверного и точного инструмента научного познания привел к возникновению особого жанра научной литературы — «рассуждений о методе», которые пользовались необычайной популярностью на протяжении трех столетий европейской интеллектуальной истории, с XVI по конец XVIII вв. Масштаб интереса к проблеме метода можно понять даже по чисто количественным показателям. Исследователь докартезианских рассуждений о методе Н.У.Гилберт приводит в приложении к своей монографии список трактатов в несколько десятков наименований, оговариваясь, что включает в него только те сочинения, в которых слово «метод» употреблено в именительном падеже. Значение жанра «рассуждений» не следует сводить лишь к его наиболее известным памятникам, таким как «Рассуждение о методе» Р.Декарта, «Диалектика» П.Рамуса или «Критика чистого разума» И.Канта. В дискуссиях о методе формировался облик новоевропейской науки: определялась структура дисциплин, критерии их демаркации, область практического применения, открывались и совершенно новые, невозможные в пределах старого схоластического *curriculum'a*, сферы научного знания: так, около 1600 г. в трудах Лаврентия Гумфреда на правах автономной дисциплины возникло общее учение о понимании — герменевтика.

Для трактата Вико характерна, хотя и в меньшей степени, чем для других его сочинений, барочная эклектика сюжетов, сопрягающая в одном сочинении, к примеру, изложение общей структуры научного знания и рассуждения о типографских шрифтах, компасе и телескопе; здесь же мы найдем разделы о христианской теологии, поэтическом искусстве и необходимости реформы университетов. И лишь сосре-

точность Вико на центральной для «De ratione» проблеме — вопросе о едином для всех областей знания *методе* преподавания и изучения наук — сообщает целостность этому сочинению, насколько здесь вообще можно говорить о целостности.

Сам Вико в автобиографии представляет «О методе» как первый этап вынашиваемого им амбициозного эпистемологического проекта, способного составить конкуренцию самому знаменитому «Рассуждению о методе» в истории новоевропейской философии. Словно в насмешку над педантичностью Картезия, последовательно избавляющегося от предрассудков на пути к единственному непогрешимому методу, генеалогия которого — восхождение к *cogito* как первооснове всякой достоверности — образует *nervus probandi* «Рассуждения», метод Вико, по собственным словам автора, рождается в буквальном смысле «от скалы и дуба»:

Для полного установления Оснований нашей Науки нам остается обсудить в первой Книге метод, которым она должна пользоваться. И так как она должна начинать с того, с чего начинается ее материал (как это было сказано в Аксиомах), то мы принуждены отправляться, как и Филологи, от камней Девкалиона и Пирры, от скал Амфиона, от людей, рожденных бороздами Кадма или «крепким дубом» Вергилия; и как Философы — от лягушек Эпикура, от кузнециков Гоббса, от простаков Гроция, от брошенных в этот мир безо всякой божьей заботы и помощи — Пуфендорфа, от грубых дикарей, так называемых Патагонских гигантов, которые, как говорят, были найдены у Магелланова пролива, т.е. от Полифемов Гомера, принятых Платоном за первых Отцов в состоянии Семей — такова Наука об Основаниях культуры, данная нам как Филологами, так и Философами! (здесь и далее «Новая наука» цит. в пер. А.А.Губера)

Нельзя не видеть здесь, в первых строках раздела «О методе» «Новой науки», аллюзии на «Рассуждение» Декарта, тем более что в соседнем примечании эпистемологические требования к «каждому, интересующемуся нашей Наукой», формулируются в совершенно картезианском духе: «он должен покрыть забвением свою фантазию и свою память и оставлять свободное место только для понимания; и тогда, отправляясь от такой первой человеческой мысли, он начинает раскрывать погребенные до сих пор стороны происхождения, составляющие и украшающие как Мир Гражданственности, так и Мир Наук». Барочные гротески в приведенной цитате не являются лишь средством дискредитации картезианского рационализма. Собранная Вико коллекция неле-

пых и разнородных оснований «новой науки» призвана подчеркнуть органическое единство метода и предмета этой науки — стихии исторического мира — в противоположность умозрительности метода картезианцев, применяемого к своему объекту лишь внешним образом.

Трактат «О методе» открывается похвалой Веруламию (Френсису Бэкону), который в знаменитом сочинении «О прогрессе наук» рисует впечатляющую картину развития человеческих знаний в современную ему эпоху, имея в виду, в первую очередь, знания практически применимые. Тем самым Вико сразу же обозначает прагматическую ориентированность своей эпистемологической реформы. Похвала Бэкону органично подготавливает переход к развенчанию картезианского рационализма. Не боящееся апорий и парадоксов мышление писателей барочного века беспроблемно соединяет в себе антирационалистический пафос и пристрастие к геометрической строгости и систематическому принципу. В своей критике Декарта Вико отправляется от тезиса, делающего критерием достоверности познания активность познающего субъекта: «истинное и созданное взаимобратимы» (*verum et factum convertuntur*). Так, геометрия — образец демонстративной науки для Декарта — имеет право на подобный статус лишь потому, что «мы сами ее создаем». В геометрических схемах барочной науки, как в аналитической геометрии Декарта, реальные объекты превращаются в переменные, а главный интерес для ученого представляют формальные отношения между ними. Таким образом, Вико отвергает притязания картезианцев на универсализм их метода: непреодолимая дистанция пролегает между умозрением (геометрия), где этот метод действительно может найти применение, и эмпирическим познанием (физика), в котором главенство принадлежит опыту. Символом картезианской рациональности у Вико становится *сорит* — вид софизма, основанный на нелегитимном переходе от частных наблюдений к обобщениям и закономерностям.

Альтернативой новейшей Академии скептиков, возглавляемой Декартом, выступает эмпиризм: в Неаполе Вико имел возможность познакомиться с некоторыми итальянскими приверженцами экспериментального метода из Академии дельи Инвестиганти — Лукантонио Порцио, Томмазо Корнелио, Леонардо Ди Капуа. Несомненно отталкиваясь от хрестоматийного примера из первой книги «Метафизики» Аристотеля, Вико ценит опыт, отличающий хорошего врача, выше спекулятивного разума философа, претендующего на знание первопричин явлений. Однако на этом он не останавливается и доходит до крайней степени релятивизма, достойной Гераклита и Кратила: так, пишет он, хороший врач, лечя больного, должен иметь в виду, что каждую мину-

ту он имеет дело с совершенно новым пациентом, ибо процессы изменения в человеческом теле происходят очень быстро (сходные рассуждения применительно к этической проблеме ответственности мы можем найти у Паскаля). Избыточность предельных объяснений доказывается и соображениями практической пользы, в частности, в политической сфере: придворные, которым неведомы причины и природа гнева государя, очень быстро на собственном опыте научаются распознавать симптомы этого гнева и принимать необходимые меры предосторожности.

Вслед за другими барочными критиками картезианского рационализма (Э.Тезауро, Э.Пачи) Вико лишает разум привилегированного положения в достижении истины и выдвигает на его место целый спектр способностей. Он последовательно приписывает те функции, которые у Декарта выполняет разум, «общему чувству» (или здравому смыслу — *sensus communis*). Широко известно викианское определение «общего чувства» как «суждения без размышления», основанного на аналогиях, аллегорических сопряжениях порой весьма несходных на первый взгляд явлений. В «общем чувстве» понятие предстает сокрытым — оттого «общее чувство» проявляет себя прежде всего в таких жанровых формах, как афоризмы, басни и мифы. Талант действовать в соответствии с интуициями «общего чувства» у Вико именуется *ingenium* или *ingegno*, т.е. умение проникать в суть предмета, видеть его со всех сторон и во взаимосвязи с другими предметами — способность, в равной мере необходимая поэту для «нахождения» метафор и философу для формулировки диалектических умозаключений. Категория *ingenium* у Вико родственна понятию «остроумия» у таких теоретиков барочной эстетики, как М.Перегрини, Б.Грасиан, Э.Тезауро, Д.Бартоли.

Картезианской критике Вико противопоставляет *топику*, т.е. умение подбирать модель рассуждения (общее место), позволяющую наиболее полно (*copiose*) осветить исследуемый предмет. Неисчерпаемым резервуаром подобных топосов является народный язык, прежде всего мифы и поэтические творения. Некоторые исследователи полагают, что «аксиомы», с которых начинается «Новая наука», суть не что иное как общие места. Принято искать предшественников топической науки Вико либо в седой древности — среди античных скептиков и софистов — либо, напротив, среди его современников. Однако в действительности реабилитация диалектического доказательства в литературе позднего Возрождения и барокко имеет собственную традицию, у истоков которой стоит «Диалектика» Петра Рамуса (1555). В «топической логике» Рамуса традиционная аристотелевская оппозиция диалектического и аподиктического (демонстративного) суждения объявляется искусственной: ведь начала всякого правильно построенного рассуждения —

общие места (топосы) — суть не что иное, как аксиоматические начала всякого познания. Толика — это не только базовая структура логического мышления, но и логическая форма языка. Это означает, что аксиомы логики могут быть обнаружены посредством наблюдения за повседневной речью или чтения литературных произведений. Всякое отделение теоретического рассуждения от практического применения языка искусственно: эти две функции языка взаимно обратимы. Восходящее к Рамусу неразличение аподиктического и диалектического суждения у Вико отразилось в противопоставлении категории *certo* — достоверное в смысле «общепризнанное, разделяемое всеми убеждение» и *vero* — истинное, т.е. обладающее демонстративной достоверностью. Барочная модель рациональности, ярчайшим представителем которой был Вико, имела в истории европейского научного мышления блестящую судьбу: ряд аргументов против рационализма заимствует у Вико Давид Юм; очевидные аналогии можно усмотреть между учением Вико о функции воображения и трансцендентальным схематизмом Канта.

Спор о методе в философской и научной литературе XVI–XVIII вв. был тесно связан с преобразованием традиционной системы наук — в первую очередь, с революционным переосмыслением роли и назначения риторики. Вико высоко ставил эту дисциплину не только из общих методологических соображений, но и *ex professo*; он оставил ряд теоретических и методических сочинений по риторике, обобщивших опыт преподавания риторики в 1700-е гг. К их числу относится книжка, которую Вико называет на манер Квинтилиана — «Ораторскими наставлениями» (*Institutionum oratoriarum liber unus*, 1711; переизд. 1737). Много позже, в 1731 г., он издаст еще одно пособие по риторике — «*De chris*» (название трудно перевести на русский язык: хрия — это термин школьной риторики, под которым понимается определенный тип риторических упражнений, подразумевающих прохождение всех этапов составления текста, от нахождения темы до выбора средств аргументации). Статус риторики в научной литературе раннего Нового времени был амбивалентным: у Рамуса она предстает как техническая компетенция оратора, служебная наука об украшении речи (тропах и фигурах), в то время как Вико делает ее основанием и вершиной всего универсума научного знания. Однако кажущееся противоречие здесь лишь скрывает близость позиций, так как превосходство диалектики, — верховной науки для Рамуса — достигается именно за счет узурпации ею риторических компетенций, т.е. «нахождения» (*inventio*) и «расположения» (*dispositio*).

Превознесение риторики и реабилитация диалектического суждения выступают вполне естественными в контексте тех представлений о не-

избежной ущербности *conditio humana*, которые мы находим в сочинениях ряда авторов раннего Нового времени. Так, предшественники Вико Сфорца Паллавичино и Эммануэле Тезауро полагали, что, раз необходимость словесного выражения понятий представляет собой неизбежное следствие грехопадения, в падшем человеческом мире риторика обладает приоритетом над логикой. Вико наследует антропологический скепсис Рамуса, утверждая, что целью научных занятий должно быть воспитание смирения, а не горделивое и уверенное в своих возможностях созерцание по подобию древних. Вико превращает традиционную для христианской антропологии идею соразмерности разума ничтожности человеческого состояния в аргумент против рационалистов. В этом он был не одинок: близкие идеи в это же время мы можем обнаружить в трудах авторов, принадлежащих к иезуитской интеллектуальной традиции, — Хуана Карамуэля, Лана Терци, Афанасия Кирхера.

Одним из главных недостатков рационализма является для Вико его дидактическая неэффективность: критический метод не может быть усвоен без предварительного развития воображения и памяти, позволяющих ученику ассоциировать абстрактные идеи с конкретными образами, т.е. без воспитания способности «нахождения» (*inventio*). Как в трактате «О методе», так и в автобиографии он отвергает основанную на рационалистических принципах авторитарную дидактику иезуитов, основания которой были заложены Игнатием Лойолой в «*Ratio studiorum*» (ок. 1559 г.), и предлагает в педагогической практике придерживаться принципов терпимости и плюрализма мнений. Своего рода педагогическим *exemplum*, позволяющим доказать применимость на практике этих дидактических принципов, стала автобиография Вико — «Жизнь Джамбаттисты Вико, написанная им самим» (*Vita scritta da se medesimo*, 1723–1728).

Предложение написать историю своей жизни Вико получил в конце 1723 г. от фриульского графа Джованартико ди Порчия. Порчия входил в круг венецианских энтузиастов педагогической реформы (К.Лодоли, А.Конти), ставивших целью найти замену схоластическим учебникам философии, таким как «Логические суммы» Петра Испанского и «Метафизические рассуждения» Ф.Суареса. В новых учебниках центральное место должно было быть отведено изложению современных философских учений. Для реализации этого плана Порчия публично обратился к самым известным ученым Италии со своего рода проспектом под названием «*Progetto ai letterati d'Italia per scrivere le loro vite*», где предложил им изложить свои взгляды в форме автобиографии. Для публикации этих автобиографий Порчия собирался создать в Венеции

новый альманах под названием «Собрание научных и философских сочинений» (*Raccolta di opuscoli scientifici e filologici*). Имя Вико в Венеции было известно со времени выхода в свет трактата «О наидревнейшей мудрости итальянцев», который получил высокую оценку прежде всего в кругу поэта и публициста Апостола Дзено. Вико охотно откликнулся на предложение графа. Написание автобиографии давало удобную возможность примером собственной жизни подтвердить те педагогические идеи, которые ранее он высказывал только умозрительно в «*De ratione*». Кроме того, публикация этого сочинения для Вико, не устававшего жаловаться на «непризнанность» в родном Неаполе, открывала ему путь если не к общеевропейской, то, по крайней мере, к общенациональной известности. Посылая Порция автобиографию, Вико надеялся на скорейший выход ее в свет, однако должен был разочароваться в своих ожиданиях. Публикация затягивалась, а именитые авторы, намеревавшиеся опубликовать свои жизнеописания в «*Raccolta*», — Муратори, Валлиснери — один за другим отказывались от участия в серии. Наконец, в письме от 14 декабря 1727 г. Порция известил Вико о том, что «*Vita*» выйдет в свет в следующем 1728 г. в первом номере его альманаха. Так как прошло уже четыре года с того времени, как Вико подготовил к публикации свою «*Vita*», он решил дополнить ее и довел повествование до момента публикации так называемой «первой» «Новой науки» (1725). Издательская неудачливость Порция имела для Вико довольно неприятные следствия. Если бы серия состоялась, автобиография Вико стала бы органичной частью коллективного проекта по созданию энциклопедии философских учений современности; однако публикация этого сочинения после того, как все остальные авторы отказались предоставить свои «*vite*», навлекло на Вико обвинение в гордыне и самомнении. Досада Вико еще усугублялась от того, что венецианские издатели без его ведома присоединили к автобиографии анонс, в котором объявляли о скором выходе «Новой науки» в их альманахе. Протесты Вико успеха не имели: редактор «*Raccolta*» Анджело Калоджерà похвалил его за скромность, но ответил, что не имеет возможности убрать этот анонс. На этом издательская одиссея викианской автобиографии не закончилась. В 1730 г. по рекомендации Муратори Вико был кооптирован в академию Ассордити и получил от ее членов предложение составить описание своей жизни и послать его для публикации Джан Просперо Булгарелли. В основу этого варианта автобиографии легло венецианское издание 1728 г., к которому, однако, автор присоединил приложение (*Aggiunta*), доведя повествование до весны 1731 г. Кроме того, в это же приложение он включил полемику с автором рецензии на «Новую науку» в «*Acta eruditorum lipsiensia*»

и рассказ о перипетиях второго издания «Новой науки» (1730). По стечению обстоятельств Булгарелли, как некогда Порция, не сумел довести до конца свое предприятие, и приложение так и оставалось неопубликованным до тех пор, пока в начале XIX в. маркиз ди Виллароза наконец не издал его вместе с основным текстом «Vita». В итоге именно текст, опубликованный Вилларозой, лег в основу всех последующих изданий автобиографии.

Сам Вико определяет свою «Vita» как жизнеописание философа — «scrissela da filosofo» — и подробно характеризует в этом сочинении каждый этап своего философского становления. Первыми учителями Вико были иезуиты, которые преподавали по традиционной программе орденского *studium*: сначала грамматику по Э.Альваресу, затем логику по Петру Испанскому. На первых же страницах автобиографии Вико обнаруживает слабые стороны и противоречия этой системы: если Альварес оказался слишком прост для его не по годам развитого ума, то «Логические суммы» Петра Испанского едва не заставили его навсегда оставить научные занятия, — изучать логику ему было слишком рано, так как он взялся за нее в том возрасте, когда абстрактное мышление у детей еще не сформировано. Иезуитским школам Вико противопоставляет академии, ибо они, благодаря отсутствию каких-либо нормативных предписаний, регламентирующих деятельность их членов, дают возможность свободного и органичного развития всех способностей человека.

Философское развитие Вико на страницах автобиографии предстает как напряженное драматическое действо. Завязкой этого действия становится изучение пропедевтических наук (грамматики и логики), подготовивших юный ум Вико к восприятию умозрительных истин платоновской философии. Затем чтение исторических сочинений Корнелия Тацита открывает ему отвлеченный, внеисторический характер этих истин: ведь если Платон пишет о том, каким человек должен стать, то Тацит описывает людей такими, каковы они суть в действительности. В то же время, ограниченность метода Тацита проявляется в его описательности, он не в состоянии обнаружить аналогий и общих закономерностей в череде изображаемых им исторических событий. Удачный образец синтеза исторической конкретности и умозрения Вико обнаруживает, обратившись к юридическим сочинениям Гуго Гроция: в них он усмотрел первую попытку представить историю всех составляющих человеческий род наций как целое на основе универсальности естественного права. Наконец, завершает складывание этого канона авторитетов Бэкон, у которого Вико почерпнул идею прогресса научного знания.

Платон скорее украшает, чем обосновывает свою тайную мудрость народной мудростью Гомера; Тацит рассеивает свою Метафизику, Мораль и Политику по историческим событиям, как они дошли до него от предшествующих времен, разбросанными, смутными, бессистемными; Бэкон видит, что все божественное и человеческое знание, существовавшее до сих пор, нужно восполнить тем, чего в нем не было, и исправить в нем то, на что он указывает, но в отношении законов Бэкон не возвышается до вселенной государств, до течения всех времен, до пространства всех наций. Гроций же излагает в системе Всеобщего права всю Философию и Теологию.

«Постоянно держа перед глазами» труды этой четверицы авторитетов, Вико был полностью подготовлен к тому, чтобы перейти к самому главному труду своей жизни — «Новой науке»: «В этом произведении Вико, наконец, полностью раскрыл то Основание, которое он еще смутно и не вполне отчетливо имел в виду в своих предшествующих трудах». Подробный пересказ содержания «Новой науки» образует кульминационную часть автобиографии. За кульминацией следует эпилог, состоящий из двух частей: в первой из них Вико обстоятельно и подробно разбирает комментарии к «Новой науке», не забывая привести и историю создания каждого из них; во второй части речь идет о судьбе автора после окончания работы над самым главным трудом его жизни. Он не жалеет красок для описания ничтожества своего состояния: «Достигнув такой чести, Вико ни на что больше в мире не мог уже надеяться. Он достиг преклонного возраста, изнурен многочисленными трудами, измучен заботами о доме и жестокими судорогами в бедрах и голени, порожденными какой-то странной болезнью, пожравшей у него почти все, что находится внутри между нижней костью головы и небом. Тогда он совершенно отказался от занятий...». Очевидно, что Вико, автор столь многочисленных эпитафий и надгробных речей, в лучших традициях гуманистической риторики пожелал составить эпитафию самому себе. Примечательно, что создание автоэпитафии совпадает с окончанием работы над трудом всей жизни Вико: наследуя авторам некоторых гуманистических автобиографий, Вико отождествляет себя со своим творением, в котором воплощается смысл его жизни. После «Новой науки» жизни нет — и вот за эпитафией следует надгробное слово, методично перечисляющее заслуги Вико в самых разных областях его деятельности: он был прекрасным преподавателем, великим ученым, умел дать достойный отпор невежественным критикам. Завершается «Vita» латинским двустишием, которое в изящном афоризме подводит итог жизни автора.

«Жизнь» Вико включает в себя нарративные схемы целого ряда биографических жанров, а равно и других форм, в которых авторская субъективность получала возможность заявить о себе: жития, философского трактата, апологии, протрептика, исповеди, новеллы и др. Агиографическим топосом «Жизнь» открывается: несчастный случай, в котором окружающие видели предзнаменование несчастной судьбы, оказался залогом высокого призвания, ниспосланным свыше. Роль Провидения в судьбе Вико играет «гений», не оставлявший его своим попечением с первых дней жизни: в ключевые моменты его интеллектуального развития он всегда направлял его на правильный путь. Именно «добрый гений» подсказал Вико мысль войти в аудиторию Неаполитанского Королевского университета в тот самый момент, когда лектор (Феличе Аквадиес) говорил о гражданских институтах. Так Вико открыл для себя подлинную сущность гражданского права. Подобно христианским святым, Вико приходилось постоянно терпеть гонения; окружающие никогда не могли понять подлинного масштаба его личности. В родном Неаполе он чувствовал себя чужестранцем. На пути к исполнению высокого призвания (*vocazione*) Вико пришлось предпринять суровые аскетические подвиги: бороться с многочисленными телесными немощами, содержать большую семью, сопротивляться клеветникам и завистникам. Дабы не оказаться в рабстве у авторитета, он должен был девять лет вести жизнь анахорета в замке дель Чиленто, что во владениях Доменико Рокка. По образцу так называемых «упражнений» — жанра иезуитской духовной литературы, самым известным образцом которого можно считать «Духовные упражнения» Игнатия Лойолы, — Вико значительное место в автобиографии отводит интроспекции, скрупулезно исследуя собственную совесть и исповедуясь перед читателем в грехах житейского малодушия и гневливости. В жизнеописании Вико легко прочитываются топосы иезуитской автобиографии (начало автобиографической традиции в ордене было положено сочинением Игнатия Лойолы «Рассказ паломника о своей жизни, или Автобиография»). В этом типе автобиографий жизнь осмысливается как путь от осуждения к спасению, центральным моментом является событие обращения, а руководят героем на этом пути многочисленные знамения, посылаемые Провидением. Связность повествования в автобиографии обеспечивается динамикой «экзегетического нарратива»: изначально смутные интуиции и неясные знамения (*indicazione, segno*) последовательно получают истолкование. Так, никто не смог разъяснить значение травмы, полученной Вико в детстве, и только преуспевание его на поприще наук открыло провиденциальный смысл этого события; собственная мать Вико не видела никакой пользы в его ночных

занятиях, но именно они позволили ему стать настоящим ученым, и т.д. Завершая этот перечень характеристик, роднящих «Vita» с произведениями духовной литературы, следует вспомнить о том, что главный итог жизни Вико — «Новая наука» — в автобиографии предстает как «священная поэма», хронология создания которой (между Рождеством и Пасхой) соответствует жизненному пути Спасителя. Столь высокий статус «Новой науки» обосновывается тем, что слава этого сочинения затмит труды знаменитостей из протестантских государств: Англии (Локк, Бэкон), Голландии (Гроций) и Германии (Пуфендорф).

В ряде философских сочинений XVII в. жанр исповеди претерпевает процесс секуляризации: история души превращается в генеалогию разума. Так, в «Рассуждении» Декарта роль традиционного для «истории обращения» кульминационного события духовной жизни протагониста выполняет обретение универсального метода, способного привести исследователя к взыскуемой им истине. Автобиографический характер «Рассуждения» сознавался и самим его автором: в письме к Мерсенну, написанном в апреле 1637 г., Декарт подчеркивал, что обретенный им метод представляет собой не более чем описание того пути, по которому сам он пришел к открытым им истинам. Однако в «Рассуждении» личное время биографического повествования нивелируется вневременной значимостью открытых главным героем истин. Как в «Автобиографии» св. Игнатия, так и в трактате Декарта личный опыт автора имеет значение лишь как дидактический образец, обладающий универсальной применимостью. Таким образом, если «Рассуждение» представляет собой своего рода комедию *ratio*, перешагивающего границы индивидуального «я» и достигающего своей главной цели — обладания абсолютной достоверностью, то «Жизнь» Вико предстает как трагическое повествование о невозможности разума преодолеть зависимость от контингентных обстоятельств, т.е. избавиться от собственной включенности в историю. Однако именно такое трагическое видение судьбы человеческого разума дает Вико как герою автобиографии возможность сохранить индивидуальность собственного «я», не превращая его, как Картезий, в безличный субъект познавательной активности.

Наряду с возвышенной целью — представить собственную жизнь как постоянное возрастание в истине — автобиография Вико имеет и более прагматическое назначение: ненавязчиво убедить читателя в профессиональной компетентности автора — во-первых, как писателя (*la sua stima di letterato*), во-вторых, как юриста. В неаполитанской автобиографической литературе образцы таких жизнеописаний достаточно многочисленны: наиболее известны среди них «Увещания к вну-

кам» (*Avvertimenti ai suoi nipoti*) адвоката Франческо д'Андреа (1696). Вико позиционирует себя как образцового представителя своего социального типа, подробно перечисляя дела, выигранные им в суде, при этом еще в юном возрасте, и приводя длиннейшие цитаты из хвалебных отзывов на его сочинения, вовсе не гнушаясь при этом рецензиями авторов-протестантов (к примеру, Жана Леклерка).

2

С молодых лет, помимо славы ученого, Вико ищет также и лавров литератора. Поэтическая карьера будущего автора «Новой науки» начинается в 1692 г., когда его принимают в неаполитанскую академию Единых (Унити). И это отнюдь не единственное сообщество литераторов, в которое он будет вхож: со временем его ждет членство в Аркадии (под именем Лауфило Терио он будет принят туда 19 июня 1710 г.), в урбинской академии Ассордити (1730) и почетный пост «стража» (*custode*) в академии Праздных (Оциози, с 1737 г.).

Первый поэтический опус Вико, увидевший свет, — канцона «Чувства разочарованного» (*Affetti di un disperato*, 1692), опубликованная в 1693 г. с посвящением его патрону дону Рокка. За этим сочинением следует второе — «Канцона на смерть Антонио Карафа» (*Canzone in morte di Antonio Carafa*). Совершенное владение приемами эпидейктической риторики и в стихах, и в прозе, а равно и круг тем, занимающих Вико-поэта, убедительно свидетельствуют о подлинном роде его вдохновения. Предметы его поэзии — бракосочетания именитых особ, дни их рождения или смерти, возведение их в высокий сан или занятие почетной должности; иногда — получение ученых степеней коллегами по университету. Эти темы преобладают в творчестве Вико на протяжении всей его поэтической биографии, меняются только предпочтения в области формы: если в молодости Вико пишет по большей части канцоны, то в зрелые годы он предпочитает сонет. Когда его воспитанник Адриано Антонио Карафа женится на Терезе Боргезе, Вико инициирует издание целого поэтического сборника в честь новобрачных с участием виднейших поэтов Неаполя и сам пишет для этой книжки посвящение, пять сонетов, канцонетту и две латинских оды (1719). Своеобразным шедевром на фоне свадебной поэзии Вико выглядит «Танец Юноны» (*Giunone in danza*, 1721) — огромная, длиной почти в тысячу строк эпиграмма, одно из многочисленных сочинений, прославивших союз принца Джамбаттисты Филомарино делла Рокка и маркизы Марии Виктории Караччоло ди Сант'Эрамо.

Поэтическое дарование Вико хорошо смотрится в формате офици-

альных торжеств в королевском дворце Неаполя, со всей их чопорностью и помпезностью. Там читают его латинские гексаметры на выздоровление короля Испании Карла II от тяжелой и продолжительной болезни (1696) и латинские же дистихи в честь дня рождения Филиппа V (1704, изд. 1705); он приветствует латинской эклогой назначение Джулио Висконти вице-королем Неаполя (1733), сонетом — восхождение Карла Бурбона на неаполитанский престол (1734), а его бракосочетание с Марией Амалией Вальбургской — целой чередой латинских стихов (1738). Один вице-король (Карло Борромео Арезе) поручает ему составление памятных надписей в связи с кончиной Иосифа I Австрийского (1711), другой (Вольфганг фон Шраттенбах) прибегает к его услугам по случаю смерти вдовы Леопольда I Элеоноры Магдалены Нойбургской (1720, однако эта миссия Вико закончилась неудачно — его обязанности были переданы другому ритору), а кончину матери третьего вице-короля, Анны фон Аспермонт, Вико отмечает торжественной речью. «Парадной» прозой он отнюдь не пренебрегает: он пишет «Речь на торжество по случаю возвращения в Испанию Франциска Бенавидия» (*Oratio pro auspiciatissimo in Hispaniam reditu Francisci Benavidii*, 1696; Франческо Бенавиди в то время был неаполитанским вице-королем), «Речь на погребение превосходнейшей Катарины Арагонской, герцогини Сегорбийской» (*In funere excelentissimae Catharinae Aragoniae Segorbiensis ducis*, 1697), похвалу усопшей герцогине Вирджинии Пиньятелли (1720). В жанре ораторских выступлений на погребальных церемониях, завоевавшем популярность у риторов еще в эпоху ранних гуманистов, Вико создает и подлинный ораторский шедевр — речь «На смерть госпожи Анджели Чиммино, маркизы делла Петрелла» (*In morte di donn' Angela Cimmino, marchesa della Petrella*, 1727).

Для непревзойденного мастера парадного красноречия при любом политическом режиме найдется работа, тем более если это дарование сочетается у него с талантом и компетентностью историка. Когда из рук испанцев Неаполь переходит к австрийцам (1707), главнокомандующий австрийских войск в Неаполе Филип Лоренц Вирих фон Даун поручает Вико прославить память Карло ди Сангро и Джузеппе Капече — организаторов проавстрийского заговора, завершившегося провалом шесть лет тому назад. Вико с честью выполняет поручение, притом что за три года до этого он же написал «Историю заговора неаполитанских князей 1701 года» (*Principum neapolitanorum coniurationis anni MDDCCI historia*, 1703; первая версия этого труда носила название «О парthenопейском заговоре» — *De parthenopea coniuratione*) — тогда он выражал полную лояльность к франко-испанскому правительству Бурбонов и подвергал действия заговорщиков осуждению. Впоследствии,

когда Неаполь снова завоевывают испанцы (1734), Вико принимает титул придворного историографа от Карла Бурбона, составляет проект истории повторного завоевания Неаполя Бурбонами (1736, написать ее ему не было суждено) и участвует в эрудитских спорах, порожденных вопросом о том, какой порядковый номер подобает этому принцу по восхождению на неаполитанский королевский престол (устрашенный спорами историков, Карл в конце концов просто отказался от какого бы то ни было порядкового номера). Вико довелось работать и «фамильным» биографом: по заказу герцога Тразеттского Адриано Карафы, племянника прославленного кондотьера, он, после двухлетних архивных изысканий, опубликовал «Деяния маршала Антония Карафы» (*De rebus gestis Antonij Caraphaei*, 1716). Когда чтение биографии героя исторгло восхищенный отклик у папы Климента XI, Вико принял это не на счет подвигов протагониста, а как похвалу своего сочинения; Никола Капассо отреагировал на продемонстрированный им писательский нарциссизм сатирическим сонетом.

3

Замысел и метод главного труда Вико — «Новой науки» — угадывается в целом ряде более ранних сочинений, возникавших на разных этапах его творческой биографии. Если принимать во внимание только обсуждаемые в них вопросы, то эти сочинения могут показаться весьма несходными между собой. Однако детальное рассмотрение показывает, что все их объединяет пафос (мы бы назвали его антитеоретическим) и стиль рассуждений автора — по-своему последовательный, хотя часто он и кажется современному читателю путаным и громоздким: в мышлении Вико уникальным образом сосуществуют и плодотворно дополняют друг друга одинаково сильные склонности к аллегоризации, с одной стороны, и к эмпиризму, с другой. Свидетельства, которыми располагают исследователи Вико сегодня, позволяют заключить, что замысел монументальной исторической энциклопедии всего созданного и познанного человечеством впервые возникает у него ок. 1709 г. Согласно первоначальному плану, труд его должен был называться «О наидревнейшей мудрости италийцев, восстановленной из оснований латинского языка» (*De antiquissima italorum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda*). В 1710 г. он обсуждает замысел сочинения с Паоло Маттиа Дориа, которому посвящает первую часть предполагаемого трехтомника — «Книгу метафизики» (*Liber metaphysicus*). Однако первому разделу суждено было остаться единственным — долженствующая последовать за ним «Книга физики» (*Liber physicus*) осталась сери-

ей набросков, а третий, заключительный том и вовсе не был написан (одной из причин тому могло быть начинавшееся недомогание — невралгические боли в левой руке, впоследствии мучившие Вико на протяжении многих лет). Рукопись «Книги метафизики» Вико послал Апостолю Дзено с надеждой, что отзыв на нее будет опубликован в его «Газете итальянских литераторов». Завязалась полемика. Летом 1711 г. в этом авторитетном издании появилась анонимная (в современных исследованиях с неуверенностью приписываемая Бернардо Тревизану) рецензия на сочинение Вико. «Ответ, в котором находят разрешение три возражения ученого господина против Первой Книги “Наидревнейшей мудрости италийцев”», Вико опубликовал, как и большинство своих сочинений, у Феличе Моски; неизвестный рецензент ответил ему снова на страницах венецианского издания. После того как Вико опять напечатал отклик у Моски, в «Газете...» наконец объявили, что удовлетворены его исполненным «учености и скромности» ответом. Согласно собственному мнению Вико, оба его ответа венецианцам были исполнены «благородства и превеликого изящества».

Помимо эмблематики, филологии, этнографии, религиоведения и истории в ее разных ипостасях — от естественной до политической, в синтетический корпус «Новой науки» вливается также и право, его философия и история. Отправной точкой самостоятельных правоведческих штудий Вико, направленных на выявление (или изобретение) единого филолого-исторического метода изучения права, можно считать чтение им в конце 1710-х гг. сочинения Гуго Гроция «О праве войны и мира». Согласно автобиографии Вико, при переиздании этой книги он получил предложение написать к ней предисловие и примечания, однако этот проект либо состоялся лишь отчасти и был завершен кем-то другим, либо обошелся вообще без участия Вико (в вышедших экземплярах не обозначены ни место издания, ни имена тех, кто готовил книгу к печати). В автобиографии он сообщает только, что «просмотрел уже первую книгу Гроция и половину второй, но потом бросил эту работу, поразмыслив, что не подобает католику украшать примечаниями произведение еретика». В сентябре 1720 г. Вико публикует трактат «О едином основании и единой цели всеобщего права» (*De uno universi iuris principio et fine uno*) — согласно его замыслу, первое из сочинений, которые должны были составить трилогию под названием «Всеобщее право» (*Diritto universale*). В следующем, 1721 г., выходит вторая часть труда — «О неизменности науки правоведа» (*De constantia iurisprudentis*), состоящая из двух разделов: «О неизменности философии» (*De perseverantia philosophiae*) и «О неизменности филологии» (*De perseverantia philologiae*). В автобиографии Вико сочтет нужным отметить,

что второй раздел он начал главой «Попытка новой науки» (*Nova scientia tentatur*). Два первых тома «Всеобщего права» получили высокую оценку знаменитого Жана Леклерка, чей правоведческий авторитет в глазах современников Вико был непререкаем. А автор снискавшего похвалы труда в это время чувствовал себя в юридических науках уже настолько уверенно, что счел для себя возможным претендовать на кафедру гражданского права: в 1722 г., когда смерть профессора Доменико Кампаниле сделала эту кафедру вакантной, он обратился к принцу Евгению Савойскому с просьбой о рекомендации. Увы, никто из конкурсной комиссии не был заинтересован в кандидатуре Вико, поэтому его усилия по составлению речи об одном из терминов «Дигест» Юстиниана (*Solemnis praelectio ad legem primam "Digesti", "De praescriptis verbis"*) остались тщетными. Вико имел намерение когда-нибудь ее опубликовать, но не сделал этого, и рукопись речи не сохранилась.

Первое упоминание о ранней версии «Новой науки» содержится в письме Антона Франческо Марми к Муратори от 30 октября 1723 г., где сообщается, что Вико работает над сочинением «Сомнения и вопросы относительно оснований богословия язычников» (*Dubbi e desiderii intorno ai principi della teologia de' gentili* — в исследовательской литературе о Вико эту версию принято называть *Scienza nuova in forma negativa*). В конце 1724 г., завершая этот труд, Вико заручится обещанием кардинала Лоренцо Корсини (который в 1730 г. станет папой Климентом XII) компенсировать расходы по изданию книги. Однако спустя полгода кардинал вежливо откажется от своего щедрого обещания, и тогда все траты, связанные с публикацией двух увесистых томов ин-кварто, лягут на Вико. Необходимой для издания суммы Вико раздобыть не смог, издатель отправил рукопись из Венеции обратно в Неаполь, и по дороге она потерялась. Но автор не пал духом: ему понадобилось чуть больше месяца, чтобы составить новую, сокращенную версию труда. На этот раз она носила уже привычное нам название: «Основания новой науки о природе наций» (*Principi di una scienza nuova intorno alla natura delle nazioni*). «Новая наука» впервые увидела свет в октябре 1725 г. Чтобы издать ее, Вико пришлось продать фамильный перстень с бриллиантом. Он много заботился о распространении своего опуса, и особенно о том, чтобы те его современники, которых он считал великими, получили предназначавшиеся им экземпляры. Среди его адресатов был Исаак Ньютон.

Однако публика приняла «Новую науку» довольно равнодушно, а в 1727 г. в лейпцигском научном журнале (*Acta eruditorum lipsiensia*) на нее появилась отрицательная рецензия. Географическая отдаленность «лейпцигских эрудитов» некоторое время позволяла автору не реаги-

ровать на их мнение, однако в 1729 г. он увидел «Акты» с рецензией на витрине одного из книжных магазинов Неаполя. Желчный отклик родился у Вико немедленно, несмотря на тяжелое состояние здоровья (он был болен цингой) и финансов. Мало-помалу его опус все же распродавался: почитатель Вико Антонио Конти даже склонял его к тому, чтобы предпринять в Венеции повторное издание. Некоторые исследователи полагают, что Конти хотел таким манером посмертно отомстить Исааку Ньютону, с которым был в плохих отношениях. Из этого обстоятельства видно, что «Начала Новой науки» Вико воспринимались современниками (а может быть, и им самим — недаром же он послал Ньютону копию своего труда) как своего рода гуманитарный аналог «Начал натурфилософии», вполне способный составить конкуренцию знаменитому трактату Ньютона. В 1729 г. Вико составил сборник примечаний к своему труду (*Annotazioni*). Однако в таком виде публиковать его за свой счет стало уже непомерно дорого, и тогда в период между Рождеством 1729 и Пасхой 1730 г., то есть менее чем за четыре месяца он переписал «Новую науку», сократив ее наполовину. Феличе Моска успел напечатать уже значительную часть тиража, когда у Вико возникла идея начать сочинение «Толкованием аллегорической картины» (*Spiegazione della dipintura*), и в декабре 1730 г. в свет вышла «Вторая Новая наука» (так называемая *Scienza nuova seconda*), содержащая этот раздел. Объем сочинения не позволял раз и навсегда очистить его от неточностей и ошибок, а темперамент автора требовал постоянных изменений и усовершенствований текста, поэтому Вико оказался обречен на издание, помимо различных версий собственно «Новой науки», также и ее новых и новых «исправлений, улучшений и дополнений» (*Correzioni, miglioramenti ed aggiunte* — 1730; *Correzioni, miglioramenti ed aggiunte seconde* — 1731, *terze* — 1733).

4

История народов как история их культур — языков, религий, мифологий, права, государственных институтов — и способ, который сделал бы возможным познание всего, что было создано человечеством в прошлом и создается в нынешнем веке: вот два неотделимых друг от друга предмета, занимавшие Вико на всем протяжении его жизни. Многосоставность и разнородность «истории наций» стали для него задачей, требующей решения, а значит, в первую очередь, *метода* — такого, чтобы его универсальность в области познания отвечала бы данной в опыте универсальности исторического мира. Приведение всего многообразия эмпирически познаваемого содержания всеобщей ис-

тории к единству схемы, пусть даже очень сложной, но пригодной для того, чтобы упорядочить это содержание и осмыслить его, — эта исследовательская интуиция направляла многолетние изыскания Вико. Отсутствие окончательной редакции его главной книги (по каковой причине и критическое издание «Новой науки» не создано до сих пор) и некоторая монструозность композиции тех версий, которые оказались в нашем распоряжении, компенсируется единством замысла, подчинившего себе все его научные сочинения. Знакомство с биографией Вико позволяет увидеть, как, начиная с 1700-х гг., в его разножанровых писаниях уже проступают идеи, которые он будет вынашивать, вскармливать, пестовать, примерять друг к другу, проверять на прочность, сочетать, выводить одни из других, поворачивать разными сторонами на протяжении всей оставшейся жизни.

Историки и филологи разных эпох порой позволяли себе говорить о Вико, и особенно о главном его сочинении, тоном насмешливой снисходительности. «Книга Вико совсем не похожа на произведения писателей просветительской эпохи. Ее очень трудно читать. Вико неразборчив в выражениях, косноязычен, его рассуждения о всемирном потопе, о достоверности библейских сказаний, о преимуществах христианской религии — просто жалки». Этот пассаж из очерка Михаила Лифшица фиксирует ошибку, на которой строится львиная доля когда-либо изрекавшихся в адрес Вико упреков — что план его сочинения порождает одни вопросы и не проясняет целей изложения; что заглавия разделов книги обещают много больше, чем в этих разделах содержится; что стиль и образы неуклюжи, и глубина идей, в этих образах запечатленных, отнюдь не служит оправданием их нелепости; что суждения о причинах и тем более о значении тех или иных событий, мягко говоря, субъективны и пр. Среди эмоций, которые «Новая наука» Вико рождает и рождает у своих читателей в разные времена, всегда преобладало недоумение. Она шокирует неподготовленного читателя, чей горизонт восприятия определен классической словесностью и философией Нового и Новейшего времени. Она раздражает знатока культуры Просвещения, потому что, возникнув в эту эпоху, совсем в нее не вписывается. Некоторые современники Вико и вовсе сочли ее плодом апологетических усилий католика-ретрограда — плодом перезрелым, ибо едва ли, выпустив в свет свое историсофское чудовище, автору удалось тем самым укрепить уже давно и основательно пошатнувшийся авторитет церковной науки. Те же, кто выражал восхищение книгой Вико, как правило, подходили к ней редуccionистски — восторгаясь достижениями автора в одной из областей познания, его «новой наукой» объявлял Фридрих Майнеке (в «Возникновении историзма») и позже Карл

Левит (в «Значении истории») прославляли его как отца философии истории. Бенедетто Кроче видел в нем основателя эстетики, Эрих Ауэрбах — предтечу современной филологии, Исайя Берлин — первого подлинного историка культуры, а Эрнст Кассирер полагал, что Вико обязаны своим возникновением как антропологические науки, так и философия языка. При этом совершенно очевидно, что для самого Вико были принципиальны как раз «междисциплинарность» и синтетический характер его исследования. Заметим, что даже в заглавии книги он называет свою «новую науку» описательно, отказываясь свести ее к какой-то из существовавших в его время дисциплин или хотя бы обозначить ее родство с ними. Зато, к примеру, Жюль Мишле, издавая труд Вико, переименовал его в «Основания философии истории» (*Principes de la Philosophie de l'Histoire*, изд. 1827).

Прочитать в высшей степени несвоевременную книгу Вико, поместив «Новую науку» в ее настоящий историко-культурный контекст, позволяет только погружение в довольно далекое от времени ее создания прошлое. Названиеopus оказалось источником массовых заблуждений: на самом деле, если предложенная Вико версия науки когда-то и могла без оговорок называться новой, то было это приблизительно за полтора века до ее фактического появления. Устройство последней прижизненной версии сочинения (*Principi di scienza nuova di Giambattista Vico d'intorno alla comune natura delle nazioni*, 1744) — «Истолкование аллегорической картины» в качестве прелюдии, хронологическая таблица, синхронизирующая основные вехи локальных историй семи крупнейших «наций» древнего мира, и самый поиск общих закономерностей в перипетиях судеб разных народов — все это наводит на мысль о преемственности между «Новой наукой» и грандиозными историко-софскими проектами XVI столетия.

В ту далекую от Вико эпоху история из локальной и классицистско-риторической (какой она предстает в сочинениях итальянских гуманистов Кватроченто) была превращена во всеобщую и методически организованную. Главную роль здесь сыграли французские юристы, для которых историко-правовые штудии были обязательной составляющей в деле формирования национального права и науки о нем. В начале XVI в. у Франции было все, что отличает процветающую нацию — военная мощь, испытанная в победоносных войнах, экономическая стабильность и интеллектуальный подъем, — кроме одного: собственного героического прошлого. Зато такое прошлое было как раз у побежденных французами итальянцев, даже после всех актов насилия, которые им довелось претерпеть за последнюю тысячу лет, продолжавших именовать себя потомками римлян. И чтобы понять, что за деспотизмом

цицеронианской риторики горстки кардиналов из папской курии и их клиентов-гуманистов стоит не только ущемленное самолюбие, но и великая историческая правда, достаточно было окинуть взором Европу, в начале XVI столетия, как и тысячу лет назад, все еще говорившую полатыни и в повседневной жизни подчиняющуюся нормам римского права.

Эмансипация от авторитета Рима в прошлом и настоящем — то есть от засилья латинских имен в национальной истории неиталийских народов и от безраздельного господства *jus Romanorum* — в начале XVI в. стала насущной проблемой, решить которую предстояло, в первую очередь, историкам и правоведам Франции. Их усилиями была осуществлена не просто смена традиционного языка и привычной «материи» историописания, а слом парадигмы исторического мышления. Еще Петрарка восклицал: «Что же иное представляет собою вся история, если не похвалу Риму?» (*Quid est enim aliud omnis historia, quam Romana laus?*). В XV в. историография «делалась» преимущественно итальянцами, которые писали не только собственные локальные истории, но и охотно продавали свое умение воспроизводить стиль Ливия или Саллюстия по всей Европе. Романоцентрической, то есть неизбежно авторской, героической сюжетной модели истории французские историки, и в первую очередь историки права, противопоставили другую: принципиально анонимную, последовательно децентрированную, объективистскую (в первую очередь математизированную), построенную на анализе событий, разлагающем их на простейшие элементы и позволяющем приводить эти элементы в разнообразные отношения друг с другом в бесконечных классификациях и таблицах (впервые таблица, одновременно оказывающаяся инструментом сравнительно-исторического анализа и его результатом, возникает в «Своде всеобщего права» — *Tableau du droit universel*, изд. 1578 — Ж.Бодена, где она служит для сведения воедино разрозненных и разнопорядковых данных из истории юриспруденции). А классификации и таблицы, по мнению их создателей, суть зеркала объективности, составляющей главный признак всякого знания, которое хочет быть подлинным и полезным. К тому же классификации и таблицы позволяют наглядно представить взаимосвязи фактов, неискушенному уму кажущихся совершенно независимыми друг от друга и неспособными друг на друга повлиять. Новые, зиждущиеся на арифметических вычислениях и числовых закономерностях методы познания истории претендуют на обладание прогностической силой, подлежащей самому непосредственному применению в политической практике: авторы историософских и историко-правоведческих проектов XVI в. (в первую очередь Жан Боден и его

популяризаторы, но также юристы и историки права Гийом Бюде, Франсуа Бодуэн, Франсуа Отман и многие другие) утверждают, что, зная законы истории, можно научиться предвидеть грядущие события в жизни государств. Отправляясь от того, что частные эпизоды локальных историй нельзя понять вне контекста «всеобщей истории на протяжении всех веков» (так говорит Ж.Боден), следует усмотреть отношения подобия между событиями из жизни разных народов. При установлении таковых подобий надлежит руководствоваться как можно более объективными, не зависящими от частных мнений, вкусов, воззрений историка критериями. А так как самое достоверное во всей системе человеческого знания — это числа, то подобия, обнаруженные в мире событий, должны обрести вид числовых пропорций. Элементарные нумерологические спекуляции позволяют «вычислять» закономерности, которым подвластны и судьбы империй, и жизни частных людей. Эксплуатирующая «эффект достоверности» чисел и математических расчетов и выглядящая предельно ясной и доступной методология Бодена оказывается весьма привлекательной. Его современник Этьен Паскье, автор «Изысканий о Франции», говорил, что хочет сделать приемы, позволяющие понимать историю, «столь же наглядными, как математические доказательства». Тогда же, в XVI столетии, трудами великого Скалигера претворяется в жизнь проект превращения истории в «строгую науку» посредством сведения ее к математизированной хронологии.

В том, как говорят о методе истории и правоведы, много общего с тем, как понимают его их современники, занятые естественнонаучными штудиями. У тех и у других метод задает последовательность изложения содержания конкретной дисциплины (поэтому в преподавании наук нельзя обойтись без метода). Вместе с тем, метод совпадает с внутренней логикой самой науки. Поэтому он позволяет двигаться от известных оснований этой науки к частностям, входящим в ее ведение и подлежащим изучению, или, наоборот, восходить от известных частностей к неизвестным основаниям: иными словами, верно найденный метод обеспечивает приращение знания. Эта множественность функций метода может быть легко спроецирована на материал исторической науки. Здесь метод воспринимается как найденный и эксплицируемый автором способ обнаружения того объективного порядка, который всегда присутствует в историческом мире, но с трудом распознается разумом, а потому его выявление требует от ученого изобретения специальных средств. Он играет роль концептуальной схемы, при посредстве которой автор упорядочивает огромное количество разрозненных исторических сведений и превращает их в иллюстрации своей теории. От из-

бранного метода непосредственно зависит исследовательский инструментарий: *техника* (или совокупность техник) исторического исследования — способ чтения трудов коллег и предшественников, принципы отбора фактов и примеров и их взаимного расположения в тексте собственного сочинения. Наконец, метод позволяет правильно оценивать исторические факты и явления и даже прогнозировать их. Он делает возможным обретение навыков, позволяющих распространять принципы устройства исторического процесса, открытые в ходе *систематического, правильно организованного* изучения истории, на события и обстоятельства настоящего и будущего и так находить смысл этих событий, предвидеть их следствия и строить верную стратегию собственных действий.

Если теперь мы, учитывая все сказанное, подойдем к главному труду Вико, то для нас уже не составит труда увидеть, в какой степени «Новая наука» продолжает науку XVI в. После первых разделов — объяснения аллегорической картины, хронологической таблицы и примечаний к ней — следуют вполне ожидаемые в контексте науковедческих и методологических штудий в духе Чинкве- и Сейченко главы «Об элементах» (*Degli elementi*), «Об основаниях» (*Dei principî*) и «О методе» (*Del metodo*), где эксплицируются исходные условия будущего исследования. Под элементами, или *аксиомами*, понимаются максимы, обладающие, по мнению автора, абсолютной достоверностью — это «свойства» наций, человеческого духа и самой познавательной способности. *Основания* — это те общие для всего человечества установления, сходство которых у народов, никогда не входивших в общение друг с другом, позволяет говорить о единой логике, направляющей развитие разных наций. *Метод* — усмотрение встречного движения воли Провидения, с одной стороны, и человечества со всеми установлениями, изобретаемыми им под водительством Божественной Мудрости в разные времена и в разных частях ойкумены, с другой.

На первый взгляд может показаться, что как в «элементах», так и в «основаниях» и в методологических рассуждениях Вико царит хаос: под эти категории просто подводятся частные и довольно случайные явления исторического мира. Так, аксиомы, в которых даются определения философии, филологии, здравого смысла и его отношения к воле, соседствуют с аксиомами о началах религий разных народов древности, а затем следуют аксиомы про ведьм, про «физику невежд, или простонародную метафизику», про первых писателей и про «порядок человеческих вещей»; тремя же основаниями науки Вико объявляются три общих для всех наций обычаи — иметь какую-либо религию, заключать браки и предавать погребению покойников. Однако та настоя-

чивость и даже своеобразная последовательность, с которой Вико обращается к эмпирическим явлениям и всякий раз возводит их в ранг «аксиом» и «принципов» своей «Новой науки», есть не что иное, как проекция в исследовательскую практику центральной идеи викианской эпистемологии. Человек не может до конца познать то, что сотворено не им, — Бога или природу. Поэтому его наука должна быть «наукой о культуре», то есть о том, что создано людьми на протяжении их истории: о формах государственности, об общественных институтах, о системах права и обо всех вообще произведениях творческой способности человека.

Специфическая композиция вводных разделов «Новой науки», превращающая их в подлинное «собрание пестрых глав», объясняется, однако, не только принципиальной неразборчивостью дескриптивного метода Вико. Проникновение в устройство этого текста требует отказа от техники чтения, ориентированной на восприятие больших повествований. Каждая из викианских «аксиом» представляет собой микронарратив, обладающий чрезвычайно сложной внутренней структурой. В барочной риторической традиции, которой наследует Вико, существовало убеждение, что афористический стиль обладает целым рядом преимуществ перед пространным изложением. Прежде всего, он позволяет на ограниченном пространстве текста сосредоточить мощный риторический потенциал: обращаясь к оригинальному тексту «Новой науки», мы видим, с каким искусством автор сочетает в своих аксиомах различные риторические фигуры: эллипсис, климакс и антиклимакс, анафору. Кроме того, в барочной теории науки максима обладает также и эпистемологическим преимуществом перед пространным дискурсивным рассуждением. В таком памятнике науки раннего Нового времени, как «Новый органон» Ф.Бэкона, мы встречаем специфический вид аргумента, восходящий к Аристотелевой силлогистике, — энтимему. Энтимема — неполный силлогизм, в котором пропуск одной или более посылок скрадывается посредством риторических фигур (чаще всего, эллипсиса или анафоры). Другая особенность энтимемы, выделенная еще Аристотелем, заключается в том, что ее посылки не являются аподиктическими, а берутся из общепринятых и правдоподобных положений. Это объясняет контингентность и кажущуюся бессвязность некоторых положений, которые мы находим в разделе «Об основаниях». Превосходство энтимемы над демонстративным силлогизмом усматривалось в том, что этот вид аргумента, проигрывая силлогизму в аподиктической строгости и внутренней когерентности, выигрывал в риторической эффективности: пропуск посылки позволял избежать утомительных рассуждений со сложной системой доказательств. Кроме того, его явное

преимущество — укорененность в историческом и социальном мире (т.к. посылки берутся из наличного исторического и литературного материала). Наконец, эллиптическая структура научного рассуждения позволяла, согласно барочным теоретикам, стимулировать активность творческой способности (*ingegno*) читателя, побуждая его самостоятельно заполнять лакуны в аргументации или находить связи между далеко отстоящими друг от друга понятиями или явлениями.

Экспликация методологии и инструментария «Новой науки» сменяется содержательной частью — изложением всеобщей истории наций во всех ее весьма многочисленных аспектах, которых касалась историческая наука эпохи Вико. Все повествование представляет собой сложнейшую систему генеалогий явлений политической, социальной и культурной истории. Чтение особенно затрудняет то, что Вико присваивает предельным проявлениям человеческого духа, которые берет-ся рассматривать в их историческом развитии, а часто и целым эпохам, метафорические наименования. Каждое понятие, которое он вводит в первых книгах и далее использует как само собой разумеющееся, требует с нашей стороны расшифровки и отдельного исследования. Вико поистине безжалостно эксплуатирует когнитивный потенциал аллегории — и это тоже часть его метода, отрицающего отстраненное от эмпирико-исторической базы умозрение и апеллирующего далеко не в последнюю очередь к способности воображения. Во второй и третьей книгах «Новой науки», объемом почти в половину превосходящих две заключительные книги, нам приходится читать о «поэтической мудрости», «поэтической метафизике», «поэтической логике», «поэтической морали» и даже о «поэтической экономике», «поэтической политике», «поэтической хронологии» и «поэтической географии», откуда автор переходит к «Открытию Истинного Гомера». Значение термина «поэтический», который мы встречаем в заглавии всех разделов «Новой науки», установить достаточно легко: в словаре Вико «поэтическая эпоха» обозначает время господства продуктивного воображения в противоположность эпохе торжества рефлексии. Вико, таким образом, интересуют только *начала* (в хронологическом смысле) человеческой истории: его труд посвящен исключительно временам варварства, как изначального, так и, в согласии с воспринятым Вико историософским принципом «возвращения вещей человеческих», наступившего вновь после падения Рима. Открытие этих *начал*, в соответствии с топическим принципом тождества *исторического* и *логического*, должно дать нам и *начала* «новой науки».

Заглавия разделов *opus magnum* Вико на первый взгляд предстают какими-то оксюморонами, терминологическими монстрами, рожден-

ными причудливым воображением неаполитанца. Однако здесь, как и в случае с аксиомами, нужно иметь в виду, что употребление этих терминов Вико соотносится с тем, к которому привыкли мы, лишь эквивокально. Так, обратившись к главе «О Поэтической Логике», мы неожиданно обнаруживаем, что автор предлагает переводить греческое «логика» на свой родной итальянский словом *favella*, т.е. «сказание», «басня», а потом включает в круг его значений «поступок» и «вещь». Подобная полисемия оказывается возможна потому, что определение логики у Вико образует причудливую амальгаму из схоластической метафизики, имеющей дело с «интеллигибельными родами и видами», моральной теологии, обосновывающей превосходство *meditatio* над словесным рассуждением («согласно вечному свойству Религий важнее размышлять, чем говорить о них», поэтому первыми словами людей были *вещи*, а не *знаки понятий*), и специфического для Вико представления об истории языка (от немого языка, составленного из божественных субстанций, — к артикулированному и специфицированному языку Философов). Как мы видим, в «науке» Вико мирно сосуществуют совершенно разные по происхождению и природе языки и способы объяснения — именно этот эклектизм позволяет ему создавать феерические и совершенно уникальные конфигурации смыслов. Впрочем, и в этом синкретизме можно увидеть определенный «метод». Словоупотребление Вико направляется логикой обратного движения от рациональных понятий, из которых состоит современный ему научный язык, к понятиям реальным, из которых состоял язык исследуемых им древних народов (это различие вводится им самим в «Поэтической логике»), или, иначе, от Критики, которая «рассуждает» о вещах, к Топике, которая их «изобретает» или «находит». Кроме этой натурализации категорий научного языка, соответствующей общеметодологической установке Вико начинать свою науку там, где начинается ее предмет, размывание устойчивой семантики терминов, дающее искомый эффект «сопряжения далековатых понятий» (о необходимости поиска отдаленных ассоциаций и контринтуитивных связей между понятиями как фундаменте подлинной науки Вико писал еще в 1709 г. в «*De ratione*»), достигается постоянной подменой значений слов по принципу транзитивности. Так, определив Топику как искусство *нахождения* в риторическом понимании этого термина, т.е. определения материала и аргументативной схемы исследования, Вико отсюда делает шаг к определению ее как искусства *изобретения* в самом буквальном смысле (изобретение плуга и т.д.). Другой пример этой же стратегии дает нам I аксиома: если в первой ее части слово «искусство» употреблено в инструментальном значении «техники» (в переводе А.А.Губера — «мас-

терство»), то во второй — в значении «свободных и механических искусств». Постоянные семантические смещения по принципу метонимии, натурализация научной терминологии, контаминация разных типов аргументации: «мысленных экспериментов», исторических примеров, теоретических аргументов, апелляции к практике (прежде всего юридической) — все эти особенности викианского метода делают его сочинение поистине уникальным памятником научной литературы барокко.

Третья книга «Новой науки» — «Открытие истинного Гомера» — стяжала Вико славу одного из основоположников европейской филологии. Творцом *ars critica* в новом и «самом широком смысле» (*im weitesten Sinne*) называл Вико Эрих Ауэрбах. Существует также традиция видеть в Вико одного из основателей позитивистской критики источников — у истоков этого представления стоит Маркс с его знаменитым письмом Лассалю («у Вико содержится в зародыше Нибур и Вольф»). Сам Фридрих Август Вольф в «Пролегоменах к Гомеру» (1795) признал его приоритет в «открытии» гомеровского вопроса. Однако ассоциация Вико с Вольфом представляется несколько натянутой. Прежде всего, приводимые Вико «филологические доказательства» нигде не предстают в форме критики текста. Более того, Вико дезавуирует некоторые критические аргументы филологов. Так, он отвергает гипотезу, позднее пользовавшуюся большим успехом у гомеровских критиков (так называемых «аналитиков»), согласно которой текст гомеровских поэм составил из разных частей, различавшихся между собой диалектными особенностями. По мнению Вико, это предположение основано на недоразумении: некоторые фрагменты гомеровского текста начали восприниматься как диалектизмы лишь *post factum*, т.е. после того, как единство греческого языка, еще сохранявшееся в век Гомера, уступило место многообразию диалектов. Однако главное различие между Вико и Вольфом заключается в тех целях, с которыми каждый из них обращался к текстам великого слепца: в противоположность диспутантам «гомеровского вопроса», Вико интересуется не филологическое очищение поэм Гомера и не установление *действительного* авторства этих произведений. Главная задача Вико — изъять Гомера из ведения «рациональной метафизики», игнорирующей историчность человеческого мышления. Филологическая критика и историко-культурная контекстуализация гомеровских поэм служит лишь средством реконструкции первобытного состояния мышления — каковое, в свою очередь, раскрывает для нас устройство способности воображения. Наука о древней литературе есть в то же время и наука о познавательных способностях человека — а именно тех из них, которые неза-

служенно игнорируются адептами картезианской критики. «Открытие истинного Гомера» не случайно оказывается фундаментом «новой науки».

В этом отношении показательно, что лишенный права на историческое существование Гомер и такой вполне реальный исторический персонаж, как Данте Алигьери, характеризуются Вико примерно одинаково (о Данте он говорит, что тот был «Гомером, или Эннием, подходящим для нашей христианской религии»). Основание аналогии между Гомером и Данте — и тот, и другой суть поэтические характеры эпохи героического варварства, один — древнего, другой — возвратившегося — для Вико является более существенным, чем разделяющая их историческая дистанция. Аналогия рассуждений о Данте и Гомере почти совершенная: «Комедию» Вико предлагает читать с тех же позиций, что и гомеровские поэмы (разумеется, с поправкой на национальность автора) — «как историю варварских времен Италии, как источник прекраснейшего тосканского языка, как образец возвышенной поэзии». набросок восстановленной Вико истории гомеровской Греции мы можем видеть в главке «О веке Гомера»; очищение поэмы Данте от обвинений в языковом эклектизме соотносится с апологией единства гомеровского языка; наконец, о Гомере как неподражаемом образце возвышенного поэта мы уже говорили. И Гомер, и Данте (так же как, скажем, Гермес Трисмегист или Юпитер) — исторические характеры, *imagines agentes* викианской науки — в «науке» Вико представляют собой своеобразные эквиваленты логических универсалий рациональной метафизики. В связи с этим примечательно, что даже различие Древней и Новой комедии объясняется у Вико через оппозицию истории и метафизики: так как простонародные зрители были неспособны воспринимать нравственное содержание древних комедий в форме абстрактных максим, сюжеты этих комедий представляют собой реальные истории, почерпнутые из героических времен, а сюжеты комедий новых изображают личные судьбы, частный характер которых не дает зрителям догадаться, что перед ними вымысел.

Понимание филологии у Вико противостоит тому представлению о природе и методах этой науки, которое было наиболее распространено среди его современников. «Новое Критическое искусство», изобретенное неаполитанцем, имеет целью не исследование текстов классических или новых авторов, а открытие оснований природы человеческих наций в истории их языков и культур («история идей» и «история вещей» по классификации Вико). Ауэрбах был прав, характеризуя эту «науку» как «филологию в самом широком смысле» в противоположность филологии позитивистской. Однако и это историко-культурное

«расширение» филологии, предлагаемое Ауэрбахом, все же не вполне адекватно масштабу викианского проекта. Предельной эпистемологической целью викианской «науки» было открытие такого вида достоверности, который мог бы составить альтернативу картезианскому. В противоположность монизму *cogito* Вико, как уже говорилось, формулирует принцип множественности оснований своей науки («кузнечики Гоббса», «Полифемы» и т.д.). Любопытно, что главным препятствием на пути к достоверности Вико, как и Декарт, считает «предрассудки» (*opinionі magnifiche*), однако понимает эту категорию совершенно иначе. «Предрассудок» у Вико, как и у многих его современников (например, Исаака Ньютона) — это следствие партикуляризма индивидуальной («тщеславие ученых») или национальной («тщеславие наций») фантазии. Средством против этого партикуляризма оказывается не интроспекция, как у Декарта, а, напротив, историческая реконструкция. Открыв в не зависящих друг от друга историях разных народов ту или иную максиму или аксиому, мы можем утверждать ее истинность. Однако для того, чтобы формулировать истинные суждения о предмете этой «науки», недостаточно только выявить константы исторического процесса. «Новой науке» необходим новый язык — и этим языком должен быть универсальный ментальный словарь, который должен включать в себя общие для всех народов понятия (например, «Юпитер», «Гермес Трисмегист» или «Гомер»). Таким образом, «Новая наука» может быть представлена как своего рода альтернативное «рассуждение о методе», сформировавшееся на пересечении множества историографических парадигм: барочной «теории истории», ренессансной хронологии, «тацитистской» прагматической историографии, антиисторических теорий «пирронистов» и картезианцев, наконец, новой модели исторической науки, которая получит наиболее последовательную разработку в трудах Ф.Вольтера, Д.Юма и Э.Гиббона.

Еще одна линия рецепции викианской книги об «Открытии Истинного Гомера» сосредотачивается на категории *sublime*, помещая ее в контекст романтической эстетики возвышенного. Однако для Вико не существует автономной области эстетического, в которой эта категория в романтическом ее понимании могла бы найти себе место. Эволюция литературных форм есть лишь функция от социальных и лингвистических трансформаций, претерпеваемых человечеством в соответствии с ходом Вечной Идеальной Истории. Это хорошо видно по той версии истории древней литературы, которая содержится в «Новой науке». «Темные века» поэзии, предшествовавшие появлению Гомера, разделяются у Вико на три стадии: эпоха поэтов-теологов, рассказывавших правдивые истории, эпоха поэтов-героев, исказивших и извративших

смысл этих историй, наконец, эпоха Гомера, собравшего воедино истинные сказания и их позднейшие переложения. «Неподражаемым образцом возвышенного героического поэта» у Вико выведен Гомер, чья уникальность обусловлена антропологически — текст его поэм несет на себе след такой интенсивности аффектов, которая могла быть достигнута только в эпоху дорефлексивного варварства. История послегомеровской драматической и лирической поэзии содержится в приложении к третьей книге. Сначала поэты воспевали в гимнах богов, потом — о чем сохранилась память в том эпизоде у Гомера, где Ахилл изображен играющим на лире, — стали воспевать героев былых времен. Прообразом (*abozzo*) трагедии стал дифирамб, изобретенный Амфионом из Метимны и сложенный героическим стихом. Переход от дифирамба к трагедии был связан с новым этапом в истории языка — «героический стих» (спондей, позднее гекзаметр), бывший древнейшим народным языком греков, уступил место ямбу. Трансформация метрической структуры языка была следствием изменения исторической ситуации в древних государствах: ямб, этот «бурный, порывистый и воспламеняющий» размер, более всего подходил для выражения основного социального антагонизма героического периода — негодования плебеев против запрета на браки с патрицианками. Однако удивительным образом этот же размер в комедии оказался пригоден для выражения самых нежных чувств, а также разного рода шуток и игр. Амбивалентность ямба остается для Вико необъяснимой — он ограничивается тем, что говорит о «монструозности» этого размера, сочетающего в себе разнотелные и противоположные явления (возникновение подобных «чудовищ» вообще считается характерным для варварской эпохи — так, монстрами были, с точки зрения патрициев, плебеи, соединявшие человеческую и животную природу).

При переходе от третьей книги к четвертой и пятой у внимательного читателя возникает ощущение разрыва: этот разрыв осознавался, по видимому, и самим Вико, который характеризует последние разделы как некое «дополнение» (*soggiugnamento al corso che fanno le nazioni*) к изложенному выше и для того, чтобы сгладить резкость перехода и обосновать целостность своего труда, ассоциирует заключительные части с аксиомами LXVI–LXVIII, где дается органицистское обоснование прогресса человеческих вещей. В заключительных книгах его сочинения говорится о вещах, в общем, традиционных для систематически выстроенных «всеобщих историй», известных уже с XVI столетия: Вико исследует различные аспекты истории языков, права и государственности древних народов, а потом рассматривает параллели, «которые были проведены во всем настоящем Произведении на большом количе-

стве материала между первыми временами и позднейшими Древних и Современных Наций». Этот параллелизм обретает и ожидаемое в этом контексте нумерологическое оформление: все главнейшие элементы человеческой истории располагаются по триадам (три вида Гражданских Государств, три типа Времен, три вида Суда, три вида Понимания Права, три вида авторитета и т.д.).

Последней книге «Новой науки», озаглавленной «О Возвращении Человеческих Вещей при возрождении Наций», в истории рецепции викианской историософии повезло значительно больше, чем всем прочим частям его труда: в расхожих представлениях Вико до сих пор остается теоретиком циклического движения исторического процесса. Это тем более несправедливо, что циклическая концепция истории вовсе не является оригинальным изобретением Вико — впервые ее формулирует еще Полибий, а в трудах историков раннего Нового времени она встраивается в квазиматематическую схему исторического процесса. Таким образом, в кульминационном пункте своего труда Вико оказывается наиболее консервативен и наименее оригинален — грандиозные методологические и содержательные новации, которые мы находим в «Новой науке», парадоксальным образом находят свое завершение в весьма тривиальной теологии истории.

Завершая третью редакцию «Новой науки», Вико присовокупляет к ней несколько страниц, где обещает рассказать «О вечном и естественном государстве, наилучшем в каждом из своих видов и установленном Божественным Провидением». Викианское учение о древнейшем государстве — витиеватая контаминация из политических теорий Гоббса (естественное состояние) и Аристотеля (циклическая смена республик монархиями и периодическое погружение государств в пучину безвластия), включенных в ветхозаветную теологию истории. В этом кратком эпилоге автор выступает на стороне главного персонажа своей всемирной истории, которому на протяжении всей книги он не предоставлял слова: Вико приводит сжатый очерк основных этапов человеческой истории, в подробностях охарактеризованных прежде, и многократно показывает, как тогда, когда народы по причине свойственной человеческому духу и разуму ущербности достигают критического состояния, Провидение вмешивается в их судьбы и изменяет их к лучшему. Так заявляет о себе унаследованный Вико от его предшественников из XVI столетия дар предвидения, который они приписывали знанию о прошлом — при условии, что оно будет методически правильно организовано и изучено. Вико показывает своему читателю, что его «Новая наука» нужна не для того, чтобы предсказывать конкретные события будущего. Смысл ее много выше сиюминутных политических прогнозов,

ибо она наглядно, на множестве примеров из истории разных эпох и наций, заставляет читателя убедиться в мощи и благодати Провидения и призывает его стяжать дух благочестия, избавившись от «тщеславия Ученых» — частного проявления «тщеславия Наций», которое автору, увы, пришлось принять в начале своей «Новой науки» в качестве одной из аксиом.

В 1740 г. Вико, ощущая несовместимый с преподавательской работой упадок сил, обращается к неаполитанскому королю с прошением назначить на кафедру риторики, в течение сорока лет остававшуюся за ним, его сына Дженнaro — по свидетельствам современников и потомков, вовсе не унаследовавшего талантов отца. Однако ему суждено было прожить еще около четырех лет — исходя из того, что именно в это время на свет появляется «каноническая» (то есть самая объемная и концептуально завершенная) третья «Новая наука», можно говорить о том, что это были едва ли не самые плодотворные годы его жизни. Вико посвятил последнюю версию своего *opus magnum* кардиналу Трояно Аквавива, намеревавшемуся оплатить часть типографских расходов. Однако увидеть книгу ему уже не удалось: она вышла лишь после его кончины, в июле 1744 г. В декабре 1743 г. Вико смог прочесть корректуру половины своей последней «Новой науки». В ночь с 22 на 23 января 1744 г. он умер. Смерть его отмечена досадным курьезом. Предметом тяжбы стало, в самом буквальном смысле, тело прославленного покойника. Две корпорации, к которым он принадлежал при жизни, — религиозное братство Св. Софии и коллегия преподавателей университета — с яростью оспаривали друг у друга право украсить и подготовить к погребению его гроб. В результате представители обеих сторон воспылали такой ненавистью друг к другу, что Вико оказался забыт и брошен: жрецы науки и поборники благочестия разошлись восвояси, оставив гроб вовсе без попечения.

ПЬЕТРО МЕТАСТАЗИО

Метастазιο как драматический писатель — явление простое и сложное одновременно. Простота его — в полном отсутствии высокоумудрия. Он не увлекает на высоты духа и не низвергает в бездны материи, он близок (или был в свое время близок) всякому зрителю. Оперы на его либретто ставились при всех королевских дворах Европы, на его последнее прижизненное собрание сочинений подписались Людовик XVI, Иосиф II, Георг III и Екатерина Великая. Вместе с тем в революционном Неаполе с огромным успехом играли его «Катона в Утике» в очередь с трагедиями Альфьери (обличавшего Метастазιο за низкопоклонство), а простой народ всюду распевал его ариетты (Аурелио Бертола, быть может и преувеличивая, но вряд ли откровенно кривя душой, писал в стихах на смерть Метастазιο, что в репертуаре венецианских гондольеров тассовскую Эрминию окончательно потеснили метастазиевские Арбак и Аристея). Популярность Метастазιο как оперного драматурга была вообще неслыханной: около 900 опер за век с небольшим (и около ста опер на текст одного «Артаксеркса»). К либретто Метастазιο обращались все выдающиеся итальянские композиторы XVIII в. — А. Вивальди, Н. Порпора, Л. Винчи, Дж. Перголези, Д. Скарлатти, Н. Йомелли, Б. Галуппи, Н. Пиччинни, Дж. Паизьелло, Д. Чимароза (нельзя не отметить, что несколько опер Галуппи, Паизьелло и Чимарозы написаны и впервые исполнены в Петербурге, где они находились на службе; с операми на тексты Метастазιο русская придворная публика познакомилась еще в царствование Анны Иоанновны; арии из его опер любил напевать Павел I). Обращались к нему и все выдающиеся немецкие композиторы, работавшие в жанре оперной музыки, — Гендель, Глюк, Гайдн, Й. К. Бах. Текст Метастазιο (несколько, правда, измененный) взял для своей последней оперы Моцарт («Милосердие Тита»).

Не менее популярен был и Метастазии-поэт: Руссо назвал его «единственным поэтом сердца», а Вольтер считал шестую сцену третьего акта «Милосердия Тита» стоящей не ниже, если не выше, всего, что создано в этом жанре Грецией, и достойной лучшего, что вышло из-под пера Корнеля и Расина. В России XVIII в. Метастазии ценился выше кого-либо из современных итальянских поэтов и драматургов. Ему подражал Княжнин («Титово милосердие», 1777), его переводил (с подстрочников Львова) Державин («Тит» и «Фемистокл»), о нем восхищенно отзывались А.П.Сумароков, Н.А.Львов (посетивший Метастазии в Вене и назвавший его «первым нашего века драматическим стихотворцем»), М.Н.Муравьев («То Метастазиевы творения священны») и Карамзин («сплю и вижу Метастазия; его *Libertà* знаю наизусть»).

Все меняется с наступлением нового века. Оперы еще пишутся, но их единицы, а во второй половине столетия эта традиция умирает окончательно. Для Вагнера в «Опере и драме» Россини — противник, с которым нужно спорить, а Метастазии — прошлое, которому достаточно уделить несколько неодобрительных слов. Смолкает и восторженный хор; ценители еще находятся, среди них и Леопарди (сказавший, что в Италии после Тассо только Метастазии достоин имени поэта), и Кардуччи (распространивший эту оценку на всю Европу), но похвала Стендаля (язык Метастазии воздействует прямо на сердце, минуя рассудок) звучит уже как-то двусмысленно, и поклонников все более определенно теснят критики. Эпохе Рисорджименто не мог прийти к двору поэт, так хорошо пришедший к двору Габсбургам. Для Де Санктиса Метастазии поэт столь же блестящий, сколь и общество, его породившее, и столь же пустой и поверхностный, как оно. Граф из «Провинциалки» Тургенева (который «довольно смешон и очень устарел») занимается композицией в итальянском роде и слова для своего романса нашел у Метастазии — *dans Metastase*.

Чем объяснить этот поразительный взлет и не менее поразительное падение? Конечно, тут сыграло свою роль изменение вкуса, а с середины XVIII по середину XIX в. эстетический вкус изменился так радикально, как никогда до этого. Не менее очевидно, что век Просвещения был беден великими поэтами и великими трагическими поэтами, в частности: Метастазии просто занял вакантное место, которое его попросили освободить, как только стало ясно, что ни до итальянского Софокла, ни до итальянского Корнеля и Расина он не дотягивает. Но все это объяснения внешние, приложимые (особенно первое) к любому феномену громкой и быстротечной славы. Случай Метастазии сложнее: его посмертное развенчание имеет ту же причину, что и его прижизненный триумф.

Пьетро Трапасси (полное имя — Пьетро Антонио Доменико Бонавентура) родился 3 января 1698 г. в семье выходца из Ассизи, в прошлом папского солдата, заделавшегося по окончании службы мелким торговцем. Когда мальчик подрос, отец отдал его в учебу золотых дел мастеру; когда ему исполнилось десять лет, в его жизни случился счастливый перелом. Пьетро с малых лет отличался замечательными способностями к поэтической импровизации; Гравина, один из основателей Аркадии и самый большой в то время авторитет в области поэтического искусства, увидел его на пороге хозяйской лавки распеваящим стихи собственного сочинения и решил, что такой алмаз не может остаться без огранки. Гравина вообще любил пестовать молодежь; он забрал Пьетро у родителей, ввел его в свой дом и в круг своих учеников, впоследствии усыновил и даже дал другое имя (переведя его фамилию на греческий). Готовил он из него, правда, не столько поэта, сколько правоведа (Гравина, помимо прочего, был выдающимся юристом); что касается поэзии, то спустя некоторое время он запретил своему ученику предаваться импровизации (опасаясь за его физическое и душевное здоровье) и воспитывал в нем вкус к строгой дисциплине формы и отвращение ко всякого рода сечентистским стилевым эскападам. Знатока и любителя классики он из Пьетро Трапасси (окончательно ставшего Метастазлио в 1715 г.) сделал, но передать свою нелюбовь к Гварини и Тассо не смог: Метастазлио всю жизнь питал слабость не только к ним (что продемонстрировал в своих сочинениях), но и к совсем уже запретному Марино. Засобиравшись в Калабрию (1714), Гравина взял ученика с собой и в Скалее препоручил его заботам собственного наставника Грегорио Калопрезе, известного картезианца, вскоре, правда, скончавшегося: знакомство с философией Декарта не пройдет для Метастазлио без последствий и скажется затем, к примеру, в присущем его поэзии рационализме. Вернувшись в Рим, Метастазлио принял посвящение в четыре младших чина (в XVIII в. в Италии и особенно в Риме обычный способ социализации для лиц, не обладающих знатным происхождением) и получил титул аббата (который в XVIII в. присваивался не только монахам, но и священникам, и даже светским лицам). В 1717 г. в Неаполе выходит его первый поэтический сборник: две идилии, два капитоло, ода и трагедия «Юстин» (Giustino), написанная, по словам автора, в возрасте 14 лет, в строгом соответствии с классицистическими рецептами Гравины (и опирающаяся в сюжетном плане на «Италию, освобожденную от готов» Трисино, горячим поклонником которой тот был), но не позволяющая ни в

малейшей мере угадать в Метастазии будущего создателя оперных либретто.

В 1718 г. Гравина умер, оставив Метастазии библиотеку и состояние в 15000 скудо, которое тот либо быстро растратил, либо разделил еще с тремя питомцами покойного — тут мнения расходятся. Через три месяца после смерти наставника Метастазии был принят в Аркадию (откуда Гравина в свое время с громким скандалом вышел) и посвятил его памяти элегию «Путь славы», которую и продекламировал на собрании академии. В 1719 г. он просил руки Розалии Гаспарини, дочери известного музыканта, но получил отказ — больше за всю свою долгую жизнь он таких попыток не предпринимал. Летом того же года Метастазии перебрался в Неаполь, где поступил в адвокатскую контору Дж.А.Кастаньоли и подумывал о кафедре юриспруденции в Туринском университете. Не забывал он и о поэзии, все меньше, однако, считаясь с заветами наставника и все успешнее осваивая ее галантный, салонный и парадный регистры. Бракосочетанию Антонио Пиньятелли, князя Бельмонте он посвятил пространный (100 октав) эпитамиум (1720); с тем же событием связана «серенада» «Эндимион» (1721, двухактная пьеска о любви заглавного героя и Дианы, со счастливым концом), посвященная Марианне Пиньятелли, графине Альтхан, фрейлине императрицы Елизаветы Кристины. Для торжеств по случаю дня рождения императрицы были написана серенада «Анжелика» (1720) и «Сады Гесперид» (1721, в жанре *azione teatrale* — об этой малой музыкально-драматической форме см. ниже) — оба произведения на музыку Н.Порпоры. В «Садах Гесперид» роль Венеры исполнила знаменитая сопрано Марианна Бенти Булгарелли (Романина по сценическому прозвищу), восплававшая к юному поэту нежными чувствами. В салоне певицы Метастазии свел знакомство с цветом неаполитанской музыкальной культуры — Винчи, Скарлатти, Порпорой, Фаринелли. Порпора давал ему уроки музыки, Фаринелли (Карло Броски), великий сопранист, стал его ближайшим другом на всю жизнь. Романина же подвигла Метастазии на сочинение первого полномасштабного и полностью оригинального («Сифак», представленный с музыкой Франческо Фео в 1723 г., был переделкой «Силы добродетели» Д.Давида) оперного либретто: «Покинутая Дидона» (*Didone abbandonata*) с Романиной в главной женской роли была исполнена на музыку Доменико Сарро в неаполитанском театре Сан Бартоломео на карнавале 1724 г. Спектакль включал также комическое интермеццо «Импресарио с Канарских островов» (*Impresario delle Canarie*) — единственный опыт Метастазии в этом жанре.

Привязанность певицы и поэта была взаимной, но у первой остава-

лась неизменной, а у второго с течением времени ослабевала. Метастазิโอ сопровождает Марианну Булгарелли в Рим, а затем в Венецию, где она вновь поет в «Дидоне» (1725). В начале 1726 г. в Риме «Дидона» исполняется с музыкой Л. Винчи — сотрудничество с этим композитором продлится до конца «римского» периода в жизни и творчестве Метастазิโอ. За римской «Дидоной» следует «Сирой» (Siroe, 1726), «Катон в Утике» (Catone in Utica, 1728), «Азий» (Ezio, 1728, музыка П. Аулетты), «Узнанная Семирамида» (Semiramide riconosciuta, 1729), «Александр в Индии» (Alessandro nell'Indie, 1729) и «Артаксеркс» (Artaserse, 1730). В марте 1730 г. Метастазิโอ навсегда покидает Италию.

Он получил приглашение занять должность придворного поэта при императорском дворе в Вене: на Метастазิโอ как на своего преемника прямо указал занимавший эту должность Апостооло Дзено; за него хлопотала графиня Альтхан (к тому времени овдовевшая). В жизни Метастазิโอ начался период «второй Марианны» (потом будет еще третья — на три периода по трем Марианнам разделил его жизнь Кардуччи). Первая Марианна хотела ехать с ним в Вену, но, похоже, получила мягкий отказ; отношения их остались теплыми (Метастазิโอ доверил ей заботы о своем имуществе, оставшемся в Риме; Булгарелли, скончавшаяся в 1734 г., назначила его своим наследником — Метастазิโอ, правда, благородно отказался в пользу мужа певицы), но больше они не виделись. Поспешить с отъездом из Рима Метастазิโอ побудила еще какая-то не совсем ясная романтическая история, возбуждавшая в светских кругах неблагоприятные для него толки: Метастазิโอ из Вены будет еще несколько лет жаловаться на клеветников, называть свой отъезд добровольным изгнанием и прибегать к заступничеству высокопоставленных церковных иерархов. На первых порах именно эта история могла удерживать Метастазิโอ вдали от родины, а затем ему, видимо, просто не хотелось трогаться с места: никуда, кроме замков графини Альтхан в Моравии и Хорватии, он не ездил. Его ласкал двор (при котором итальянский язык был почти официальным — Метастазิโอ за полвека так и не выучил немецкий и не испытывал никаких в связи с этим неудобств), к нему благоволили монархи — и Карл VI, и Мария Терезия; даже Иосиф II, ликвидировавший все пенсии, учрежденные его августейшей матушкой, направил престарелому поэту любезное письмо с сообщением, что его этот указ не касается. Его окружала нежной опекой Марианна Вторая, трогательно утешавшая его после кончины Марианны Первой; когда же скончалась и она (в 1755 г.), заботы о поэте перешли к Марианне Мартинес, дочери церемониймейстера папского нунция при австрийском дворе. Слава Метастазิโอ росла и ширилась, первое венское десятилетие, до смерти Карла VI — это для

него период расцвета. Творческий ритм включает в это время гармоническое согласие с хроникой церемониальных придворных празднеств. Только «Гипсипила» (*Issipile*, 1732, музыка Ф.Б.Конти) датирована карнавалом. «Деметрий» (*Demetrio*, 1731), «Адриан в Сирии» (*Adriano in Siria*, 1732), «Демофонт» (*Demofonte*, 1733), «Милосердие Тита» (*La clemenza di Tito*, 1734), «Фемистокл» (*Temistocle*, 1736) представлены на торжествах по случаю тезоименитства императора, приходящегося на 4 ноября (для них же написан «Атилий Регул», но в связи со смертью Карла VI не был сыгран и дождался премьеры еще десять лет); «Олимпиада» (*L'olimpiade*, 1733), «Узнанный Кир» (*Ciro riconosciuto*, 1736) и «Зенобия» (*Zenobia*, 1740) — на торжествах по случаю дня рождения императрицы (28 августа); «Ахилл на Скиросе» (*Achille in Sciro*, 1736) — в связи с бракосочетанием Марии Терезии и Франца Стефана Лотарингского (все, кроме «Зенобии», на музыку придворного вице-капельмейстера Антонио Кальдары).

При Марии Терезии падает интенсивность и, по единодушному мнению, понижается художественный уровень. Первое, наверное, связано со вторым, но связано и с заботами новой государыни, не оставившими ей времени на забавы (две европейского масштаба войны), и с ее вкусами. Во время войны за австрийское наследство в Вене была представлена только «Гипермнестра» (*Ipermestra*, 1744, в честь бракосочетания эрцгерцогини Марианны) — в том же году, но в Дрездене появился на сцене «Антигон» (*Antigono*), обе оперы на музыку Гассе. После окончания войны представления на какое-то время учащаются: «Царь-пастух» (*Il re pastore*, 1751), «Китайский герой» (*L'eroe cinese*, 1752, музыка в обоих случаях Джузеппе Бонно), но «Нитетис» (*Nitteti*, 1756, музыка Никола Конфорти) ставится при мадридском дворе, а потом вновь наступает продолжительная пауза, почти на все время Семилетней войны. Следующее либретто Метастазιο идет на сцену лишь за год до ее окончания («Триумф Клелии», *Il trionfo di Clelia*, 1762). Потом будут только «Ромул и Эрсилия» (*Romolo e Ersilia*, 1765) и «Руджеро, или Героическая благодарность» (*Ruggiero ovvero L'eroica gratitudine*, 1771) — все последние на музыку Гассе. Метастазιο, конечно, не ограничивался в это время большими жанрами, но и в малых его продуктивность далеко не такая, как раньше (в тридцатые годы одиннадцать «театральных действ», в сороковые — три); меняется, кроме того, и их жанровая номенклатура: жанровый состав всего написанного Метастазιο вообще определяется, как, пожалуй, ни у какого другого поэта, не столько выбором среди актуальных литературных традиций, сколько рекреативной практикой, как парадной, так и камерной, императорского двора.

При Карле VI Метастазิโอ пишет к великому посту (в первые шесть лет ежегодно) тексты ораторий или, как он сам обозначает этот жанр, «священных действ» (*azione sacra*); совокупный образ, ими создаваемый, — это образ мудрого, благочестивого и добродетельного государя (при Марии Терезии он к этому жанру не будет возвращаться). К дням рождения его супруги он готовит «театральные торжества» (*festa teatrale*) «Храм Вечности» (*Il Tempio dell'Eternità*, 1731) и «Убежище для любви» (*L'Asilo d'Amore*, 1732) — в первом Энею является череда его преемников, включая Карла VI; во втором олимпийские божества ищут Амура с тем, чтобы жестоко его наказать за бесчинства, которые он творит на небе и земле, и надежное убежище он находит только у императрицы, где соединяется с добродетелями. Аналогичный по формату, но более камерный по сценическому воплощению жанр представлен «театральными действиями» (*azione teatrale*): иногда в них выступают, поздравляя с днем рождения отца или матушку, дочери императора Мария Терезия и Марианна («Отмщенные грации», 1735; «Спасенный палладий», 1735; «Рождение Юпитера», 1740). Любовь к таким маленьким семейным спектаклям Мария Терезия сохранила и с удовольствием к ним вернулась уже в роли зрительницы после Ахенского мира, закрепившего ее права на престол. Ее дочери готовят под руководством Метастазิโอ музыкальные поздравления к табельным дням: например, «комплимент», исполненный в 1760 г. восьмилетней Марией Каролиной, будущей королевой Неаполя, и пятилетней Марией Антуанеттой, будущей королевой Франции, или «драматическое сочинение» (*componimento drammatico*) «Почтительная нежность» (*La rispettosa tenerezza*), исполненное в 1750 г. к тезоименитству матери эрцгерцогинями Марианной, Марией Кристиной и Марией Елизаветой. Несколько таких постановок не осуществилось по скорбным причинам («Венок», 1765, с Марией Елизаветой, Марией Амалией, Марией Жозефиной и Марией Каролиной — представление не состоялось из-за смерти императора; или «Атенаида», 1762, с Марией Изабеллой, Марианной, Марией Кристиной, Марией Елизаветой, Марией Амалией — представление не состоялось из-за предсмертной болезни Марии Изабеллы).

Многочисленные сольные кантаты Метастазิโอ также в большинстве случаев привязаны к праздничным датам царствующей фамилии, но еще более камерны, чем «драматические сочинения» и «театральные действа». Все они строятся по единой схеме (речитатив с описанием ситуации, ария с излиянием чувства, второй речитатив с некоторым эмоциональным или ситуационным поворотом, заключительная ария); во всех присутствуют буколически условные Тирсисы, Филены, Сильвии, которые ревнуют, ссорятся, расстаются, мирятся; во многих фигу-

рирует непостоянная Ниче, являющаяся также героиней нескольких знаменитых канцонетт («Свобода», 1733, с картиной души, освобождающейся из любовной неволи — она также является заказной; «Палинодия», 1746, с опровержением сказанного десятилетием раньше; «Отъезд», 1746) и породившая в любовной поэзии XVIII в. многочисленные подражания и вариации. В России эти канцонетты пришлось как нельзя впору нарождающемуся сентиментализму: «Свободу» переводили Ю.А.Нелединский-Мелецкий, П.И.Голенищев-Кутузов, П.М.Карабанов; «Отъезд» — И.Ф.Богданович, И.А.Крылов (у него Ниче стала Анютой), П.И.Голенищев-Кутузов, А.Ф.Мерзляков (прошающийся с Лилой), С.Е.Раич (проводжающий Алину); Ниче, превратившаяся в Нису, на протяжении нескольких десятилетий служила опознавательным знаком своеобразного «метастазиева слоя» (выражение В.Н.Топорова) в русской литературе, к созданию которого оказались причастны Жуковский, В.Л.Пушкин, Дельвиг и Тютчев. Три с половиной десятка сонетов Метастазियो также, как правило, написаны на случай — на принятие некоей синьорой монашеского обета (и таких несколько), на бракосочетание, на публичный сеанс анатомии, на поставление в высокий церковный чин, на разрешение от бремени, на победу австрийского оружия. Своего рода эмблемой этого «окказионального» творчества Метастазियो является четверостишие, известное под названием «Спор» (Scommessa): Мария Терезия во время своей последней беременности побилась об заклад с графом Дитрехштейном, что родит дочь; граф заплатил проигрыш изящной фарфоровой фигуркой, изображавшей его самого коленопреклоненным и с катреном на крохотном листке бумаги в протянутой руке. Лирика не заказная и выражающая не конвенциональные чувства у Метастазियो крайне редка; одним из таких исключений является сонет *Sogni e favole io fingo*, с описанием парадокса творчества (созданный во время работы над «Олимпиадой»):

*Sogni e favole io fingo; e pure in carte
Mentre favole e sogni orno e disegno,
In lor, folle ch'io son, prendo tal parte,
Che del mal che inventai piango e mi sdegno.**

В более пространной форме рассказать о себе Метастазियो, живший в век мемуаров, никогда не пытался. Конечно, в его биографии не было

* «Мечты и сказки сочинять изволю / И, на бумаге жизнь давая им, / Безумец, сам воспринимаю с болью / То зло, что мной придумано самим» (пер. Е.М.Солоновича).

таких ярких приключений, как у Казановы, но их не было ни у Вико (он рассказал о своей философии), ни у Гольдони (он рассказал о своей драматической реформе), ни у Гоцци (он рассказал о своем единственном приключении). Рассказывать Метастазлио умел, по крайней мере, не хуже (чему свидетельством его письма — 2626 в издании Брунелли, некоторые с яркими зарисовками характеров и ситуаций) и рассказать ему было о чем: он если не многое, то многих, достойных интереса, на своем веку повидал. Ему, видимо, недоставало сознания собственной значительности, которое, хоть в минимальной степени, но должно присутствовать у автора сколь угодно объективных и имперсональных воспоминаний. Скромность его не подлежит сомнению: от титулов и званий он постоянно отказывался. Двор ему был несколько в тягость, превыше всего он ценил размеренность, порядок и покой. Нрава был тихого, созерцательно-идиллического, с легким налетом ипохондрии. Охотно делился рецептами, почерпнутыми из запаса своей смиренной мудрости, но почерпнуть из него, кроме общих мест, мог не много. «Метафизика не подходит для меланхоликов, — писал он княгине Бельмонте (31 января 1750 г.). — Куда лучше не желать знать, чего узнать не дано, брать от жизни все приятности, которые не возбраняются доброй моралью, проглатывать, не пережевывая, все горечи, которых нельзя избежать, учиться у прошлого, пользоваться настоящим и уповать на будущее». При этом на новое он смотрел с опаской и ничего хорошего от него не ждал — ни от новой философии (отказался участвовать в «Энциклопедии»), ни от новой музыки (Глюка считал полувандалом, полусумасшедшим). Перемены его пугали, он предчувствовал наступление смутных и тяжелых времен. Даже поэзия ему порой казалась всего лишь трудом, и трудом неблагодарным: «неверно, что эти девицы [музы] были со мной и любезны, и услужливы; чтобы привлечь их, мне пришлось пролить немало пота, и ныне я убедился, что их снисходительность не стоила таких трудов» (4 января 1751 г., тот же адресат) — в значительной мере такое чувство, наверное, объясняется тем, что после переезда в Вену поэзия окончательно стала для него службой. Умер Метастазлио 12 апреля 1782 г.

2

Гравине совершенно определенно не пришелся бы по душе вид творчества, избранный его самым способным учеником. Мелодраму (в первоначальном, неметафорическом смысле слова — как драматическое сочинение, предназначенное для переложения на музыку) он считал жанром незаконнорожденным, и в этом с ним были солидарны все

теоретики поэтического искусства начала XVIII в. — и Муратори, и Мартелло, и Крешимбени, и Маффеи. Классицистическому вкусу она и не могла представляться иначе, чем неким монстром: никаких единств и никакого порядка, смешение всех жанров и стилей, стих рядом с прозой, арлекинада рядом с трагедией, интриги, переодевания, узнавания, самые фантастические метаморфозы и самые прихотливые переломы действия. Кроме того, безраздельное первенство в опере этого типа и времени принадлежало певцу: красоты и возможности голоса выступали в качестве сверхзадачи, оттесняя далеко на второй план и содержание драмы, и содержание музыки — никакому поэту это понравиться не могло.

Историю оперы в XVIII в. можно рассматривать в том числе и в курсе борьбы композиторов и либреттистов (в равной мере чувствовавших себя ущемленными) за устранение этого дисбаланса. Оперные драматурги вступили в нее уже в начале века, весьма значительный вклад в повышение своего статуса внесли венецианские либреттисты и особенно такие ближайшие предшественники Метастазิโอ (в том числе и в должности императорских поэтов), как Сильвио Стампилья и Апостолю Дзено. Параллельные усилия композиторов по повышению роли музыкального начала обрели свою кульминацию в так называемой «реформе Глюка», которая, по словам Вагнера, «сводилась к тому, что композитор восстал против произвола певца». Позиция и роль Метастазิโอ в этом процессе отличается известной двойственностью. С одной стороны, он со всей категоричностью настаивал на первенстве драматурга, не принимая претензий на таковое ни со стороны исполнителя, ни со стороны музыканта. Об этом всего определеннее сказано в известном письме к Франсуа Жану, маркизу де Шастельюкс (от 29 января 1766 г.), где политические убеждения Метастазิโอ выступают элегантною метафорой его эстетических предпочтений:

Вы хотели бы, чтобы подобно республике словесности была учреждена и республика искусств и тем самым поэзия, музыка и прочие их сестры сожительствовали дружески в полной друг от друга независимости. Признаюсь, что я не отношусь к числу республиканцев; мне невдомек, отчего лишь эта форма правления, в отличие от иных, может похвастаться добродетелью как своим основанием; мне сдается, что все они подвержены тяжким недугам; меня пленяет почтенный образ высшей родительской власти; и я не знаю, чем опровергнуть ту аксиому, что простые и состоящие из меньшего числа частей механизмы и прочнее, и совершеннее. Тем не менее нет такого положения, с коим я бы не согласился, лишь бы Вам не прекословить. И вот, раз

Вам так угодно, я республиканец, но Вам ведомо, что и самые ревностные республиканцы, каковыми были римляне, не сомневаясь в превосходстве власти, соединенной в одних руках, избирали в затруднительных обстоятельствах диктатора, ведомо и то, что они едва не потеряли все, когда разделили эту абсолютную власть между Фабием и Минуцием. Исполнение драмы — дело наисложнейшее, в коем соучаствуют все изящные искусства, и они, дабы обеспечить, поелику это возможно, ей успех, должны избрать меж себя диктатора. Музыка готова взять на себя эту высшую магистратуру? В добрый час, но пусть тогда она озаботится и выбором предмета, и правильным устройством фабулы (*economia della favola*), укажет, каковым надлежит быть действующим лицам, их характерам и положениям, измыслит декорации, засим приступит к сочинению своих кантилен и наконец прикажет поэзии снабдить их виршами. А ежели она от этого отказывается, ибо из всего потребного для исполнения драмы располагает лишь наукой о звучании, пусть оставит диктатором ту, что владеет всеми, и по примеру одумавшегося Минуция признает, что ее дело не командовать, а подчиняться. Иначе ей не избежать именоваться если не беглой служанкой, то (дабы угодить ее почтенному защитнику) взбунтовавшейся республиканкой.

Так или иначе, Метастазियो реформу Глюка — Кальцабиджи не принял, хотя она, действительно ограничивая права виртуоза, отнюдь не ущемляла права либреттиста.

Есть, однако, и другая сторона. Метастазियो — кто угодно, только не реформатор. Чтобы поставить драму на то место в опере, которого он считал ее достойной, он сделал мало и не особенно пытался что-либо сделать. Он принял и оставил оперную драматургию в целом такой же, какой она досталась ему от предыдущего поколения либреттистов, совокупными усилиями которого была обеспечена композиционная и стилевая унификация драматического текста (устранение фантастики и комизма, классицистические единства, трехактная структура, введение перипетии, поворачивающей действие к счастливой развязке, разведение функциональных нагрузок у речитатива и арии и пр.). Роль диктатора была ему не по плечу и не по нраву: свои вкусы и взгляды он никому не навязывал и высказывал их в основном в частной переписке. С композиторами не спорил и их не выбирал: в его лучшее венское десятилетие музыку ко всем премьерам писал Антонио Кальдара, которому это просто полагалось по должности. Ниспровергателей и бунтарей в музыке (как и во всех прочих сферах жизни) недолюбливал (что не мешало реформаторам писать музыку на его тексты); музыку Глюка на-

зывал «невыносимой» (*una musica arcivandalica insopportabile*); в оперных войнах, нередких в его время, участия не принимал; превыше всех ценил Гассе. Он хотел быть удобен для всех, а если оказывался все же не совсем удобен, то с этим справиться было легко: с текстом можно было не слишком церемониться (как поступали многие, как поступил, к примеру, Катерино Маццола, когда, переделывая «Милосердие Тита» для Моцарта, оставил от трех актов два, а от двадцати пять арий — семь). Для композитора Метастазियो представлял некоторую трудность в двух отношениях: во-первых, он был слишком большим поэтом (уже Пьер Якопо Мартелло в 1714 г. в диалоге «О древней и современной трагедии» проницательно заметил, что музыканту больше с руки поэзия посредственная), а во-вторых, его поэзия была слишком музыкальной. Уже при жизни Метастазियो и в близких к нему артистических кругах эта особенность метастазиевских текстов вызывала не только восторги; Никколо Йоммелли, с которым Метастазियो связывали взаимные приязнь и восхищение («я люблю, почитаю, обожаю Метастазियो, преклонюсь перед ним и всеми его операми»), признавался, что его ставит в тупик изобилие мыслей в сочетании со скудостью слов (*quel dover cavare tanti pensieri diversi [...] sempre, sempre sulle stesse parole è cosa da far girar la testa a chi l'avesse di bronzo*). «Если так много поет поэт, очень мало остается на долю бедному сочинителю музыки». Поэт идет навстречу композитору так охотно и заходит так далеко, что в какой-то момент это из преимущества становится недостатком. Главная претензия Вагнера к Метастазियो — то, что он не ставит перед композитором никаких трудноисполнимых задач. Как бы ни отстаивал Метастазियो первенство своего искусства, в глазах потомков его опера явилась примером капитуляции поэзии перед музыкой.

Некоторую непоследовательность можно заметить и в отношении Метастазियो к главному для него жанру. Для него не только драматический поэт выше музыканта, но и его собственная драматическая поэзия вполне независима от музыки: «Мои драмы, что показывают неоднократно опыты, встречают во всей Италии благосклонность зрителя несравненно большую, ежели играют актера, а не поются музыкантами» (письмо к маркизу де Шастелюкс от 15 июля 1765 г.). С другой стороны, стихи он сочинял, наигрывая мелодию на клавесине, и признавался (в письме к княгине Бельмонте от 21 февраля 1750 г.), что не может написать ни одной вещи, предназначенной для переложения на музыку, не представив себе этой музыки (он и сам был недурным музыкантом: несколько своих сочинений собственноручно положил на музыку, в том числе канцонетты «Палинодия» и «Отъезд»). Такая же рассогласованность целей и установок дает о себе знать и в его специ-

альных поэтологических трудах — «Поэтика Горация переведенная и истолкованная» (*Poetica d'Orazio tradotta e commentata*), «Извлечение из Поэтического искусства Аристотеля и размышления об оном» (*Estratto dell'Arte poetica d'Aristotele e considerazioni su la medesima*), «Наблюдения над греческим театром» (*Osservazioni sul teatro greco*). (Принципиальную непубличность его позиции иллюстрирует тот факт, что, работая над этими сочинениями в течение многих лет, он не спешил их обнародовать: перевод «Послания к Пизонам» и «Извлечение...» изданы под самый закат жизни, в парижском собрании 1780–1782 гг., а «Наблюдения...» — посмертно, в 1795 г.). Метастазิโอ стремится доказать, что современная мелодрама является единственной законной наследницей античной трагедии, утверждая, будто в трагедии Софокла и Еврипида пелось все, а нынешние арии прямо вышли из древнегреческого хора. Вместе с тем он обосновывает право мелодрамы достаточно далеко отходить от образца, заданного греческой трагедией, и, соответственно, — ее право на существование как самостоятельной жанровой формы. Он вступает в спор и с классицистической доктриной в ее наиболее догматической редакции (с Андре Дасье, к примеру), и с авторитетом Аристотеля, и даже с самими античными трагиками, у которых его устраивает далеко не все. Ему непонятно, почему трагедия должна состоять непременно из пяти актов (если вполне хватает трех), и зачем придерживаться единства места (единство времени он готов сохранить «по возможности»), если это вредит правдоподобию, противно разуму и вступает в противоречие с примером самих греков. Он согласен с Аристотелем, что сцену не следует «заливать кровью», но недоумевает, отчего элегантно самоубийство его Катона нужно прятать за кулисами, тогда как Софоклу было позволено выставлять напоказ Филоклету с его зловонными ранами. Против катарсиса он не протестует, но не согласен, что зрителя нужно запугивать, дабы вызвать у него пресловутый страх, и что сострадание у него вызовет преступная любовь Федры или Клитемнестры. Куда лучше на него воздействуют примеры высокой добродетели и нежные и тонкие чувства («При всем уважении, которое я питаю к этому великому философу, я не могу увериться, что трагедия не располагает иными средствами, кроме страха и жалости. Мне мнится, <...> что восхищение добродетелью, являемой в тысячах различных образов, как то в дружбе, благодарности, любви к родине, в постоянстве перед лицом бедствий, в великодушии с врагами, <...> а также отвращение к злым влечениям сердца человеческого <...> служат действенным и похвалы достойным средством для услаждения, равно как и для доставления пользы, не обрекая при этом зрителя на то, чтобы вечно ужасаться и вечно сострадать»). Горациевскую дилемму

пользы и удовольствия он разрешает, утверждая, что главная цель поэта — услаждать, но, будучи членом общества, он воспитывает, через наслаждение, любовь к добродетели, необходимую для общественного благосостояния; если поэт не способен доставить наслаждение, то он плохой поэт и никуда не годный гражданин (это очень близко к тому решению, которое предлагал столь любимый Метастазियो Тассо). Метастазियो одновременно и ощущает жанровое своеобразие современной мелодрамы, и борется с этим ощущением, приравнивая мелодраму к трагедии и нивелируя ее специфику тем традиционным инструментарием риторических парадигм, которым он только и может оперировать.

Метастазियो написал за свою жизнь 26 либретто для полноформатной «серьезной» оперы («прямой важной оперы», как сказал бы Державин), даже 27, если учитывать его первый опыт в данном жанре (но в «Сифаке» он переделывал чужое либретто). Весь этот корпус (несравнимый по объему с продукцией многих других либреттистов той эпохи) несмотря на то, что создавался на протяжении почти полувека, представляет собой явление в высокой степени унифицированное. Как не изменялись его вкусы и пристрастия, так не менялась и его поэтика. Героев почти всех своих драм он нашел в античных или ранневизантийских источниках (только в «Китайском герое» обратился к Дальнему Востоку и в «Руджеро» — к «Неистовому Орландо» Ариосто). Часто, однако, он брал из источника только имя, а не сюжет как таковой, и предпочитал такие истории, которые историями в полном смысле слова не являлись. Сюжет «Покинутой Дидоны» предопределен сюжетом «Энеиды» и ни в чем существенном изменен быть не может (если, конечно, следовать за Вергилием, а не за Юстином, но тогда это будет Дидона без Энея), между тем сюжет «Нитетис» предопределен в очень незначительной степени — по причине и его малой известности, и его малой разработанности. Из Геродота (III, 1–3) можно было вычитать только, что Камбис потребовал себе в жены дочь египетского царя Амасиса, а тот, подозревая, что персидский царь хочет взять ее не в жены, а в наложницы, отправил к нему дочь свергнутого им Априя; что затем случилось с этой Нитетис, Геродот не говорит, да и упомянул он о ней лишь с тем, чтобы объяснить, что послужило причиной или поводом похода Камбиса на Египет. Геродот еще, правда, рассказывал и о том, как Амасис стал царем (посланный Априем против мятежников, он переметнулся на их сторону) — Камбиса и вообще отношения с Персией Метастазियो полностью убрал и сохранил только кое-что из предыстории: у него, как и у Геродота, мятежники сами объявляют Амасиса царем, но у Метастазियो он принимает этот титул с тайного согласия Априя (и, разумеется, устранены все несогласующиеся с этой

благостной картиной детали: Амасис в ответ на приказ явиться к царю выпускает ветер; у вестника, посланного к Амасису и вернувшегося ни с чем, по приказу Априя отрезают нос и уши; свергнутый Априй задущен). Далее идет сплошной вымысел. Априй, как оказывается, перед смертью (разумеется, никакого удушения) взял с Амасиса обещание сочетать браком Нитетис (дочь Априя) и Самета (сына Амасиса). Сын между тем уже успел распорядиться своим сердцем, полюбив пастушку, и готов идти на казнь, но не поступиться чувством. Все, однако, заканчивается ко всеобщему удовлетворению, когда обнаруживается, что пастушка и есть подмененная в младенчестве Нитетис.

Именно из подобных, едва упомянутых Геродотом, Павсанием, Гигином, Юстином, Прокопием Кесарийским имен и историй Метастазิโอ предпочитает собирать свои драматические сюжеты. Но даже если источник не до такой степени лаконичен, Метастазิโอ не считает себя им связанным; еще в меньшей степени он связан моральной характеристикой персонажа, данной в источнике (и перифразии к Титу Ливию, и Юстин аттестуют Деметрия II Никатора весьма нелестно — в «Деметрии» Метастазิโอ он образцовый герой). «Таковы, частью истинные, частью правдоподобные, основания, на которых зиждется настоящая драма» — обычная концовка его преамбул.

Выбирает и перерабатывает сюжеты Метастазิโอ, имея в виду несколько почти в равной степени обязательных условий. Первое: герои не должны быть обречены на гибель. Счастливый финал — для Метастазิโอ правило, знающее всего три исключения («Покинутая Дидона» и «Катон в Утике», где заглавные герои кончают самоубийством, а также «Атилий Регул», где заглавный герой, верный своему слову, возвращается в Карфаген, зная, что его там ждет смерть). Если финал традиционного и хорошо известного сюжета вызывает сомнения в плане его благополучия, то автор готов серьезно его подкорректировать. Согласно мифу, Ахилл, которого мать, зная, что ему суждено погибнуть под Троей, скрывала на Скиросе, заключил тайный брак с Дедамией (которая родила ему Пирра) и покинул ее навсегда, устремившись к подвигам и гибели. У Метастазิโอ «Ахилл на Скиросе» завершается браком (публичным, с благословения отца Дедамии); брак не отменяет отъезда, но представлен как выход из конфликта любви и славы — все, что этот отъезд готовит с точки зрения канонической истории Ахилла (славную жизнь, но скорую гибель), предполагается не то чтобы не существующим, но как бы несущественным. Намечена даже некая перспектива триумфального возвращения (Ликомед: «Куда его влечет / призывная труба. / Пусть идет, но твоим супругом. / Пусть вернется к тебе, / Но увенчанный трофеями»), а заключительный апофеоз во-

обще выстраивает совершенно иную и ничем уже не омраченную перспективу, прямо указывающую на Марию Терезию и ее царственного супруга, которые окончательно примиряют любовь, славу и время.

Вторая характеристика исторического или мифологического сюжета, которая сообщает ему в глазах Метастазия драматическую привлекательность — это его способность встраиваться в ритуал саморепрезентации высшей власти. Все драмы Метастазия, после его переезда в Вену, предназначались для дворцовых спектаклей, почти во всех и до и после переезда действие происходит в царских дворцах или в непосредственной к ним близости, участвуют на первых ролях монархи и разворачиваются коллизии, в той или иной мере соотносящиеся с идеальным образом правителя. К выстраиванию этого образа Метастазия всегда идет более или менее от противного. Правда, заходит в поисках негативных примеров не слишком далеко. У него не встретишь любимого героя «сенекианской» трагедии, весьма популярной в ренессансной трагедиографии — коронованного злодея, готового не без удовольствия залить царские чертоги кровью, потворствуя своим низким страстям или слепо служа государственному интересу. Его монархи, проявляющие наклонность к тиранству — не злодеи, а, скорее, бюрократы. Они строго блюдут не ими установленный порядок. Скажем, во Фракии есть закон, запрещающий принцам крови заключать браки с подданными, и есть обычай, предписывающий ежегодно приносить в жертву Аполлону невинную деву: царствующий здесь Демофонт, герой драмы, носящей его имя, имел все основания быть недовольным сыном, который нарушил этот закон, и министром, который пожелал исключить свою дочь из списка выбираемых по жребию жертв. Ущербность Демофонта и ему подобных с точки зрения идеала заключается в том, что они выказывают в своей верности букве закона излишнее рвение и забывают о таком неотъемлемом атрибуте власти, как милосердие — ход действия так или иначе указывает им на наличие этого недостатка (но не позволяет совершиться непоправимому). Еще одна группа царствующих особ непосредственно вовлечена в любовную коллизию — Александр Македонский («Александр в Индии»), императоры Адриан («Адриан в Сирии») и Тит («Милосердие Тита»), Антигон, царь Македонии, и Александр, царь Эпира («Антигон»); они любят, и эта любовь, низводя их на землю с олимпийских высот власти, делает их уязвимыми: они не различают, кто им друг, а кто враг, и не понимают, почему друзья становятся врагами. Но они изначально стоят выше личных обид и поэтому милосердие для них является не обретением, а данностью (Александр задолго до финала проявляет в этом плане настоящие чудеса: отпускает всех своих противников, в том чис-

ле Пора, а также прощает своего приближенного Тимагена, который является его тайным врагом, постоянно строит козни и даже замышляет его убийство). Обретают они всю полноту величия (вместе с сознанием своей миссии), когда отказываются от любви — вернее, переносят ее на другой объект (Тит: «я не желаю иной супруги, кроме Рима» — *altra io non voglio sposa che Roma*). Метафора супружества естественным образом сочетается с метафорой отцовства («моими детьми да будут подвластные мне народы» — *i figli miei saranno i popoli soggetti*): супружеская любовь (к отчизне), отеческая любовь (к подданным) — это единственные виды любви, сочетающиеся с образом идеального монарха, и они категорически исключают для него возможность играть роль в собственной любовной истории. «Любви не место рядом с [царским] величием» (*amore e maestà non vanno insieme* — «Покинутая Дидона»).

При этом наличие такой истории для мелодрамы Метастазิโอ — условие обязательное, и оно составляет третью, и главную, характеристику ее сюжетной конструкции; именно через любовный сюжет драма выходит на свой основной конфликт. Мир Метастазิโอ — это мир влюбленных героев. Один из персонажей каждой драмы, правда, от любви свободен (в «Ахилле на Скиросе» таких персонажей больше одного, но это исключение): по раскладу драматических амплуа, это, как правило, либо «благородный отец», либо наперсник. Все остальные уязвлены стрелой Амура (Юлий Цезарь, влюбленный в дочь Катона — это казалось изящным и трогательным в век рококо и сентиментализма, и это же стало казаться смешным, когда наступил другой век). Влюбленные персонажи либо составляют параллельные пары, либо образуют треугольники: поскольку состав действующих лиц строго ограничен (не больше шести — семи), то таких пар максимум две, а треугольники (если их также два) накладываются друг на друга. Препятствия, стоящие на пути любви, могут быть как внешними, так и внутренними (могут и сочетаться).

Одним из видов внешнего препятствия является воля отца, вступающая в противоречие с чувством сына или дочери: отец Аристеи, сикионский царь Клисфен, ненавидит афинян, а Мегакл, ее возлюбленный, — афинянин («Олимпиада»); фракийский царь желает женить своего сына на фригийской царевне, а тот уже вступил в брак по сердечной склонности («Демофонт»); Ликомед прочит свою дочь за Теагена, а она отдала свое сердце Ахиллу («Ахилл на Скиросе»); похожие ситуации в «Царе-пастухе» (где, однако, Александр Македонский не отец Аминты, а его благодетель: он возвел его на престол Сидона и теперь из лучших чувств находит для него родовитую невесту) и «Нитетис»; своеобразный вариант все той же ситуации дается в «Покину-

той Дидоне», где союз Энея и Дидоны входит в противоречие с волей богов. Еще один вид внешнего препятствия — действия антагониста, прямо направленные против героя и мотивированные любовью (ревностью), ненавистью (жаждой мести) и (или) стремлением к власти. Любовь движет его поступками в «Адриане в Сирии» (Аквиллий, римский трибун и советник Адриана, влюблен в его невесту, к которой император охладел, пленившись парфянской царевной, и пытается всеми способами не допустить нового сближения Адриана и Сабины); аналогичные мотивировки в «Узнанной Семирамиде», в «Триумфе Клелии» любовь мешается с властолюбием; в «Милосердии Тита» и «Азции» — властолюбие с давней обидой; в «Артаксерксе» и «Фемистокле» козни и преступления творят чистой воды властолюбцы (у Артабана из «Артаксеркса» есть даже философия своего рода антидоблести — *Contrastar con se stesso, / Resistere a' rimorsi, in mezzo a tanti / Oggetti di timor restarsi invitto, / Son virtù necessarie a un gran delitto,** — но вообще отрицательные герои Метастазии идеологами не являются).

К внутренним препятствиям относится противоречие любви и долга. Это может быть долг по отношению к отцу (в «Артаксерксе» Арбак обвинен в убийстве царя и не может оправдаться, потому что тогда ему придется выдать своего отца Артабана; Мандана, дочь убитого Ксеркса, любит Арбака и требует его казни, убежденная в том, что он является убийцей), по отношению к другу (в «Олимпиаде» Мегакл выступает вместо друга на олимпийских состязаниях, призом в которых является рука любимой им Аристеи; тот же конфликт в «Руджеро»), по отношению к государю (в «Адриане в Сирии» Фарнасп готов уступить возлюбленную, спасая парфянского царя и своего сюзерена, но Хосров для него не только государь, он и отец возлюбленной). Есть пьесы, в которых такого противоречия вообще не наблюдается (в «Демофонте» Тимант, а в «Нитетис» Самет пытаются силой оружия освободить своих возлюбленных, выступая против отца и государя). Есть пьесы, в которых выстраивается некоторая иерархия долженствований (в «Атилии Регуле» для заглавного героя на первом месте — Рим и соотносенные с родиной и государством понятия, для его сына и дочери — жизнь отца), но в любом случае конфликты редко выходят за пределы семейного круга (семейный порядок продолжает исправно служить метафорой политического), и состояние души персонажа описывается с предельной точностью, без всяких тайн и недомолвок.

* «Бороться с собой, / сопротивляться угрызням совести, среди стольких / угроз пребывать непоколебимым / — все это доблести, необходимые для великого преступления».

Все элементы, существенно важные для организации действия в театре Метастазิโอ, имеют гетерогенную жанровую типологию. Счастливый финал — это, разумеется, комедия (или трагикомедия). Конфликт с отцом, сделавшими выбор за сына, — это тоже комедия. Сложнее обстоит дело с фигурой интригана и заговорщика: она встречается во всех драматических жанрах и во всех она достаточно редкая. В комедии интригу ведет положительный герой (и персонажи, действующие в его интересах, — рабы и слуги); с такими пьесами, как «Двойная игра» Конгрива или «Школа злословия» Шеридана, в которых действием манипулирует интриган (интриган не только в оперативном, но и в моральном смысле слова), Метастазิโอ вряд ли был знаком. Вряд ли он был знаком и с «Отелло», где имеется аналогичный моральный тип с аналогичной сюжетной функцией. Зато он прекрасно знал «Верного пастуха» Гварини, произведение, стоящее у истоков трагикомедии как жанра (не только знал, но и использовал): в нем имеется ветреная и коварная Кориска, которая, обуреваемая ревностью, чуть было не подводит дело к трагическому для ее счастливой соперницы концу. Знал он и Корнеля: ссылаясь на его опыт в «Извлечении из Поэтического искусства Аристотеля...» как на положительный пример свободно-разумного обращения с правилами, неоднократно прибегал к использованию его общих сюжетных мотивов («Милосердие Тита» прямо восходит к «Цинне», в «Деметрии» заметны переключки с «Доном Санчо Арагонским») и даже отдельных фабульных ходов (чаша с ядом, фигурирующая в «Родогуне», всплывает у Метастазิโอ в «Артаксерксе», «Узнанной Семирамиде», «Фемистокле»). У Корнеля во всех его пяти «досидовских» комедиях интригу, в противоречии со всей историей жанра, ведет персонаж по раскладу ролей «отрицательный»; ему, правда, далеко в плане «отрицательности» не только до шекспировского Яго, но даже и до шеридановского Джозефа Сэрфеса: он всего лишь ревнует к более удачливому претенденту и строит ему мелкие каверзы. У Корнеля же в некоторых его трагедиях (особенно в трагедиях так называемой «второй манеры») нередко можно встретить персонажей, плетущих самый настоящий заговор. Их моральная квалификация колеблется (в зависимости от мотивировок) в весьма широких пределах, но даже в самых умеренных вариантах отмечена явной амбивалентностью: Клеопатра в «Родогуне» убивает сына, Арсиноя в «Никомеде» пытается погубить пасынка (обсуждается только о власти), Эмилия в «Цинне», мстя за отца, готовит покушение на императора, Леонтина в «Ираклии», чтобы покарать кровавого тирана, готова пожертвовать воспитанником (юношей самых высоких достоинств, чья единственная вина заключается в том, что он является сыном тирана). Похоже, что Метастазิโอ осущест-

вил на основе общей сюжетной функции своего рода комбинацию мотивов, разведенных у Корнеля по разным жанрам: из трагедий взял властолюбие и месть, из комедий — ревность к сопернику.

Что касается конфликта любви и долга, то он, разумеется, ведет свое происхождение из трагедии, однако отмечен у Метастазии известным своеобразием. У Корнеля трагические персонажи, пройдя через момент осознания раздвоенности долженствований и сделав выбор, остаются этому выбору непоколебимо верны. У Метастазии момент выбора нередко занимает все пространство драмы. Клеониче («Деметрий»), дочь царя Сирии (Александра Балы), готовится после смерти отца вступить на престол и по требованию сената должна выбрать себе супруга. С давних пор она любит Альчеста, считая его простолюдином (на самом деле, он — сын Деметрия Сотера, низложенного Александром Балой). Сначала героиня под угрозой отречься от трона требует от сената, чтобы ей был предоставлен свободный выбор. Когда такое решение принято, она отказывается от Альчеста, ибо не желает своим выбором оскорблять «грандов» и порочить собственную славу (*La gloria mia <...> / or mi consiglia a superar me stessa* — «Моя слава требует от меня преодолеть саму себя»). Но когда он собирается покинуть Селевкию, она его возвращает и готовится к решающему объяснению: *Magnanimi pensieri / e di gloria e di regno ah dove siete?* («Где вы теперь, благородные думы о славе и царстве?»). Во время этого объяснения ей удается убедить Альчеста в своей правоте (хотя поначалу он клеймил ее за неверность): *Regna, vivi, conserva / intatta la tua gloria. Io m'attosisco / de' miei trasporti; e son felice a pieno, / se da un labbro sì caro / tanta virtù, tanta costanza imparo* («Царствуй, живи, сохрани незапятнанной твою славу. Мне стыдно за мои порывы, я счастлив, что из этих дорогих уст научаюсь такой доблести, такому постоянству»). Клеониче тут же начинает раскаиваться в своей верности «славе»: *Che giova al mondo / questa gloria tiranna?* (Что пользы от этой славы-тирана?), и останавливает Альчеста, когда он уже готовится сесть на корабль: «когда я вдали от тебя, сердце смягчается, и слава уступает любви» (*la mia gloria, oh Dio! cede all'amore*). Она готова уехать с ним, отказаться от трона, рисует перед ним картину пасторального счастья, но теперь уже Альчест возвращает ее к сознанию долга: слава стоит таких страданий, память о нашей любви дойдет и до грядущих веков, неотделимая от памяти о нашей доблести. Клеониче согласна: я на мгновение колебалась, но ты возвратил меня к сознанию моего долга (*Io vacillai: ma tu mi rendi, o caro, / la mia virtute*), и в доказательство твердости своих намерений просит его остаться на время выбора жениха и даже на время бракосочетания. Выбор она делает наиболее безбо-

лезненный для Альчеста — отдает руку не его прямому сопернику, а его воспитателю Феничио, но в этот момент поспевают критские войска, и Феничио наконец может открыть истинное имя своего воспитанника. Феничио подводит итог (эта история показывает, что любовь и славу можно примирить между собой), а заключительный хор этот итог уточняет: когда «нежное чувство проникает в благородное сердце, то оно становится товарищем, а не соперником добродетели».

Не всегда колебания персонажей выражены так рельефно и не всегда они вообще есть, но в целом к этому типу героя автор испытывал явную склонность. Быть может, в ее основе лежит что-то вроде психологического сродства; во всяком случае, Метастазิโอ заявлял (в письме к Булгарелли от 4 июля 1733 г.), что в Адриане, рассказывающем о своих душевных метаниях, нарисовал собственный портрет:

*Tutto accordar vorrei; trovo per tutto
Qualche scoglio a temer. Scelgo; mi pento
Poi d'essermi pentito;
Mi ritorno a pentir; mi stanco intanto
Nel lungo dubitar, tal che dal male
Il ben più non distinguo; al fin mi veggio
Stretto dal tempo, e mi risolvo al peggio.**

Как бы то ни было герои, неспособные принять окончательное решение или идущие к нему непрямым путем, получаются у Метастазิโอ куда более художественно убедительными, чем персонажи, непоколебимо верные своей идее и своему выбору (наподобие, к примеру, Атилия Регула), и объясняется это причинами вполне объективного свойства: первые удачнее вторых адаптируются к сюжетному порядку метастазиевой мелодрамы. В лучших ее образцах (к которым единодушно причисляются мелодрамы, созданные в первое венское десятилетие с их доведенным до совершенства искусством паузы, с их блестящей поэтической техникой инверсий, повторов, хиазмов) борьба решений с идеальной точностью соответствует борьба аффектов, «колебания сердца». В конечном итоге трагедийная дилемма, встающая перед героем, выбор между двумя императивами, который ему надлежит сделать, приводит парадоксальным образом к созданию своего рода сквоз-

* «Мне хотелось бы все примирить; везде я нахожу / пугающее меня препятствие. Делаю выбор; раскаиваюсь / в том, что раскаялся; / Вновь начинаю раскаиваться; устаю / от долгих сомнений; не различаю больше / добра от зла; наконец, вижу, / что время упущено, и хватаюсь за худшее».

ного характера («нерешительный»), который мог бы стать предметом изображения в какой-нибудь классицистической комедии мольеровского типа. Здесь мы встречаемся с тем же эффектом жанрового симбиоза, который возникает и по отношению к фигуре заговорщика (хотя механизмы в этих случаях действуют различные).

Некоторую склонность к использованию отдельных комических приемов Метастазіо замечал за собой сам. В одном из писем (16 декабря 1765 г.) он говорит об этом прямо и ссылается для объяснения этого обстоятельства на необходимость учитывать привычки публики, воспитанные в ней мелодрамой прежнего образца, больше напоминающей «Киклопа» Еврипида или «Амфитриона» Плавта; к «суровости» трагедии (*al severo della tragedia*) приходилось зрителя приучать постепенно, делая ему время от времени уступки и разбавляя эту суровость ситуациями если не прямо комическими, то по крайней мере праздничными и веселыми (*Quindi conveniva somministrargli qualche situazione, se non comica affatto e scurrile, almeno festiva e ridente*). Правда, уточняет автор, такие уступки он делал лишь в начальных своих опытах (наверное, имеется в виду нечто подобное сцене из «Покинутой Дидоны», в которой заглавная героиня пытается пробудить у Энея ревность, кокетничая с Ярбой).

Прошло около ста лет, прежде чем на жанровую неоднородность в театре Метастазіо обратили внимание критики, которые, однако, полагали, что драматург по складу своего дарования просто не выдерживает чистоты трагедийного жанрового ряда. По словам Де Санктиса, «если мы углубимся в этот героический мир, то мы увидим, с какой легкостью он соскальзывает к комическому и как <...> эта героическая жизнь на самом деле проникнута той заурядностью, которая может вобрать в себя вульгарность и шутовство современного общества». И далее критик перечисляет эпизоды «Адриана в Сирии», в которых персонажи дурачат друг друга, оказываются в неловких ситуациях, противоречат сами себе. «Все это по существу комично, но здесь нет ни комического намерения, ни комического развития».

Дело все же не в сознательных или невольных уступках комическому, которые допускает автор, не в отдельных поворотах сюжета, эпизодах, ситуациях — сама организация драмы у Метастазіо ориентирована на эксплуатацию существенных структурных элементов комедии. Конечно, не всякая трагедия заканчивается гибелью протагонистов, но такого универсального *happy-end'a*, как у Метастазіо, никакая трагедия не допускает: больше, чем в половине его либретто все охваченные любовью персонажи (даже соперничающие между собой) образуют в финале счастливые пары, а антагонисты (в подавляющем большинстве

его пьес) раскаиваются или отделяются не слишком суровым наказанием (даже Артабан в «Артаксерксе», убивший царя и посягавший на жизнь его преемника, всего лишь изгнан). Эта всеобъемлющая финальная гармонизация (для трагедии в принципе не характерная) достигается в значительном числе случаев посредством такого приема, как «узнавание», причем взятого именно в его комедийном изводе (что предполагает реинтеграцию в утраченную социальную среду): типичный пример — «Нитетис», где заглавную героиню, царскую дочь, все считают простой пастушкой. Главной силой, производящей возмущение в изначальном порядке, является у Метастазлио (опять же, как в комедии) любовь — трагедия любовью также не пренебрегает, но в трагедийной интерпретации любовь либо направляется на недопустимый объект («казус Федры»), либо входит в сложное сочетание с другими страстями и другими идейными мотивировками. У Метастазлио этого не происходит (что особенно очевидно при сравнении его пьесы с прямым драматическим источником — «Милосердия Тита» с «Цинной», например). Наконец, в целом ряде его либретто коллизия выстраивается вокруг момента смены или передачи власти: если комедия в целом инсценирует процесс родового обновления, то можно считать, что мелодрама Метастазлио, где, как мы помним, семейный порядок включает в себя политический («меня пленяет почтенный образ высшей родительской власти»), эксплицирует эту магистральную тему комедии.

Главное отличие трагедии от комедии — разная степень свободы, и применительно к персонажу, и применительно к сюжету. Свобода комедийного героя строго ограничивается его драматической функцией, свобода комедийного сюжета — универсальным жанровым схематизмом. Допустимо предположить, что комедийные включения в театре Метастазлио объясняются, на самом глубинном уровне, сопоставимостью комедии и мелодрамы (в том ее виде, в каком она сложилась уже до Метастазлио) именно в плане доступного им резерва вариативности. В случае мелодрамы, правда, ограничения диктуются не жанровой традицией (как в случае комедии), а театральной практикой, но от этого они не становятся менее жесткими. Театральная практика предписывает драматургу число действующих лиц (по числу певцов в труппе — как правило, не больше шести) вместе с их музыкальными и отчасти драматическими амплуа, структуру драматических эпизодов и порядок их смены, распределение драматических заданий между речитативом и арией, даже количество и характер музыкально-поэтических номеров. Когда Гольдони впервые попробовал написать либретто, ему, как мы читаем в «Мемуарах», объяснили, что «музыкальная драма — произведение, подчиненное особым правилам и обычаям, которые, правда, ли-

шены здравого смысла, но которым приходится следовать беспресловенно. <...> Каждый из трех главных персонажей оперы должен спеть по пяти арий: две в первом акте, две во втором и одну в третьем. Вторая актриса и второй дискант не могут иметь более трех арий, а остальные лица должны довольствоваться одной, самое большее — двумя ариями. Автор текста <...> должен следить за тем, чтобы две патетические арии никогда не следовали одна за другой; столь же осмотрительно он должен распределять арии бравурные, драматические, *mezzo-soprattene*, менуэты и рондо» (пер. С.С.Мокульского). К этим общим для всех оперных драматургов ограничениям, которым и Гольдони воследствии обучится следовать, прибавляются и дополнительные, связанные с особенностями конкретной труппы и конкретной постановочной практики. На них Метастазιο жаловался в письме к Фаринелли (18 февраля 1752 г.):

Греческие и римские материи мне неподведомственны, ибо эти нимфы [придворные актрисы] не должны показывать свои целомудренные ноги; приходится обращаться к восточным историям, дабы принятые у этих народов длиннополые одеяния скрывали неприличные места моих актрис, выступающих в мужских партиях. Борьбу порока и добродетели мне также невозможно вводить в мои драмы, ибо никто в труппе не желает брать на себя роль злодея. Мне не дозволяется использовать больше пяти персонажей <...> Время представления, число перемен сцены, арий и чуть ли не стихов — все это ограничено.

Конечно, либретто Метастазιο в комедию не превращается, но глубинное с ней сродство успешно разрушает его внешнюю трагедийность. Время Метастазιο в драматургии — это время усиленных попыток снять оппозицию высокого и низкого драматического жанра, снять одновременно с двух сторон: низводя трагические сюжеты в демократическую социальную среду (мещанская драма) и облагораживая комедию патетикой и столкновением идей («слезная комедия»). К этим попыткам Метастазιο не причастен (хотя наблюдал за ними не без сочувствия: не отрицал, например, право на существование у слезной комедии), но движется в том же направлении — к созданию среднего жанра. Правда, сам он этого движения у себя не видит или не желает видеть, и вместе с ним не видят и его современники. И не только современники: оно не ясно различимо даже на большой исторической дистанции и при опоре на такой средний жанр, конституция которого не сводится к соположению или пусть даже синтезу структурных элементов, сохраняющих память о своей жанровой гетерогенности. С этих

позиций, достигнутых к концу XIX в., мелодрама Метастазิโอ представляется не особым жанром, а чем-то вроде недовоплощенной и дискредитированной трагедии, а то, чем она особенно пленяла в век рококо и сентиментализма, — изящество, рафинированность, рациональная прозрачность и упорядоченность — кажется, как Де Санктису, «непроизвольным комизмом».

ВЕНЕЦИАНСКОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ

1

Венеция в XVIII в. — одно из тех итальянских государств, где дух социально-политического реформаторства получил относительно слабое развитие, зато культурная атмосфера Просвещения выразилась вполне самобытно и разносторонне.

XVIII в. — время небывалого всплеска огромных культурных потенций, накопленных Венецией за века ее политической независимости. Не уступая Вечному городу пальмы первенства в списке мест, входивших в *grand tour* всякого просвещенного европейца, Мекка всей художественно образованной Европы, важный морской порт между Востоком и Западом, книгоиздательский центр европейской значимости, — Венеция органично восприняла дух культурного космополитизма, который установился в просветительской Европе. На венецианской культурной почве он стал импульсом для яркого расцвета двух культурных отраслей: театра, который в Венеции имел глубокие демократические традиции, и журналистики, открытой для живого обмена идеями и полемики вокруг новинок местного и континентального масштаба.

Что же касается новой философской, социально-политической и научной мысли, ориентированной на общественный прогресс и гражданскую пользу, то в условиях Венеции ей труднее было находить для себя питательную среду. Консервативная политика олигархического правительства Светлейшей республики и цензура тайной полиции препятствовали распространению в Венеции антифеодальной просветительской мысли. К тому же обаяние мифа о многовековом могуществе, блеске и культурном первенстве Светлейшей республики сильно влияло на менталитет венецианцев, заставляя мыслящую часть венецианской аристократии и осторожной торговой буржуазии с опаской воспринимать ра-

дикальные заальпийские проекты общественных реформ. При этом просветительский пафос социально полезной и граждански значимой деятельности ради общественного блага, несомненно, был позитивно воспринят подавляющей частью интеллигенции Венеции, чему способствовали сильные традиции светской культуры и свободомыслия. Наибольший общественный резонанс получили в Венеции в первую очередь те аспекты новейших просветительских социальных теорий, из которых можно было извлечь практические решения главной для Венеции проблемы — поддержания ее бывшего торгового, политического и культурного статуса. С этой проблемой были связаны и другие: стабилизации олигархической власти, исправления и просвещения нравов, искоренения вредных суеверий, укрепления экономического состояния государства. Поэтому тот факт, что в XVIII в. в Венеции было выпущено множество популярных руководств по новейшей агротехнике, практическому ведению торгового дела и сельского хозяйства, справочников по прикладным наукам и ремеслам, можно рассматривать как знамение просветительской эпохи. В духе времени подобные популяризаторские задачи нередко сочетались с антирелигиозной и антифеодальной критикой. Просветительским целям отвечали и многочисленные отчеты и «письма путешественников», позволявшие сравнить положение дел в Венеции и в других странах, критически взглянуть на существующие в республике проблемы и подсказать возможности их решения.

Среди популяризаторов просветительского толка выделяется фигура Франческо Гризелини (1717–1787), который основал в 1764 г. в Венеции «Итальянскую газету, освещающую естественные науки, а в особенности сельское хозяйство, ремесла и торговлю» (*Giornale d'Italia spettante alla scienza naturale e principalmente all'agricoltura, alle arti e al commercio*). Он издавал ее больше десяти лет, а позже начал выпускать десятитомный «Словарь искусств и ремесел» (*Dizionario delle arti e de'mestieri*, 1768–1778). Просветительские проекты «общественного благополучия» Гризелини сводил в первую очередь к решению чисто практических проблем: как улучшить сельскохозяйственные земли и наладить сельскохозяйственное производство, как рационализировать труд крестьянина и ремесленника.

Публицист и путешественник Карло Антонио Пилати (1733–1802), изгнанный за антирелигиозные идеи и сочувствие протестантизму и из Тренто, где у него была кафедра гражданского права, и из Венеции, апеллировал к «просвещенности» иного рода. Он заговорил о необходимости реформ в области духа: упадок нравов и симптомы начавшейся политической деградации Венеции Пилати связывал с порочной церковной политикой. «Мы плохие подданные, плохие граждане и

плохие люди, потому что мы плохие христиане. А плохие христиане мы потому, что плохо знаем нашу религию», — эти мысли Пилати развивал в двух своих главных трактатах: «Об одной реформе в Италии, или О способах исправления самых дурных нравов и самых опасных законов итальянских» (*Di una riforma d'Italia, ossia dei mezzi di riformare i più cattivi costumi e le più perniciose leggi d'Italia*, 1767) и «Мысли одного итальянца о церкви вообще» (*Riflessioni di un italiano sopra la Chiesa in generale*, 1768). Реформа религиозного сознания должна, по убеждению их автора, в корне изменить формальный до нелепости характер деятельности римской церкви; итальянцы тогда лишь узнают и поймут истинное достоинство христианской религии, когда будет «переучено» католическое духовенство, сокращена его численность, упразднены церковный суд и монашеские ордена.

Чисто вольтеровским сарказмом наполнены и опубликованные в 1777 г. отчеты Пилати о его путешествиях по европейским странам (*Voyages en differents pays de l'Europe en 1774, 1775 et 1776 ou Lettres écrites de l'Allemagne, de la Suisse, de l'Italie, de Sicile et de Paris*). В главных культурных центрах Европы и в отдаленных провинциях Пилати, подобно автору «Персидских писем», подмечает свидетельства предразсудков и невежества, вновь и вновь настаивая на необходимости религиозного просвещения всех сословий. Другой венецианский журналист, Альберто Фортис (1741–1803) воспользовался жанром путевых записок, чтобы обратить внимание соотечественников на внутренние проблемы — а именно на недостатки администрации и неблагоприятные социальные явления на периферии Венецианского государства. В книге «Поездка в Далмацию» (*Viaggio in Dalmazia*, 1774) Фортис, с одной стороны, с руссоистской увлеченностью и симпатией описывает «естественные» поэтичные стороны примитивных нравов далматинцев, а с другой — составляет обстоятельный, точный отчет о беззакониях, отсталости хозяйства и почти доисторических условиях жизни народа под нерадивым правлением венецианской администрации.

Несколько книг видного венецианского дипломата и официального историографа Республики Марко Фоскарини (1695–1763), избранного в конце жизни дожем, посвящены историческим традициям, культуре и нравам Венеции. Фоскарини обратился к истории Венеции, чтобы поднять уровень нравственного и исторического самосознания своих современников и указать на то в прошлом, что достойно продолжения и совершенствования. Деятельность Фоскарини как историографа культуры началась с публикации очерков «О совершенстве Венецианской республики» (*Della perfezione della Repubblica Veneziana*), «Необходимость истории в образовании людей, умеющих управлять Республи-

кой» (*Necessità della storia per formar gli uomini alla direzione della repubblica*) и «Тайная история императора Карла VI» (*Storia arcana di Carlo VI*). В 1752 г. вышел первый (и оставшийся единственным) том капитального труда Фоскарини и его соавторов «О венецианской литературе» (*Della letteratura veneziana*) — перекликающийся с «Анналами Италии» Муратори опыт гражданской истории государства, воссозданной в различных документальных свидетельствах, говорящих о динамике культуры, обычаях, богатых народных традициях, высоком уровне торговли и общественной жизни Венеции. Просветительская цель очевидна и в деятельности одного из соавторов Фоскарини, его секретаря Джироламо Тартаротти (1706–1761). Он опубликовал в Венеции в 1749 г. (указав умышленно другое место издания и тем самым обойдя цензуру) трехтомное сочинение «О шабаше ведьм» (*Del congresso notturno delle Lammie*) — рассуждение о колдовстве и нечистой силе, призванное доказать, что предрассудки плодит воображение неграмотных нищих низов, над которыми, как и в старину, предпочитают чинить расправу, тогда как полезнее было бы дать им больницы и школы.

Инициативу Фоскарини по исследованию национальной словесности продолжил в более универсальных масштабах Джироламо Тирабоски (1731–1794), эрудит и историк, осевший с 1770 г. в Модене, где герцог дал ему пост заведующего библиотекой д'Эсте (который в свое время занимал Муратори), автор многочисленных работ по политической, культурной и церковной истории Модены. Главным его трудом стала тринадцатитомная «История итальянской литературы» (*Storia della letteratura italiana*), изданная в 1772–1782 гг. в Модене (2-е изд. 1787–1794) и вскоре переведенная на немецкий и французский языки. Под литературой Тирабоски понимает не только изящную словесность, но и все, относящееся к культурной деятельности (в том числе науку и искусства), вводит в обращение огромное количество сведений и источников, организует материал по хронологическому принципу (по векам), от античности до XVII в., видит в своем предмете повод для обоснованной национальной гордости, но полностью устраняет какую-либо литературно-критическую оценку (Фосколо впоследствии предлагал изменить название труда на «собрание материалов и документов, имеющих служить для написания истории итальянской литературы»).

Даже в тех случаях, когда ученый не разделяет просветительских идей, их влияние на него проявляется в виде явной или скрытой полемики с ними. Пример такого косвенного «присутствия» в просветительском контексте — экономико-социологические теории венецианца Джаммарио Ортеса (1713–1790). Просветительской утопии обществен-

ного благополучия, достигаемого приумножением богатства и разумностью законов, у него противопоставлена другая утопия, продиктованная скептическим неверием в возможность и социальную оправданность прогресса. Невозможность прогресса хотя бы в мире идей доказывается в книге Ортеза «Размышления американского философа» (*Riflessioni di un filosofo americano*, ок. 1763, изд. 1961): три американца, живущие в разных эпохах, в равной мере недовольны своим временем и по-разному трактуют одни и те же факты, каждый раз начисто опровергая мысли предшественника. Первый, живший среди дикарей, возмущается их жестокостью и невежеством и мечтает вернуться в цивилизованное общество; второй критикует общество как таковое и развенчивает взгляды предшественника, веря в доброту и разум «природы» и «естественного» человека. Наконец, третий, «современный философ», опровергает наивность второго, доказывая, что природа не добра и не разумна, а равнодушна и безжалостна к человеку. В трактатах «О национальной экономике» (*Della economia nazionale*, 1774) и «Мысли о народонаселении в его соотношении с национальной экономикой» (*Riflessioni sulla popolazione delle nazioni per rapporto all'economia nazionale*, 1790), уважительно отмеченных Марксом, Ортез выстраивает антипросветительскую утопию самодостаточного, статичного общества, чья экономика строится на принципе «разумной достаточности»: такое общество производит только то, что необходимо для выживания его членов, понятия «богатство», «интерес» и «прибыль» в нем не существуют, спрос всегда равен предложению.

Своеобразным свидетельством того, что в общественном и культурном климате Венеции середины века значительную роль играли «свободомыслящие философы», была диалектальная поэзия Джорджо Баффо (1696–1768), распространявшаяся по Венеции в списках и изданная уже после его смерти (1789, Лондон). Баффо разрабатывает традиционную для диалектальной поэзии комико-эротическую тематику (заходя в плане обценности чрезвычайно далеко) и при этом пародирует и гротескно утрирует типичные мотивы поэзии рококо (радости жизни, наслаждения любовью и красотой). Его творчество представляет собой яркий пример литературного либертинажа, органично выросшего в питательной среде свободомыслия, которым традиционно отличалась Венеция. Певец плоти и чувственных удовольствий, Баффо шутиливо коснулся в некоторых сонетах и главных нервных узлов просветительской идеологии — ее антицерковной составляющей, ее культа социальной активности, просвещенности, природы во всех ее проявлениях (сонеты «О расслабленности венецианцев», «Автор в поисках

Природы», «В рождении человека повинен случай»). Откликнулся он и на соперничество Гольдони и Кьяри, выступив на стороне последнего.

2

Одним из самых ярких явлений в венецианской культуре середины XVIII в. стала деятельность Франческо Альгаротти (1712–1764), в котором соединились пыл неутомимого просветителя-популяризатора и талант литератора и публициста. Сын богатого венецианского торговца, Альгаротти учился в Болонском университете, остававшемся в ту эпоху центром естественнонаучных и гуманитарных исследований. Здесь его учителем был поклонник Галилея и Фонтенеля, естествоиспытатель и блестящий стилист Франческо Мария Дзанотти (1692–1777). Двадцати двух лет Альгаротти уехал в Париж, где завязал дружбу с Вольтером и начал работать над сочинением, которое тут же было переведено на главные европейские языки и обеспечило автору мировую славу. «Ньютонизм для дам» (*Newtonianismo per le dame*) впервые вышел в Милане в 1737 г. (опередив на один год вольтеровскую работу «Элементы философии Ньютона»). Сочинение Альгаротти, впоследствии им доработанное и изданное в 1752 г. в Берлине под заголовком «Диалоги о ньютоновой оптике» и с посвящением королю Фридриху II Прусскому, было вдохновлено знаменитыми в начале века «Беседами о множественности миров» Фонтенеля, тоже построенными как серия диалогов астронома с некой светской дамой, интересующейся астрономией и рассматривающей вместе с ученым собеседником ночное звездное небо.

«Ньютонизм для дам», а тем более его позднюю редакцию «Диалоги о ньютоновой оптике» можно определить как роман-эссе, имеющий двух основных героев — самого автора и маркизу ди Ф*** (в первой редакции была маркиза ди Э***). В шестом диалоге к ним присоединяется некий синьор Симпличио, поэт-петраркист, который переводит разговор на концепции итальянских поэтов и философов, и беседа переходит в русло сравнения их с учением Ньютона. Действие разворачивается в живописном загородном имении маркизы, а именно во время прогулок по парку или катанья на лодке по озеру Гарда, а также в прохладных галереях и покоях дворца, где маркиза, отвлекаясь от ученой беседы, принимает визиты, обсуждает новые фасоны чепчиков и рассматривает городские покупки. Упомянутые в тексте литературные и культурные реалии — имена ученых, поэтов, цитаты из переводов — прямо относят действие к началу 1730-х гг. Толчок сюжету — то есть диалогам об оптических опытах Ньютона — дает просьба маркизы

разъяснить ей сначала строчки оды «английского Горация» Александра Поупа, а затем термин «семисложный свет», употребленный самим Альгаротти в одной из своих философских од. Это разъяснение заставляет Автора изложить Маркизе сначала систему взглядов Декарта, показать метафизичность его рационализма, а уже потом перейти к физике Ньютона. Понятие материи, молекулярной природы света, теорию разложения и преломления светового луча, опыты Ньютона с призмой и увеличительным стеклом, основы астрономии и закон земного тяготения Альгаротти объясняет, держась тона легкой галантной беседы, приводя, наряду с аргументами современных ему европейски известных ученых, еще и светские сплетни и доступные пониманию дамы конкретные бытовые сравнения. Когда в разговор вмешивается поэт синьор Симплицио, в тексте появляются цитаты из Данте, Петрарки, Ариосто, Реди и других итальянских поэтов, звучат имена итальянских ученых разных времен, но Автор уже вместе с Маркизой доказывают малоубедительность такого жонглирования авторитетами и вообще изыяны всякого бессистемного философствования по сравнению с системой выверенных научных истин, основанных, как у Ньютона, на знании неизблемых законов природы. Посрамленный Симплицио ретируется, а автор (который и сам сочинял стихи в духе рококо и был членом академии Аркадия) заканчивает диалоги галантной похвалой просвещенной собеседнице: «Мадам, Вы были Венерой, вручая свой пояс Минерве Ньютона, чтобы сделать ее в глазах людей более привлекательной; а теперь у той же Минервы вы берете оружие, чтобы защитить истину от некоторых философов. Поистине, прекрасные дамы всегда сумеют стать тем, кем пожелают».

«Ньютонизм для дам» принес Альгаротти всемирную славу. Его жизнь протекала при разных европейских дворах, он подолгу путешествовал по всей Европе, заводил знакомства в культурных кругах Англии, Франции, Дании, Германии, России, вел обширную переписку, выполнял ответственные дипломатические поручения и комиссии августейших лиц (так, для Дрезденской галереи Августа III покупал в Италии картины). Конечно, уже современники Альгаротти убедились в том, что научная сторона его диалогов с маркизой Ф*** весьма уязвима, и даже друг его Вольтер, прочтя первый вариант книги, скептически усмехнулся, заметив, что физику свою Ньютон сочинял не для дам и не для салонных бесед. Но значение сочинения молодого Альгаротти — не в научной точности. «Дама» для него — своего рода романский атрибут, литературная персонификация широкой, научно не подготовленной читательской публики, которая благодаря популярному изложению, приукрашенному некоторыми приемами романного нарратива,

получает начальные сведения о серьезной научно-философской мысли, реформировавшей целые отрасли человеческого знания. Принцип классицистической литературы «просвещать, развлекая» Альгаротти соединил с задачей научного просветительства. Именно этой «гибридностью» формы объясняется стилистическая эклектика диалогов: в логически ясное и обстоятельное изложение научных аргументов вклиниваются обороты чисто светской беседы, обильные стихотворные цитаты, галантные похвалы даме, описания живописной местности и идиллических сенок в духе Ватто.

Легкость, светское изящество стиля в сочетании с четкостью мысли станет отличительной чертой всех произведений Альгаротти. В 1745 г. он еще раз попробовал свое перо в жанре романа-эссе, написав «Беседы на Кифере» (*Il congresso di Citera*) и снова вдохновившись французским литературным образцом — на этот раз анонимно опубликованным в 1724 г. романом «Книдский храм» Монтескье (свой роман, ввиду явной гривуазности сюжета, Альгаротти тоже издал анонимно, на этот раз в Неаполе). Это пример литературного озорства в манере рококо, и просветительское свободомыслие здесь граничит с фривольностью: на остров Кифера к храму Афродиты съезжаются три дамы, представляющие три культурных мира Европы — Англию, Францию и Италию; перед лицом Амура они рассказывают о том, как они понимают любовь, и аллегорический персонаж, олицетворяющий Наслаждение, весьма откровенно оценивает их рассказы и указывает на то, в чем они отступили от «приятной» и «естественной» науки любви.

Большая часть сочинений Альгаротти — это эссе и письма. В эпистолярном жанре написан его отчет о путешествии в Россию («Письма о России», окончательное заглавие «Путешествие в Россию», *Viaggi di Russia*, 1739, 1750–51). Это свод из двенадцати писем, причем первые восемь адресованы в Англию лорду Джону Гервею, другу Вольтера и Альгаротти; четыре последних адресованы Шипионе Маффеи в Верону. Альгаротти путешествовал морем, отправившись из лондонского порта, проплыл вдоль побережья Голландии и Швеции и достиг Петербурга, записывая все, что наблюдал по пути: его внимание привлекли маршруты и типы торговых судов, особенности морской терминологии, перемены ветра, шторма; последние он описывает, вспоминая строки из Гомера, Горация и Вергилия, а иронию над собственными страхами облекая в известное восклицание мольеровского Жеронта из «Плутней Скапена». Досконально описаны занятия путешественников на борту (в частности, демонстрация строения глаза морского тюленя), размышления самого Альгаротти (о зеленом оттенке морской воды, о силе ветров у острова Борнхольм, о величине и мощи шведского флота, о пошл-

нах, взимаемых Данией с проходящих по Зундскому проливу судов, об экономических следствиях вражды между Данией и Швецией, об этническом составе гвардии в Ревеле и т.д.).

Начиная со второго письма, Альгаротти пишет обо всем, что его поразило в русских землях: так, он заметил, что население бывших шведских территорий довольно переменой правления, сохранило свои законы и обычаи; но итальянского просветителя поразило, что новости из столицы совсем не доходят, русских газет нет, так что люди в Ревеле даже не знают, что Россия ведет войну с Турцией. «Но не думайте, милорд, что можно назвать счастливой ту, наибольшую, часть здешнего народа, которая обрабатывает землю, хотя Вергилий и называл таких людей счастливыми. Крестьяне здесь, как и в Польше, и в России, — рабы. Хозяин продает их как скотину. Здесь не говорят: у такого-то такая-то сумма доходов; а говорят, как в России: у такого-то столько-то тысяч крестьянских душ. И считается, что один крестьянин — это один рубль доходу в год. Не скажешь, пожалуй, что сам вид этих людей говорит о процветании. На вид они ужасны [следует латинская цитата из Вергилия о безобразном виде неопрятной и длинной бороды. — *Е.С.*]. Женщины, едва утратив цвет юности, теряют женственные очертания и манерами, как и одеждой, походят на мужчин».

Впечатления от деревянных русских построек («похожих на амбары»), от выпитого им травяного чая, от зрелища сплавляемого по рекам леса, от архитектурных «чудес» на западный манер (например, от триумфальной арки в Ревеле в честь Екатерины I) и пр. Альгаротти перемежает пронизательными суждениями об особенностях русской экономики, торговли, о ценах, качестве товаров и продуктов земледелия, о состоянии российского флота, которому приходится воевать с турками. Альгаротти подробно описывает своему английскому корреспонденту ход этой войны и уверенно говорит о русском преимуществе в ней. Центральное место в его письмах занимает рассказ о выдающейся личности и деятельности Петра I, укрепившего мощь России созданием военного флота и таких городов-крепостей, как Кронштадт и Азов, и раздвинувшего горизонты русской культуры. Послепетровская Россия представлена в письмах Альгаротти как сильная цветущая держава, созданная мудрой политикой и военными победами Петра, богатая судоходными реками, лесом, хлебом, пушниной и рыбой, надежно защищенная природными границами и сильной армией и флотом, перспективная с точки зрения торговли с Западом. Хотя Альгаротти дальше Петербурга не поехал, но изучение карт, географических книг, информации из отчетов экспедиций и беседы с другими путешественниками позволили ему собрать сведения о разных регионах России, народно-

стях Поволжья, Севера, Украины, прикаспийских земель (последние заинтересовали Альгаротти в связи с проектом организовать там британскую торговую компанию). В результате из-под пера Альгаротти вышла одна из самых обстоятельных в его время и благожелательных книг о России. В последнем письме из Петербурга он пишет своему другу, что Россия имеет благоприятнейшее географическое положение на материке и могла бы не бояться никакого вторжения, если бы реализовала просветительскую утопию, начало которой положил просвещенный государь Петр Великий — а именно: если бы умный энергичный правитель рационализировал внутреннюю политику царского двора, провел реформы, необходимые для лучшей заселенности русских земель, распахки неиспользуемых территорий, разработки ископаемых и обеспечения свободной прямой торговли России с Западом. Последние письма к лорду освещают ход русско-турецкой войны, а письма к Маффеи посвящены проекту британской компании в Прикаспии и обсуждению геофизической проблемы распределения водных ресурсов на материке — затопления некоторых территорий и обмеления морей (проблемы, актуальной и для Венеции, и для далеких каспийских степей).

Литературная деятельность Альгаротти была целиком посвящена тому, чтобы будить и поддерживать общественный интерес к самым злободневным темам, живо обсуждавшимся в европейских научных и культурных кругах. Культурная общественность увлеклась руссоизмом, интересовалась укладом жизни и «естественными» обычаями американских индейцев — Альгаротти печатает «Очерк об империи инков» (*Saggio sopra l'Imperio degli Incas*, 1753). Покровитель ученого прусский король Фридрих II предпринял очередную реформу своей армии — Альгаротти пишет о военной стратегии Макиавелли («Письма о военной науке в изложении флорентийского секретаря»). Венецианский архитектор Карло Лодоли (1690–1761) выступил со своими проектами строительства функциональных, лишенных барочной помпезности и вычурности зданий — Альгаротти сразу после его смерти поддержал в «Очерке об архитектуре» (*Saggio sopra l'architettura*) рационалистическую критику барочного украшения, но, в отличие от Лодоли, апеллировал к уравновешенным классицистическим вкусам, призывал учиться на античных примерах рациональному мышлению в архитектуре, не терпящему излишеств, но допускающему умеренные украшения зданий. Дени Дидро начал в 1750-е гг. серию программных эстетических очерков «Салоны», разоблачавших одновременно ходульный академизм поборников классицизма и жеманство рококо в живописи, — и Альгаротти тоже обращается к живописи в «Эссе о жи-

вописи» (*Saggio sopra la pittura*, 1762). Выявляя достоинства великих итальянских мастеров разных эпох и провозглашая необходимость учиться у них, Альгаротти призывает начинающих художников изучать не столько колористическое мастерство, сколько вечные азы «правильного», точного рисунка: анатомию, законы перспективы и симметрии, а также доказывать свое мастерство на знакомых образованному миру классических сюжетах из Священного писания, Гомера, Вергилия, Овидия.

Столь же умеренная, взвешенная эстетическая программа предложена Альгаротти современным ему музыкантам, главным образом оперным композиторам, в «Эссе об опере» (*Saggio sopra l'opera in musica*, 1762). Альгаротти поддержал усилия оперных реформаторов по усилению роли поэтического начала. Он говорит о необходимости «нормы», ограничивающей барочные театральные «чудеса», осуждает причудливые звуковые контрасты, приоритет арий в спектаклях и вообще «тиранию виртуозов» пения или танца в музыкальной трагедии. Всякая чрезмерность мешает слушателю по достоинству оценить классическую цельность спектакля, единство музыки, постановки и содержательного либретто (сам Альгаротти приложил к своему эссе два образца такого либретто для оперы на античный сюжет: «Эней в Трое» и «Ифигения в Авлиде»).

В двух эссе, посвященных проблеме литературного языка в Италии (уже поднятая Муратори, она была весьма актуальной для XVIII в. в связи с экспансией множества новых терминов и галлицизмов), Альгаротти проницательно выявляет связь между языком и историей культуры — латынью и культурой Древнего Рима («О необходимости писать на своем языке», *Saggio sopra la necessità di scrivere nella propria lingua*, 1750), французским языком и культурой Франции («Очерк о французском языке», *Saggio sopra la lingua francese*, 1750). Предвосхищая лингвистические идеи Чезаротти, Альгаротти пишет в первом из названных очерков: «У разных народов разные представления, понятия, воображение; разный подход к окружающему, разные способы упорядочивать его и выражать. Посему и дух, или, скажем так, форма каждого языка оказывается отличной от всех других, ибо ее диктуют природа климата, уровень знаний, характер религии, правления, развитие торговли, величина государства, то есть все, что определяет дух и судьбу народа». Писать в XVIII в. на латыни не значит владеть совершенным стилем, так как это язык уже мертвой культуры, приспособленный к иному, исторически определенному способу мышления и потому неспособный «выразить особенности наших ощущений, четко отобразить движения нашей души. Следовать своей природе, найти пригодные для

нас способы выражения в давно умершем языке невозможно». Только сочиняя на родном языке, можно надеяться на достойное соперничество со стилем греков и римлян, которые тоже писали на своем собственном языке; только тогда, как Данте и Петрарка, можно «достичь самых чистых высот искусства». «Очерк о французском языке» затрагивает еще одну животрепещущую тему: какую роль может играть в судьбе языка и литературы культурная политика, проводимая сверху. Из сравнения исторических процессов становления литературного языка во Франции и в Италии следует, что волею Французской Академии французским писателям были предписаны жесткие нормы грамматики и стиля, которые (тут Альгаротти ссылается на своего любимого Фонтенеля) стесняют свободу выражения, чрезмерно рационализируя язык французской литературы. Напротив, флорентийская академия Круска, создавая свой Словарь на основе уже свободно сложившегося литературного языка великих итальянских мастеров стиля, поддержала плодотворную для литературы тенденцию к гибкости и музыкальности фразы, к живописности и точности литературного слова.

Знаменательно, что Альгаротти говорит о языке как «духе нации», владеть которым нужно не для того, чтобы «правильно» писать в том или ином литературном жанре, а чтобы точнее выражать особый национальный строй чувств и мыслей.

Мысли Альгаротти о языке литературы вновь ярко продемонстрировали своеобразие эстетической позиции этого выдающегося просветителя, чуткого к критическим идейным новациям времени, но умеющего проницательно уловить и гибко обойти крайности, противопоставив им то позитивное, достойное и значительное, что имелось в национальной культуре.

3

Если позиция Альгаротти тяготела к уравниловке, к гармонии «приятного» и «полезного», то новаторский потенциал сочинений мантуанца Саверио Беттинелли (1718–1808) выражался всегда в крайне резких идейных контрастах. Как и Альгаротти, Беттинелли обладал литературным даром, его перо было легко и по-современному иронично. Но в историю итальянского Просвещения Беттинелли вошел как ниспровергатель авторитетов и критик, умеющий эпатировать общественное мнение скандальной резкостью оценок. Его произведения (главные из них — трактаты, написанные в эпистолярной форме) имеют изощренную литературную отделку, но в жанровом отношении они ближе всего к эстетическому памфлету. В истории венецианского Про-

свещения Беттинелли олицетворяет собою полемическую тенденцию просветительской идеологии, расшатывающую традиционные, устоявшиеся ценности в преддверии будущих радикальных переоценок, к которым, однако, сам Беттинелли был внутренне совершенно не готов. Поэтому его эстетические позиции очень противоречивы: подвергнув уничтожающей критике что-либо в современной ему итальянской культуре, Беттинелли затем нейтрализует свой нигилистический пафос возвратом к вполне привычным параметрам классицистической литературной эстетической парадигмы, под которой скрыт религиозный конформизм этого философа-иезуита.

Беттинелли был другом и почитателем Вольтера, что не мешало ему, получив образование у иезуитов, вступить в этот орден и всю жизнь преподавать в иезуитских колледжах. Когда в 1773 г. орден был запрещен, Беттинелли вернулся в Мантую, стал настоятелем собора, занимался изданием своих сочинений, добавив к ним уже в старости несколько «Писем» галантно-эротического содержания, и почти не покидал родной город до самой смерти.

Первые литературные опыты Беттинелли относятся к 1740–50-м гг., когда он, преподаватель риторики в иезуитских колледжах Брешии, Болоньи, Венеции и Пармы, сочинял трагедии для школьных постановок («Ионафан», 1747, — подражание «Ифигении» Расина; «Деметрий Полиоркет, или Афинская доблесть», 1754, — подражание «Бруту» Вольтера; «Ксеркс, царь персидский», 1756, — подражание «Меропе» Маффеи и Кребийону, автору трагедии «Семирамида»). Для иезуитского театра Беттинелли вольно перевел еще и трагедию Вольтера «Катилина, или Спасенный Рим». В 1750-е гг. им написано также 14 стихотворных посланий разным лицам с описаниями поездок в разные итальянские города (изданы в 1755 г. в сборнике «Белые стихи», *Versi sciolti*).

Имя Беттинелли прогрессло в культурном мире Италии, когда в 1757 г. вышли его «Вергилиевы письма» (полное название «Десять писем Публия Вергилия Марона, направленные из Элизима в Римскую Аркадию, о злоупотреблениях, имеющих место в итальянской поэзии», *Dieci lettere di Publio Virgilio Marone scritte dagli Elisi all'Arcadia di Roma sopra gli abusi introdotti nella poesia italiana*). Главная мысль, сформулированная автором первого предисловия к сочинению, издателем А. Корнаро, была не нова: задачу «пробудить молодежь Италии от сна и избавить ее от плоской манеры сочинять стихи, подражая» ставили перед собой еще в XVII в. (Траяно Боккалини). Но Беттинелли «производит смотр» всей итальянской литературе, начиная с великих классиков национальной поэзии Данте и Петрарки и кончая современ-

ным «поэтическим стадом», метания и свары которого с ужасом наблюдают в Элизиуме Вергилий, Ювенал, Тибулл, Лукиан и другие поэты: «Всякий итальянец, с каких бы пор он у нас ни находился, говорит о стихах, читает поэмы, безумно влюблен в рифмы и не выпускает из рук или томик, или сборник, или книгу песен, или хотя бы сонет и канцону, похваляясь, что это он их сотворил, хотя рожден-то он был совсем не для того».

Главные пороки итальянской литературы, как констатируют великие обитатели Элизиума, состоят в подражательности и посредственности. Рассуждая, в чем причины такого упадка, персонажи «Писем» делают скандальные выводы: все дело в том, что в основании итальянской поэтической традиции оказались Данте и Петрарка, по невежеству признанные непревзойденными поэтами и божественными образцами. Первый, по убеждению древних, — всего лишь автор странных аллегорий, лишенных логики и вкуса и соединенных в скучную и длинную поэму с непонятным смыслом, туманным заглавием и корявым стилем. Второй же, Петрарка, пусть и совершенен стилистически, но зато надоедливо монотонен, метафизически «темен», а иногда даже смешон в своих любовных lamentациях. Вергилий, Ювенал, Гомер признают, что у Данте «была великая, возвышенная душа, был сильный богатый талант, была живая и яркая фантазия и были удачные стихи и чудесные образы», но удачных стихов наберется едва тысяча, тогда как «тринадцать оставшихся тысяч плохи и полны ошибок». Тени великих поэтов древности готовы даже исключить Данте из числа бессмертных поэтов, но по предложению Вергилия согласились, что из всей его поэмы можно выбрать несколько лучших кусков и составить из них «маленький томик объемом в три-четыре песни», а отдельные строчки цитировать в речи в качестве метких крылатых сентенций. «И я полагаю, — саркастически заключает Вергилий свое третье письмо, — что вы, аркадцы, согласитесь с мнением Гомера, Вергилия, Горация, Анакреонта, и всех тех, кого вы сами считаете учителями и классиками в поэзии. Будьте здоровы».

Петрарку Беттинелли пощадил больше. По его мнению, бедой Петрарки было то, что «век его не благоприятствовал хорошей литературе» и ему тоже нехватало правильного вкуса и ясности представлений; но в нем надо «принимать лучшее» — а именно «гармоничный, изящный и мелодичный язык», который только и позволяет его лирику причислить «к самому совершенному, что было когда-либо создано в Греции, Лации и Италии». Ариосто и Делла Каза повезло больше, но и в них Беттинелли усматривает много устаревшего.

Своей уничтожительной критикой Беттинелли подлил масла в огонь

продолжавшейся в XVIII в. общеевропейской полемики вокруг Данте и вообще вокруг «новых» классиков. В свете просветительского рационализма идеи и стиль Данте представлялись Беттинелли, как и Вольтеру, средневековым «варварством», но он смог оценить «гармоничность» Петрарки, почувствовав в нем классицистический «хороший вкус», воспитанный на античных образцах поэзии. В целом, однако, вся итальянская классика зачислена у Беттинелли в разряд устарелой поэзии, полной недостатков. Такое скандальное «потрясение основ» итальянской поэтической традиции нужно было Беттинелли для того, чтобы поразить более современную мишень — принцип подражания авторитетам. Подражательность, доказывает Беттинелли, плодит массу посредственных стихотворцев, которые объединяются в академии для взаимного восхваления и издания сборников стихов «на случай», не имеющих ничего общего ни с хорошим вкусом, ни с поэзией как таковой. В этом просветитель Беттинелли усматривает истинную беду своего века.

Здесь же заключено и внутреннее противоречие эстетической позиции Беттинелли. Решительная критика отечественной литературы, развита на страницах «Вергилиевых писем», как бы останавливается «на пороге» перед выводом о назревшей радикальной реформе эстетических основ творчества: сам Беттинелли, однако, не делает решающего шага в этом направлении и ограничивается повторением «общего места» классицистической эстетики — пропагандой «хорошего вкуса» и «стиля», который классицизм напрямую связывает со следованием «хорошим примерам». В седьмом письме описан вспыхнувший было в Элизии бунт стихотворцев, возмущенных суровой критикой, но усмирённых речью ученого и поэта XVI в. Дж. Фракасторо. Сначала философ Чинквеченто высказывается, подобно просветителю Беттинелли, против «слепых поэтических предрассудков», которые не дают в Италии развиваться настоящему таланту, но затем Фракасторо успокаивает соотечественников, уверяя, что их произведения «спасает язык»: они «написаны изящным чистым стилем, согласно правилам языка и хорошего вкуса» — то есть именно согласно критериям, признанным классицистом Беттинелли. «Вергилиевы письма» завершает шуточный наказ, подписанный Гомером, Вергилием, Горацием и другими классиками древности. Это еще одно свидетельство чисто внутрилитературной — и притом по-иезуитски ограничительной — стратегии, которой Беттинелли подменяет напрашивающиеся из его критики радикальные выводы. Новым уставом, разработанным древними, «итальянскому Парнасу» предписано умерить стремление молодежи изучать поэзию, давать поэтам больше «хороших примеров для чтения» и меньше «ре-

цептов» стихотворства; латинскую поэзию изучать для «совершенствования итальянской»; на сто лет вперед запретить молодым писать любовные стихи, дабы Парнас очистился от подражательной лирики; Аркадию закрыть на полстолетия, «пока не вернет себе славу и силу», а в другие академии принимать лишь тех, кто согласен всю жизнь оставаться посредственностью; за «сборники», написанные «на случай», взимать штрафы с составителя, издателя, поэта и его покровителя, а также с газетного рецензента; построить, наконец, вместительную больницу для всех итальянцев, которых в поэзию толкнул не природный дар, а безумное желание сочинять стихи, и еще одну открыть для тех, кто вознамерится их лечить и возрождать среди них хороший вкус, тратя впустую слова и призывы.

«Двенадцать английских писем на разные темы и преимущественно об итальянской литературе» (*Dodici lettere inglesi sopra vari argomenti e sopra la letteratura italiana principalmente*, 1766) по первоначальному плану должны были быть напечатаны в миланском просветительском журнале «Кофейня», который, однако, закрылся до того, как «Письма» были закончены. Здесь критика подражательной и посредственной поэзии продолжена в том же саркастическом тоне и ведется на этот раз от лица некоего путешественника-англичанина. Беттинелли слегка стилизует свои письма под неуклюжую манеру иностранца, пытающегося выразить свои мысли по-итальянски. Этот англичанин, изображенный не без иронии, выступает в роли Просвещенного Перса Монтескье. Он образован, знаком с новинками философской мысли и, хотя склонен патристически преувеличивать достижения соотечественников и предпочитает классикам всех времен и народов своего Поупа, но старается судить о чужой литературе с исторической точки зрения, как о феномене культуры, имеющей национальное и историческое лицо. В устах такого персонажа негативная оценка всей итальянской литературы и того же Данте звучит еще более категорически: он ссылается на Руссо, Конти, Маффеи, Альгаротти и полемизирует с «Защитой Данте» Гаспаро Гоцци, который подверг критике антидантовскую позицию «Вергилиевых писем» Беттинелли.

«Английские письма» начинаются с саркастических выпадов в адрес итальянских поэтических академий. В римской Аркадии англичанина наградили почетным дипломом за то, что он спел что-то из Метастазии и потратил несколько гиней на обильное угощение. Несмотря на такой восторженный прием англичанин чуть ли не с первых строк жалуется на «скуку», которая присуща итальянской литературе в большей степени, чем французской и немецкой. Путешественника удивляет разобщенность литературных центров, провинциальные нравы в куль-

турной среде, превращение поэтического творчества в разновидность ремесла, а поэзии — в род товара, вокруг которого идет оживленная коммерция, развязывается конкурентная борьба издателей. Сравнивая Англию и Италию, путешественник Беттинелли убеждается, что итальянская литература посредственна и в ней царит анархия, ведущая к упадку. Словом, для просвещенного Англичанина нет лучшего, чем итальянская литература, подтверждения мысли Руссо о бесполезности наук и искусств в современном обществе.

Затем предметом обсуждения становится Данте и тот отклик, который получили «Вергилиевы письма» Беттинелли в венецианских просвещенных кругах. К критике недостатков и предрассудков Данте Беттинелли подключает Альгаротти, рисуя его, как и своего противника Г.Гоцци, в карикатурно негативном ключе. В вымышленной беседе с Англичанином Альгаротти якобы соглашается с положениями «Вергилиевых писем», но разговор с Альгаротти лишний раз убеждает Англичанина в том, что на литературной сцене Италии царствует одна посредственность: Альгаротти всячески увильчивает от откровенного разговора и демонстрирует свой сервилизм, трусость, нежелание идти против устоявшегося общественного мнения из боязни лишиться покоя и признания власть имущих. В последних письмах английский путешественник снова подвергает уничтожающей критике Аркадию — на этот раз сатирическую линию ее поэзии, забывшую положительный пример Горациевой сатиры и, по мнению Беттинелли, усердно имитирующую одно только пошлое зубоскальство Берни. А что касается критики Данте, то Беттинелли в XI письме обещает в будущем более пристально рассмотреть его творчество в историческом аспекте, дабы доказать, что автор «Божественной Комедии» очень старался написать оригинальное произведение и тем «заслуживает снисхождения»: Данте жил в грубые и темные времена, которые он осмыслил и отразил талантливо, по-своему, благодаря мощи воображения и глубине мысли. Живи он «в нынешние времена», он и их изобразил бы по-своему и далеко превзошел бы в оригинальности образов любого из итальянских стихотворцев.

Концовка «Английских писем» как бы служит отправной точкой для двух следующих знаменитых сочинений Беттинелли — большого трактата «Об энтузиазме в изящных искусствах» (*Del'entusiasmo delle belli arti*, 1769) и трактата «О возрождении Италии в ее науке, искусствах и нравах после тысячного года» (*Del Risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti e ne' costumi dopo il Mille*, 1775).

В трактате «Об энтузиазме» по-новому был поднят вопрос о сущности поэзии. По-новому, так как «ниспровергатель авторитетов» Беттинелли здесь вступил в полемику ни больше ни меньше как с самой «все

познавшей и все видящей философией, которая столь же 'благотворна для знания, сколь вредна для воображения». Poleмика велась для уточнения и размежевания «сфер влияния» интеллекта и воображения, в конечном счете во имя того, чтобы «геометры и физики» не претендовали на роль единственных наставников и знатоков природы и человека. Отдав должное познавательной ценности философских систем своих современников (Локка, Кондильяка, энциклопедистов, Шефтсбери и др.), Беттинелли снова зовет в свидетели древних (Софокла, Аристофана, Плавта, Теренция и всех других славных греков и латинян), чтобы еще раз восхититься тем, как они умели просто и совершенно изображать природу в поэзии и на театре, писать о ней безыскусно и без усилия. Предвосхищая будущие положения неоклассицизма, а затем и романтиков, секрет совершенства древних Беттинелли видит в «божественной силе» поэтического энтузиазма, главными составляющими которого он называет воображение и чувствительность. Это качества сугубо природные, индивидуальные, инстинктивные, они автономны по отношению к разуму: «Истинный поэт потому говорит, думает, описывает, фантазирует иначе, чем другие люди, что он ощущает подъем, жар, волнение — настолько необыкновенные, что кажется, будто им овладели какие-то мощные, вне его находящиеся сила и воля». Отсюда и рождается присущее только настоящим художникам свойство — энтузиазм.

Беттинелли решительно отвергает и формальные критерии прекрасного (соответствие жанру, стилю, правилам, «предписаниям»), и рационалистическое понимание прекрасного как порождения «правильного» («геометрического») вкуса. Он склоняется к сенсуализму, противопоставляя этим критериям понятие поэтического энтузиазма как инстинктивного индивидуального настроения души на ей одной ведомую «меру», которая и лежит в основе прекрасного. Вкус же не предстает прекрасному как некий абсолютизм, а формируется прекрасным, родившимся под действием индивидуального поэтического энтузиазма. «Поставив на первое место воображение и чувствительность, надо отвернуться и от изощренного метафизика, и от сурового геометра, и от холодного сухого аналитика». Подражание же, пример древних, изучение мастерства — все это не может подменить воображения и энтузиазма, но помогает поэту, изображая природу, выразить самого себя. «Было ли прекрасное и великое когда-нибудь создано холодными душами? Почему, если не благодаря энтузиазму, самые выдающиеся древние или современные авторы дают нам примеры величия и красоты? Энтузиазм возвысил их над самими собой и продвинул их искусство и науки далеко за границы привычного».

Трактат «О возрождении Италии в ее науках, искусствах и нравах после тысячного года» представляет собой опыт реформирования отечественной историографии: Беттинелли следует за Муратори в его оценке исторических знаний как основы истинной просвещенности и развития философии. Задача Беттинелли, как он ее формулирует во «Введении в изучение истории», открывающем первую часть трактата, состоит в том, чтобы дать согражданам понятие не об отдельных исторических деятелях или фактах, а о том, как развивалась и как достигла своего современного уровня культура Италии после столетий варварства. «Ибо что может вызвать большее любопытство в наш просвещенный, деятельный, учтивый век, нежели картина того невежества, той дикости и жестокости, от которых мы так далеко ушли, а также знание того, какими средствами был рассеян этот мрак и побеждена такая дикость?» История как процесс гражданского и культурного развития Италии, прошлое как поле для исследования явлений духовного порядка, длящихся в настоящем — таковы новаторские основы историографии Беттинелли, сближающие его трактат не только с «Анналами» Муратори, но и с вольтеровским «Опытом о нравах и духе наций» (1756). Ее национальная окраска проявилась в том, что повествование об итальянском Средневековье дает Беттинелли повод для выражения гордости за свой народ, сумевший в культурном, политическом и экономическом отношениях подняться из варварства на столь высокий уровень, что к XVI в. Италия стала культурным лидером Европы. Эта гордость за национальное Средневековье, более тесно связывающая Беттинелли с Муратори, нежели с Вольтером, сопровождается у автора «Возрождения Италии» чувством тревоги в связи с тем, что в XVI в., с началом завоевания Италии, «возрождение» прекратилось, другие нации стали опережать ее в развитии наук, искусств, торговли и хозяйства, а симптомы стагнации и «варварства» появились вновь. Трактат Беттинелли, таким образом, — предупреждение современникам об опасности нового «варварства», развенчание ложных представлений о мраке национального Средневековья и философское оружие против угрозы духовной деградации. Трактат Беттинелли описывает ход духовного развития итальянцев — их «манеру жить» — на протяжении пяти веков (с XI по XV вв.) и является историей их достижений в науках, литературном языке, ремеслах, искусствах (музыке, поэзии, живописи), военном и морском деле, торговле, в обустройстве быта, в гражданском и политическом устройстве городов. Важную роль в духовном становлении итальянцев иезуит Беттинелли отводит папству. В широкой исторической перспективе в ином свете предстают Данте, Петрарка и другие поэты XIV и XV вв.

Свое исследование итальянского Средневековья Беттинелли заканчивает поучительным сравнением с современностью. Если Средние века называют «временем железным», то и современность нельзя считать «веком золотым». Скорее было бы справедливо назвать «золотым» XVI в., «блеску и нищете» которого Беттинелли намеревался посвятить отдельное сочинение. Современность же не воспользовалась многими достижениями прошлого, забыла их и даже привела в упадок целые отрасли хозяйства и культуры. В финальных строках выражена утопическая надежда на новое «возрождение». «Я хорошо знаю, что давно пришли к нам многие наши беды, равно как к другим давно пришли немалые их успехи, которых мы не имеем. Если бы в наших городах оживилось производство, торговля, выросло бы население, то есть ожило бы все, что от нас не зависит, тогда и у нас было бы изобилие, богатство, прогресс идей и обычаев и всякое иное жизненное благо. Именно для этого я и пишу. Любовь и уважение к родине заставляют меня с болью взывать к тому, кто мог бы осуществить все то, чего мы, частные лица, сделать не в состоянии. <...> Кто знает, может быть, мои бумаги попадут в руки благоразумного чиновника, честного министра, доброго гражданина, богатого и облеченного властью, и тогда он, убежденный ими, сделает что-то благое для Италии или хотя бы для одной ее части!» Спустя несколько десятилетий употребленное в трактате Беттинелли слово «Risorgimento» (возрождение) станет обозначать важную эпоху в истории Италии следующего века — эпоху национального подъема, борьбы за объединение Италии и восстановление ее национальной независимости.

4

Венеция еще в первой половине XVIII в. стала важным центром газетного дела на полуострове. Расцвет его во второй половине века связан с именами Гаспаро Гоцци и Джузеппе Баретти.

О Гаспаро Гоцци (1713–1786) в Венеции заговорили в 1746 г, когда он стал директором венецианского театра Сант Анджело, но быстро разорился и попытался приобщиться к литературной деятельности. Начал он с того, что вместе со своим братом Карло Гоцци основал в 1747 г. литературную академию Гранеллески (см. о ней в гл. «Карло Гоцци»), «шутливо-серьезная» программа которой предусматривала поддерживать «хороший вкус» стихотворными стилизациями в духе комических поэтов XV–XVI вв. Пульчи, Буркьялло и Берни и возрождать в поэзии языковую архаику. Поэтические дурачества Гранеллесков в архаическом стиле стали мишенью для саркастических выпадов

Беттинелли против бессодержательной и подражательной поэзии, культивируемой в поэтических академиях. Сам Гаспаро Гоцци не разделял пустых забав своей академии, он серьезно занялся изучением Данте. В роскошном издании «Божественной Комедии», выпущенном в 1757 г. видным издателем Заттой (издание вышло с посвящением императрице Елизавете), каждой кантике было предпослано написанное Гоцци сводное содержание в терцинах, имитирующее дантовский стиль.

В 1758 г. тот же Затта опубликовал самое значительное сочинение Г.Гоцци, его ответ на «Вергилиевы письма» Беттинелли — «Суждение древних поэтов относительно современной критики Данте, несправедливо приписанной Вергилию» (*Giudizio degli antichi poeti sopra la moderna censura di Dante attribuita ingiustamente a Virgilio*); более известное под названием «Защита Данте» (*Difesa di Dante*). Гоцци подхватил литературный прием, предложенный Беттинелли: флорентийский писатель XVI в. А.Ф.Дони пишет из Элизима три письма издателю Затте, свидетельствуя о невиновности Вергилия в развенчании Данте. Затем из диалогов Дони с Вергилием, Аристофаном, Ювеналом и другими древними поэтами выясняется, что они все уважают автора «Комедии» и ценят его мастерство. Вергилий, в частности, порицает Беттинелли за то, что тот приписал древним авторам критику отдельных фрагментов, выражений и фраз из «Комедии», создав ложное впечатление, будто древние осуждают Данте, в то время как он сам не прочел «Комедию» целиком и не вдумался ни в историю создания «Комедии», ни в сложную систему связей между частями поэмы. Гоцци, таким образом, рассматривает поэму Данте как органичное поэтическое целое, стилистические и идейные особенности которого взаимосвязаны и взаимообоснованы.

Как автор тяжеловесного романа («Моральный мир», *Il Mondo morale*, 1760), лирический поэт («Приятные рифмы современного автора», *Rime piacevoli d'un moderno autore*, 1751) и драматург (трагедия «Марко Поло», 1755) Гоцци не имел большого успеха. Значительно лучше ему удавалась роль тонкого и изящного моралиста, которая дает о себе знать и в эпистолографической прозе «Разных писем» (*Lettere diverse*, 1750–1752), и в сатирической поэзии «Наставлений» (*Sermoni*, 1763, 2-е расширенное изд. 1781), где к критическому взгляду на венецианскую действительность добавляется горькая, проникнутая тотальным пессимизмом автоирония (в 1777 г. он пытался совершить самоубийство). Важную роль в культурной жизни Венеции сыграло другое его детище — основанная им при финансовой поддержке одного торгового общества «Венецианская газета» (*La Gazzetta Veneta*, 1760–1761). Создавая ее, Г.Гоцци ориентировался на программу английской

газеты «Зритель»: в ней не было ярко выраженной политической или научно-просветительной направленности, зато она ориентировалась на городскую хронику, печатала полезные сведения из мира финансов и светские новости, рекламу товаров, рецензии на спектакли и юмористические сценки из городской жизни. В 1762 г. Гоцци передал свою газету аббату Кьяри, а сам сосредоточился на сочинении статей для своей новой газеты с более ярко выраженной литературной направленностью. В «Венецианском наблюдателе» (*L'Osservatore Veneto*, 1761–1762), для которого Г.Гоцци писал сам все материалы, проявились острая наблюдательность, живой и изящный слог Г.Гоцци, умение набрасывать точными словесными штрихами портреты современников и делать динамичные зарисовки нравов. В своих газетах Гоцци помещал небольшие рассказы и очерки, диалоги, аллегорические наброски и письма о событиях в литературном, театральном и политическом мире, в высшем свете и в городской среде. Сочетая интерес к реальной жизни разных слоев общества с умеренной морализацией, журналистика Гоцци отвечала идейным и эстетическим установкам венецианского Просвещения и, в частности, была близка театральной программе Гольдони. Знаменательно, что Г.Гоцци в отличие от своего младшего брата театральную реформу Гольдони поддержал.

Дольше всех выходила в Венеции ежемесячная газета «Литературная Европа» (1768–1773), для которой ее издатель Доменико Каминер (1732–1796) вместе с дочерью Элизабеттой (1751–1796) переводил статьи из «Меркюр де Франс». Газета сообщала о литературных и научных новостях в странах Европы, отдавая предпочтение материалам просветительского характера. Но лидером в просветительской журналистике Венеции, несомненно, был журнал «Литературный бич Аристарха Сканнабуэ» (*La Frusta letteraria di Aristarco Scannabue*), который в 1763–1764 гг. издавал Джузеппе Баретти (1719–1789).

Баретти отличали независимость суждений и азарт борца против всякой фальши, манерности, лицемерия и идейного конформизма. Это был прирожденный журналист, обладавший непоседливым нравом и острым пером. Почти вся жизнь Баретти прошла в разъездах по европейским странам. Уроженец Турина, он учился у Дж.Тальяцукки, который был последователем Муратори, общался в Венеции с Г.Гоцци, а в Милане — с братьями Верри, Танци и Пассерони. С 1751 г. Баретти подолгу жил в Лондоне, где был директором итальянского музыкального театра и преподавал итальянский язык. В Англии Баретти близко познакомился с Филдингом, Джонсоном, Босуэллом, художником Рейнольдсом, актером Гарриком, совершил длительный вояж в Испанию, Францию и Португалию, затем вернулся в Венецию. По примеру Аль-

гаротти, автора эпистолярного «Путешествия в Россию», он описал свое путешествие в «Дружеских письмах трем братьям» (*Lettere familiari ai suoi tre fratelli*, 1762–1763). В них проявился незаурядный литературный дар Баретти, умение писать непосредственно, дистанцируясь от избитых тем и «литературности» стиля. Изданные в Милане, они вызвали неудовольствие португальского правительства язвительными высказываниями Баретти по адресу португальской знати, были изъяты цензурой и вновь напечатаны в Англии только в 1770 г.

1 октября 1763 г. в Венеции дважды в месяц стал выходить журнал Баретти «Литературный бич». Издателем его значилось лицо вымышленное — это одноногий отставной солдат, коротающий старость в деревне со слугой-турком Макуфом и многочисленной домашней живностью — котами, собаками, обезьяной и попугаем. Этот комический персонаж с говорящей, как это принято в смеховой традиции, фамилией Сканнабуз («истребитель быков») и живописной, по-солдатски прямой манерой выражаться, затевает на страницах журнала горячий спор вокруг новых книжек, купленных его другом, простаком-священником доном Дзамберлукко (фамилия тоже говорящая — означает «халат с капюшоном»).

Устами своих комических персонажей-масок Баретти выносит решительный приговор всему манерному, подражательному и безликому в современной ему литературе. Первым и главным объектом критики становится, как и у Беттинелли, Аркадия; в безапелляционных оценках старого солдата ее поэты выглядят просто карикатурно. Осуждает он и просветительскую комедию Гольдони, не чувствуя в ней индивидуальности и полагая ее всего лишь выражением неразборчивого в вопросах морали «общего мнения» или конформистской декларацией безличной идеологической программы. Сатирическая поэма «Утро» Парини оценена очень высоко, но осуждается белый стих, которым она написана. Зато Карло Гоцци приравнен чуть ли не к Шекспиру, а Метастазियो, возвращенный в академию Аркадия и прочно с нею связанный, представлен тем не менее как великий новатор в поэзии. К «идеологам» Просвещения и их реформаторским теориям герои Баретти относятся с подозрением и чаще всего смеются над ними. Но точно так же они высмеивают консерватизм лингвистов из академии Круска, которая, по их убеждению, придерживалась устарелых канонов литературного «тосканизма», в то время как давно назрела потребность во «всеобщем языке» для всех итальянцев, а следовательно и для их литературы.

Оценки Аристарха Сканнабуз подчеркнута субъективны, непосредственны, часто непоследовательны, и даже не свободны от многих общих мест итальянской просветительской мысли (так, у Данте, по оцен-

ке Баретти, дидактика преобладает над поэзией, у Петрарки утонченность берет верх над естественностью, а у Боккаччо стиль слишком усложнен и академичен, а содержание безнравственно). Герой-маска Баретти выступает за «естественность» стиля, подразумевая при этом, как и другие критики его времени, «ясность», «легкость» и «гармоничность» языка. Но лучшим итальянским стилистом после Ариосто он признает Бенвенуто Челлини, за то, что тот не предавался глубокомысленным рассуждениям, а «говорил то, что было у него на душе», тогда как современные авторы, по убеждению героя Баретти, «умеют глубоко мыслить, но почти не умеют выражать мысли естественно, легко и ясно». «Естественность» — это, пожалуй, основное, чего требует Баретти и от литературы, и от критики. Естественность, личная окрашенность высказывания, отражающего именно «то, что на душе», здравый смысл, отталкивающий от себя все излишнее и сложное — для утверждения такого реформированного понимания художественности, свободного от крена рационализма, Баретти и придумал своих героев-масок, поставил между собой и предметом своей критики «естественно», по-своему, вовсе не рационально мыслящего (и к тому же «естественно» выражающегося) старого служаку и недалекого сельского священника. Это типы обычных, не абстрактных, а «естественно» живущих людей, которые хотят найти понятные им здравые ориентиры в современном им культурном пространстве. Все это вносило существенно важные акценты в просветительскую рефлексию по поводу социальной и нравственной миссии литературы и критики, их «пользы» и актуальности.

В январе 1765 г. «Литературный бич» был закрыт цензурой на 25 номере. Баретти издал еще восемь номеров в Анконе, но из-за продолжавшихся преследований перестал издавать журнал и в том же 1765 г. окончательно перебрался в Англию. Пребывая в почетной должности секретаря Королевской Академии изящных искусств, Баретти работал над англо-итальянским словарем, издал на английском языке произведения итальянских классиков, написал еще несколько трактатов, популяризировавших итальянскую культуру в Англии («О манерах и обычаях итальянцев, с замечаниями об ошибочных суждениях некоторых путешественников», *Account of the manners and customs of Italy, with observations on the mistakes of some travelers, with regard to that country*, 1768).

Наиболее выдающееся сочинение этого периода — «Рассуждения о Шекспире и господине де Вольтере» (*Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire*, 1777). Эта работа была ответом на резкое письмо Вольтера во Французскую Академию в связи с началом публикации во

Франции произведений Шекспира в переводах П.Летурнера: рационалист Вольтер не видел пользы в этих переводах, так как в пьесах Шекспира много «варварства, шутовства и дикости». Баретти ответил быстро, в присущей ему эмоциональной манере. Он упрекает Вольтера в эстетической ограниченности, в нечувствительности к истинной поэзии. Баретти говорит о неуместности оценки Шекспира с классицистических позиций «хорошего вкуса» и «правильности»: Шекспир, как и Данте, Ариосто, Тассо — великий самообытный талант; каждый из них создал сложный поэтический мир, живущий по своим законам. Эти поэты следовали не рационалистическим предписаниям эстетики XVIII в., а своему глубокому пониманию человеческой природы, и потому их произведения вечны.

Знаменательно, что европейская, в том числе и итальянская просветительская мысль, рационалистически трактуя специфику поэзии и продолжая опираться на античные авторитеты, пыталась разгадать секрет творчества самых великих поэтов Нового времени. Это свидетельствовало о потребности раздвинуть рамки рационалистической эстетики и нащупать новые области и новые критерии художественного. Такая потребность проявилась, в частности, в появлении не только в Венеции, но и в других итальянских городах переводов Шекспира (перевод трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» Д.Валентини, 1756; переводы «Гамлета» и «Отелло» Алессандро Верри, 1768 и 1777). В этой связи защита Шекспира, как и защита Данте, была, несомненно, явлением симптоматичным и предвещающим дальнейшие эстетические реформы.

5

С точки зрения формы венецианский роман в середине XVIII в. являл собою гибрид разных жанровых вариантов: барочного любовно-авантюрного романа, пикарески, фантастического романа-путешествия и дидактико-философской аллегории. Самым плодовитым и популярным романистом эпохи был аббат Пьетро Кьяри (1712–1785). Автор 60 комедий, более сорока романов и многих переводов (в частности, перевода «Истории Тома Джонса, найденыша» Филдинга), издатель «Венецианской газеты» после Г.Гоцци, Кьяри был сторонником просветительской идеологии. Но как беллетрист он чутко улавливал вкусы публики и никогда не поднимался над уровнем интересов «среднего» читателя. Об этом говорят, помимо всего прочего, неглубокие философско-популяризаторские трактаты Кьяри «Текущий век», «Человек», «Философия для всех. Научные письма» и др.

Современные просветительские программы, отзвуки идейных и эстетических полемик проникали в его романы лишь эпизодически, ни в малейшей степени не определяя идейно-художественную конструкцию его любовно-авантюрных повествований. Так, бешеный успех романа Кьяри «Итальянская дама-философ» (*La filosofessa italiana*, 1753) обусловлен не «философскими» качествами героини, а ее эффектными любовными авантюрами и неимоверно прихотливыми поворотами в ее судьбе, завершающимися счастливым браком. Здесь есть и испытания, и путешествия по всей Европе, и переодевания, и узнавания, и даже участие в военных действиях (дама-философ возглавила французскую армию в Италии во время войны за польское наследство). В «театральной» трилогии «Благонравная танцовщица» (*La ballerina onorata*), «Певица по несчастью» (*La cantatrice per disgrazia*, оба 1754) и «Удачливая комедиантка» (*La commediante in fortuna*, 1755) Кьяри сполна удовлетворяет повышенное внимание публики к нравам театрального закулисья, соперничеству и капризам актеров, причудам театральной богемы. В «Мемуарах мадам Толо, или Игра в лотерею» (*Memorie di Madama Tolot ovvero la giocatrice di lotto*, 1757) в центре внимания — всегда привлекающие публичный интерес превратности азартной игры: погоня за лотерейной удачей приносит мадам Толо и огромное состояние, и мужа. У Кьяри есть и «экзотические» романы: «Цыганка» (*La Zingana*, 1758) — это роман с египетским фоном; «Прекрасная странница» (*Bella pellegrina*, 1759) — мемуары некоей москвитянки, странствующей по свету; утопическая история «руссоистского героя» — доброго дикаря рассказана в романе «Человек из другого мира, или Мемуары одинокого человека без имени, записанные им самим на китайском и русском языках» (*L'uomo di un altro mondo ossia Memorie di un solitario senza nome, scritte da lui medesimo in due linguaggi, cinese e russo*, 1760).

Антонио Пьяцца (1742–1825), автор огромного числа романов (некоторые из которых переизданы в XX в.) и Джулио Роберто Сансеверино, автор романа на тему из скандальной хроники («История жизни и трагической смерти Бьянки Капелло, знатной венецианки и великой герцогини Тосканской», *Storia della vita e tragica morte di Bianca Capello gentildonna di Venezia e granduchessa di Toscana*, 1776), следовали рецептам популярного любовно-авантюрного романа Кьяри, но добавляли к ним «черного» или кровавого колорита.

На фоне этих однотипных любовно-авантюрных романов выделяется несколько сочинений, более органично связанных с просветительской проблематикой. В них доминирует критическая и сатирическая нравоописательная тенденция. Юмористический роман-пикареска Франческо Гритти (1740–1811) «Моя история, или Мемуары синьора Томма-

зино, написанные им самим. Скучнейшее произведение Доктора Пифпуфа» (*La mia storia ovvero Memorie del signor Tommasino scritte da lui medesimo. Opera narcotica del Dott. Pitpuf, 1767*) пародировал жанр авантюрно-эротического романа. Заккария Сериман (1708–1784) написал философско-фантастический роман-путешествие в подражание английским просветительским романам Дефо и Свифта. В его «Путешествиях Генри Уонтон в неизведанные южные земли и в царства Обезьян и Собаколюдей» (*Viaggi di Enrico Wanton alle terre incognite australi ed ai regni delle Scimmie e dei Cinocefali, 1749, окончательное изд. 1764*) многое напоминает историю Гулливера, а также историю Робинзона: роман начинается с повествования о морском плавании в Индию, кораблекрушении, спасении на необитаемой земле; Генри и его друг устраиваются там жить, как новые Робинзоны, пока Генри не находит дорогу в Царство Обезьян. Тут его поджидает много неприятностей, так как в мире обезьян, своим устройством похожем на человеческий, процветают жестокость, лицемерие, алчность. Эта часть романа имеет сатирическую направленность. Генри спасается из этого Царства на лодке и после долгого плавания по морям высаживается на Острове Песьеголовых. Тут он попадает в своего рода идеальную «просветительскую республику» ученых, поэтов, лингвистов с нечеловеческими головами, однако начинается война, и Генри, отыскав своего друга, возвращается в Англию.

Философская утопия играет важную роль и в сюжете приключенческого романа-путешествия самого знаменитого венецианского авантюриста XVIII в. Джованни Джакомо Казановы (1725–1798). Роман в 5 томах, вышедший в 1788 г., соединял в себе утопию и сатиру и назывался «Икозамерон, или История Эдуарда и Элизабеты, которые восемьдесят один год провели у мегамикров, коренных жителей Протокосмоса в центре Земли» (*Icosameron ou l'Histoire d'Edouard et d'Elizabeth qui passèrent quatre vingt un an chez les Mégamicros, habitants aborigènes du Protocosmes dans l'intérieur de notre globe*). Подземный мир — это содружество счастливых республик, где все невинны, равны, живут по «естественным» законам, достигли общественного благополучия и высокого технического прогресса. Но начинается война Протокосмоса с Землей, и подземная республиканская утопия погибает. В отличие от обитателей подземного социального рая, жители Земли изображены, как и обезьяны у Серимана, в гротескно-сатирической манере: они безжалостны и невежественны, привыкли действовать силой и тупо подчиняться своим законам, властолюбивы и косны в своих сословных предрассудках. Прекрасная утопия ничему не может их научить, не может исправить их низменную мораль.

С 1790 г. Казанова писал книгу «История моей жизни» (*Histoire de ma vie*, первая публикация во фрагментах — 1822), в которой соединились черты автобиографии, галантно-авантюрного и нравоописательного романов. История жизни легендарного авантюриста, выстроенная автором из событий собственной судьбы, синтезировала в себе разные лики культурной эпохи, которую мы называем венецианским Просвещением, хотя собственно просветительский элемент в ней был далеко не единственным и влияние его было тоже далеко не однозначным. Рассказ о пути героя к своему жизненному успеху и о цене этого успеха подводит итог и подписывает приговор этой эпохе, с ее нетерпимостью ко всякого рода предрассудкам, с культом жизненной активности, светскости, рационального своеволия в мыслях, поступках и удовольствиях, практицизма и неутомимости в борьбе за благополучный социальный статус. Все эти качества, если и не сформированные Просвещением, то вполне вписавшиеся в нравственную парадигму просветительской идеологии, доведены в герое Казановы до своего высшего проявления, складываясь в портрет циничного авантюриста, распутника и обманщика, цель которого — удовлетворение своего эгоизма. В его лице эпоха венецианского Просвещения прощалась с милыми ей утопическими надеждами на добрую природу человека, с идеалами духовно и нравственно совершенной личности, прогресса нравов, идей и социальных отношений.

КАРЛО ГОЛЬДОНИ

Самый большой театральный писатель XVIII столетия и один из лучших комедиографов в истории этого жанра не считал себя гением, и никто из его современников тоже таковым его не считал. Сторонников у него было немало, и сторонников видных (в Италии — Гаспаро Гоцци и Пьетро Верри, во Франции — Вольтер), но никто не думал равнять его с Мольером. Его ценили как хорошего репертуарного драматурга, облакавшего в эффектную драматическую форму те идеи по обновлению и исправлению итальянского театра, которые с начала XVIII в. выдвигали и формулировали многие просветители. Гримм, к примеру, видел в нем лишь даровитого поставщика сценариев для импровизированной комедии. Романтики по понятным причинам Гольдони вообще игнорировали — им был интересен его победоносный оппонент Карло Гоцци (Катенин не был романтиком, но для характеристики репутации, которой пользовался Гольдони к исходу первой трети XIX в., его оценка небезынтересна: Гольдони и «все сочинители комедий итальянских конца XVIII и начала XIX столетия» для него «равно несносны». Сравнивать его с Макьявелли «даже смешно». Впрочем, и с Гоцци он обошелся не менее круто: «охота такой вздор переводить»).

Истинное значение Гольдони стало вырисовываться лишь ближе к середине XIX в., с утверждением близкой ему поэтики жизнеподобия (в Италии в связи с ее пролонгированным романтизмом таким же пролонгированным оказалось и относительное забвение, постигшее Гольдони), но решающий вклад здесь принадлежит XX веку и его великим режиссерским интерпретациям (среди которых заметное место занимает и «Хозяйка гостиницы» Станиславского). Именно театральная практика закрепила за Гольдони статус великого комедиографа, способствовав не только переоценке его статуса в целом, но и переоценке его отдельных произведений: так, дачная трилогия, никогда не привлекав-

шая к себе большого внимания, вошла в число гольдониевских шедевров только после постановки, осуществленной в 1954 г. Джорджо Стрелером. История литературы знает немало примеров отложенной известности, но в случае с Гольдони меняется не масштаб известности, а ее тип, и представитель, условно говоря, массовой литературы, на которого даже его почитатели из числа просвещенных умов поглядывали несколько свысока, возводится в разряд бесспорных классиков.

1

Карло Гольдони родился 25 февраля 1707 г. в Венеции; семейство отца — моденское, отец, уже после рождения Карло, выучился на врача и практиковал в Перудже и Римини, вытребовав к себе сына. В Перудже Карло учился у иезуитов, в Римини — у доминиканцев, смертельно скучая на занятиях по философии; из Римини он сбежал к матери, прибившись к актерской труппе — первый опыт приобщения к миру театра, красочно описанный в «Мемуарах». Почти три года он провел в правоведческом училище в Павии, откуда был исключен в 1725 г. за сатиру на местных девиц на выданье. Подвизался на второстепенных должностях в венецианской администрации в Кьодже и Фельтре; в Фельтре попробовал себя в качестве театрального автора (написал две интермедии). В 1731 г. после смерти отца получил все-таки университетский диплом в Падуе и право заниматься адвокатурой. Два года он пытался утвердиться на этом поприще в Венеции, но успеха не снискал и в начале 1733 г., спасаясь в том числе от угрозы нежеланного во всех отношениях брака, отправился в Милан, увозя с собой рукопись мелодрамы «Амаласунта» и мечтая о славе Дзено или Метастазіо. Но в Милане компетентные лица наглядно продемонстрировали ему, что оперных драм он писать не умеет; рукопись он сжег и устроился секретарем при венецианском консуле. Здесь его застало начало войны за польское наследство: он наблюдал взятие Милана франко-сардинскими войсками. Расставшись с консулом, отправился в родные края через охваченную войной Ломбардию; видел битву под Пармой (июнь 1734 г.), в Вероне он свел знакомство с труппой Джузеппе Имера и заинтересовал его трагикомедией «Велисарий», для которой использовал сценарий, заимствованный из репертуара комедии дель арте. В венецианском театре Сан Самуэле, где в осенне-зимний сезон играла эта труппа, 24 ноября 1734 г. трагикомедия была представлена и снискала шумный успех — неслыханный случай для пьесы, не предполагавшей импровизации и лишенной музыкального сопровождения. Владелец театра Микеле Гримани предложил Гольдони сотрудничество; согласившись, Гольдо-

ни написал для труппы Имера несколько трагикомедий, комедий и интермедий — в трагикомедиях («Гризельда», «Дон Джованни Тенорио», «Ринальдо ди Монтальбано») он опирался либо на пьесы других драматургов, либо на сценарии комедии дель арте; в комедиях («Момоло кортезан», «Момоло на Бренте», «Банкрот») вводил некоторые элементы характерности, но для масок намечал лишь общую схему действия. Единственная комедия данного периода с полностью прописанными ролями — «Очаровательная женщина» (*La Donna di garbo*, 1744). Получив в конце 1740 г. почетную (но не оплачиваемую) должность генуэзского консула в Венеции (служебные донесения составляют значительную часть его не очень богатого эпистолярия), Гольдони отказался от управления театрами Гримани (кроме Сан Самуэле патрицию принадлежал оперный театр Сан Бенедетто, и Гольдони формировал также и его репертуар). Должность консула он сложил с себя в начале 1744 г.; постраниковав по городам северной и средней Италии (вновь ставшей театром военных действий — на этот раз в ходе войны за австрийское наследство), он в конце концов осел больше чем на три года в Пизе (до весны 1748 г.), где вспомнил о своей профессии адвоката, стал членом академии Аркадия и обращался к драматургии лишь от случая к случаю. Например, в 1745 г. Антонио Сакки, великий Труффальдино, вернувшись после трехлетнего пребывания в России, послал Гольдони сценарий комедии, игравшейся еще Луиджи Риккони в Париже в 1718 г., с просьбой его переделать — так родился знаменитый «Слуга двух господ». Еще одна подобная просьба — со стороны Чезаре Дарбеса, замечательного Панталоне — привела не только к рождению очередной комедии (в сценарном варианте — «Тонин-щеголь», в литературном — «Мошенник»), но и к знакомству с Джироомо Медебаком, главой труппы, где играл Дарбес. Медебак собирался стать в Венеции на прочную ногу, для чего снял театр Сант Анджело (где годом раньше провалился в качестве импресарио Гаспаро Гоцци) и нуждался в обновлении репертуара. Гольдони колебался, но искушение было слишком велико. В сентябре 1747 г. он подписал с Медебаком предварительный контракт сроком на год, а в марте 1749-го — четырехлетний, который обязывал Гольдони предоставлять труппе ежегодно восемь новых комедий и два оперных либретто, подновлять старые сценарии, принимать участие в репетициях, сопровождать труппу на гастролях, запрещал писать для других театров (кроме музыкальных), и все это за 450 дукатов в год.

Этот контракт (и последовавшие за ним) фиксирует некий рубеж в истории социальных самоопределений театрального литератора и социальных определений театрального дела. Заниматься литературой и

получать за это деньги (и даже превращать литературу в главный источник дохода) было возможно и даже почетно уже давно — по крайней мере, со времен Аретино. Но идти на жалование к профессиональным комедиантам, т.е. ставить себя с ними на одну доску означало решительный урон для своего общественного лица (Карло Гоцци будет смотреть на Гольдони свысока в том числе и потому, что он-то свои пьесы отдавал актерам бесплатно). И Шекспир, и Мольер происходили из совершенно другой среды — у Гольдони был университетский диплом, была почтенная и доходная профессия. Но роняя собственный социальный престиж, Гольдони одновременно поднимал социальный престиж театральной профессии. Вернее, делал один из первых к тому шагов — таких шагов понадобится в будущем еще немало, пока наконец Максудов из «Театрального романа» Булгакова не сможет гордиться подписанным им с Независимым театром кабальным договором.

Связав себя с театром, Гольдони поставил себя как драматурга в прочную зависимость от запросов и потребностей текущего театрального момента. Продвигая свою реформу, он должен был ориентироваться не только на отвлеченные теоретические установки, но и на привычки, навыки и традиции того инструмента, которым он располагал — итальянской профессиональной труппы, и той аудитории, к которой обращался. Поэтому так пестр драматический корпус Гольдони, так много в нем разножанровых произведений, так много рывков вперед и неожиданных отступлений, так сильно меняется лицо произведения при переходе от театральной версии к литературной. Часто Гольдони, почувствовав, что зритель охладевает к его новациям, шел на резкую смену драматического регистра. Даже знаменитый «сезон шестнадцати комедий» был своего рода рекламной акцией: сыгранная на закрытии зимнего (карнавального) сезона 1750 г. «Богатая наследница» (*L'Erede fortunata*) провалилась, и Гольдони, прощаясь со зрителями перед весенне-летней паузой, пообещал представить в следующем сезоне в два раза больше комедий, чем обычно. Свое обещание он выполнил: осенний сезон открылся «Комическим театром» (*Il teatro comico*, 5 октября 1750 г.), своеобразным драматическим манифестом Гольдони, за ним последовали «Спесивые дамы» (*Le Femmine puntigliose*), «Кофейня» (*La Bottega del caffè*), «Лжец» (*Il Bugiardo*), «Лстец» (*L'Adulatore*), «Поэт-фанатик» (*Il Poeta fanatico*), «Памела» (*La Pamela*), «Кавалер со вкусом» (*Il Cavaliere di buon gusto*), «Игрок» (*Il Giuocatore*, этой комедией закрылся осенний сезон), «Истинный друг» (*Il Vero Amico*, этой комедией открылся 26 декабря зимний сезон), «Мнимая больная» (*La Finta Ammalata*), «Благоразумная дама» (*La*

Dama prudente), «Не ведающая родства» (*L'Incognita*), «Честный авантюрист» (*L'Avventuriere onorato*), «Ветреница» (*La Donna volubile*), «Бабы сплетни» (*I Pettegolezzi delle Donne*). Не все эти комедии сни-скали одинаковый успех, но в целом венецианцы следили с неослабе-вающим интересом за тем, как Гольдони ставит свой рекорд.

В Венеции было несколько драматических (и несколько музыкаль-ных) театров — естественно, что Гольдони сразу столкнулся и с конку-ренцией, и с критикой. «Хитрая вдова» (*La Vedova scaltra*) прошла с большим успехом (22 представления в сезоне 1748–1749 гг.) — театр Сан Самуэле, где продолжала играть труппа Имера, немедленно от-кликнулся «Уроком вдовам» (октябрь 1749 г.) Пьетро Кьяри, пароди-рующим комедию Гольдони. Война театров вызвала такой скандал, что пришлось вмешаться властям, которые ввели предварительную цензу-ру. После этого Кьяри от оружия пародии отказался и взялся за оружие имитации: в «Разумной жене» он подражает «Кавалеру и даме», в «Бо-гатым наследнике» — «Богатой наследнице», в «Примерном отце се-мейства» — «Семейству антиквария», в «Ревнивом Мольере» — «Моль-еру», в «Китайской рабыне» — «Жене из Персии». Но главный теат-ральный конкурент был для Гольдони еще впереди.

После «сезона шестнадцати комедий» отношения с Медебаком ос-ложнились: Гольдони обидело и то, что директор труппы не заплатил ему ни гроша сверх положенного по контракту, и особенно — что он воспротивился намерению Гольдони издать свои драматические сочи-нения. Удалось договориться только об издании одного тома в год (первый том вышел у венецианского печатника Джузеппе Беттинелли в 1750 г.), но осадок остался, и когда срок контракта истек (в апреле 1753 г.), Гольдони перешел в другой театр — Сан Лука, принадлежав-ший патрицианскому семейству Вендраминов. Здесь условия были вольготнее: уменьшилось число комедий, которые автор обязывался предоставить труппе в течение года (шесть), увеличивалось вознагра-ждение (шестьсот дукатов), драматург освобождался от необходимости сопровождать труппу во время летних турне. Были, правда, и свои сложности: слишком большой зал, в котором трудно было играть коме-дии характеров, и слишком немолодая примадонна. Медебак со своей стороны также не дремал: на место Гольдони он нанял Кьяри, который бодро взялся за дело, а когда Гольдони отправился к Беттинелли с ру-кописью четвертого тома, то услышал от издателя, что тексты всех пьес ему уже предоставил Медебак и он намерен продолжать издание, к автору больше не адресуясь. Гольдони пришлось обратиться к друго-му издателю — флорентинцу Джован Веспасиано Паперини, объявив, что у него пьесы будут выходить под личным присмотром автора и со

значительными исправлениями и подновлениями (с 1753 по 1757 г. вышло десять томов, содержащих пятьдесят комедий).

Продолжая работать для театра Сан Лука, Гольдони совершил несколько отлучек — в 1756 г. в Парму, где написал для местного театра несколько комических опер и был обласкан герцогом Филиппом, и в Рим (с декабря 1758 по июль 1759 г.) по приглашению театра Тординона. Начал новое издание своих сочинений — у Франческо Питтери (1757–1763, десять томов, сорок комедий), и еще не завершив его, еще одно — у Джамбаттисты Пасквали (1761–1778, семнадцать томов), которое снабдил биографическими предисловиями (обычно их называют «итальянскими мемуарами», в отличие от более поздних, написанных по-французски). Вторая половина 1750 — начало 1760-х гг. — это для Гольдони время шедевров: «Кампьелло» (*Il Campiello*, 1756), «Влюбленные» (*Gl'Innamorati*, 1759), «Стародумы» (*I Rusteghi*, 1760), «Новая квартира» (*La Casa nova*, 1760), дачная трилогия («Дачные страсти», *Le Smanie per la Villeggiatura*, «Дачные приключения», *Le Avventure della Villeggiatura*, «Возвращение с дачи», *Il Ritorno dalla Villeggiatura*, 1761), «Тодеро-брюзга, или Докучный старик» (*Sior Todero brontolon o sia Il Vecchio fastidioso*, 1762), «Кьоджинские перепалки» (*Le Baruffe chiozzote*, 1762). Но ярмо, которое он взвалил на себя, носить становилось все тяжелее; к тому же, сама театральная ситуация в Венеции резко изменилась. С 1757 г. против Гольдони открыл военные действия Карло Гоцци — впрочем, к критике Гольдони имел возможность приноровиться, и появление еще одного оппонента, пусть даже и зазорнее прежних, мало что в его положении изменило. И в том, что Гоцци перенес полемику на театральные подмостки, решив доказать, что главный аргумент его противников — успех у зрителей — мало что стоит, также не было ничего нового: в конце концов и некоторые пьесы Кьяри собирали полные залы. Новым было то, что, в отличие от Кьяри, не выходявшего из роли подражателя, Гоцци снискал шумный успех, пойдя непроторенным путем: его театральные сказки с их нарочитой фантастичностью словно доказывали, что многолетние усилия Гольдони по утверждению на венецианской сцене жизненности характеров и ситуаций прошли впустую.

Гольдони решил принять предложение парижского театра Итальянской комедии, с которым уже несколько лет вел переговоры. Театр был славный: в XVII в. на его сцене играли Тиберио Фьорилли, блистательный Скарамусш, и Доменико Бьянколелли, блистательный Арлекин, в начале XVIII в. им руководил Луиджи Риккони, для него писали Реньяр, Дюфрени и Мариво. Гольдони надеялся, что на родине Мольера его реформаторские усилия оценят и поддержат. С Франческо Венд-

рамином, с которым еще действовал десятилетний, подписанный в 1756 г. контракт, удалось договориться полюбовно: Гольдони обязывался новые комедии отдавать в Венеции только в театр Сан Лука (театр все равно захирел и в 1770 г. был снят труппой Сакки). С парижской труппой Гольдони заключил контракт на два года, взяв на себя заботы о репертуаре (за ежегодное вознаграждение в шесть тысяч франков). Гольдони выехал из Венеции в апреле 1762 г., путешествие оказалось долгим, в Болонье его задержала болезнь, в Париж он прибыл только в августе. Здесь он узнал, что еще в феврале было принято решение об объединении театров Итальянской комедии и Комической оперы — известие для Гольдони неприятное, поскольку говорило о падении значения итальянского театра. И вообще надежды его на Париж не оправдались. Поддержки среди просветителей он не имел и не обрел (за исключением Вольтера); Дидро, к примеру, вообще повел себя по отношению к нему не слишком корректно: он в своем «Побочном сыне» близко воспроизвел «Истинного друга» Гольдони, это заметили, на это недруги Дидро радостно обратили внимание, а Дидро обиделся на Гольдони, ни словом не обмолвившегося об этом плагиате. С труппой отношения также не складывались: Гольдони был недоволен и актерами, и своей ролью поставщика сценариев (он переделывал в сценарии свои ранее написанные комедии и сочинял новые — до нас дошло от парижского периода около тридцати). Попытка дебютировать с полноформатной пьесой («Отцовская любовь, или Благодарная служанка», *L'Amore paterno o sia La Serva riconoscente*, 4 февраля 1763 г.) успеха не имела — комедия сошла со сцены после пяти представлений. «Двух итальянцев» труппа вообще отвергла (эта комедия не сохранилась). В дальнейшем Гольдони некоторые сценарии дописывал до полноценных пьес и отправлял в Италию. Такова судьба трилогии об Арлекине и Камилле, игравшейся в Париже с сентября по декабрь 1763 г. — в Венецию она отправилась в следующем году под другими названиями («Любовь Зелинды и Линдоро», *Gli Amori di Zelinda e Lindoro*; «Ревность Линдоро», *La Gelosia di Lindoro*; «Тревоги Зелинды», *Le Inquietudini di Zelinda*) и успеха не имела. На сценарий опираются и «Веер» (*Il Ventaglio*), самая блестящая комедия этого периода, и «Добрый и злой гений» (*Il Genio buono e il Genio cattivo*), где Гольдони, вводя фантастику и многочисленные сценические эффекты, попытался подражать своему удачливому сопернику Карло Гоцци (тот факт, что в Венеции в карнавальном сезоне 1767 г. комедия прошла триумфально — 27 представлений — мог Гольдони скорее огорчить, чем обрадовать).

Контракт с Итальянским театром истекал на пасху 1765 г., возобновлять его не хотели ни труппа, ни драматург: Гольдони, мечтавший

остаться в Париже, с радостью принял предложение давать уроки итальянского языка принцессе Адelaide, дочери Людовика XV. В 1769 г. ему была назначена королевская пенсия. К театральной работе он возвращался лишь дважды: 4 ноября 1771 г. на главной парижской сцене был сыгран с полным успехом (12 представлений) «Брюзга-благодетель» (*Le Bourgu bienfaisant*), 14 октября 1776 г. там же, в Комеди Франсез игрался при ледяном равнодушии полупустого зала «Тщеславный скупец» (*L'Avare fastueux*) — автор забрал комедию после первого представления. В 1783 г. Гольдони начал работу над «Мемуарами» — в 1787 г. они вышли в свет. Венецианский типограф Антонио Затта затеял издание нового собрания его сочинений: с 1788 по 1795 г. вышло 44 тома. Гольдони успел увидеть падение королевской власти; в июле 1792 г. он был лишен пенсии. Умер он 6 февраля 1793 г.; днем позже конвент одобрил предложение Мари Жозефа Шенье вернуть Гольдони пенсию.

2

Гольдони писал и для драматического, и для музыкального театра, и этими двумя адресатами определяется очевидное для него самого жанровое деление его творчества. С какого-то момента он своей деятельностью либреттиста стал тяготиться и неоднократно заявлял о намерении с ней покончить, но возвращался к ней вновь и вновь. В итоге он и начал как либреттист раньше, чем как драматический писатель (его дебютом стали две интермедии, написанные в Фельтре в 1730 г.), и закончил позже (последним его опытом в этом роде оказалась комическая опера «Талисман», написанная в 1779 г. и положенная на музыку Сальери и Рустом), и создал в этом жанре много: 55 комических опер (*drammi giocosi*), 16 интермедий и 6 либретто для «серьезной» оперы. К его текстам писали музыку виднейшие композиторы того времени — больше всего Бальдассаре Галуппи («Аркадия на Бренте», «Деревенский философ», «Экономка»), но и Паиззелло («Мир Луны»), и Вивальди (несколько интермедий и переделка «Гризельды»), и Пиччинни («Чеккина»), и даже Моцарт («Мнимая простушка»).

У Гольдони, как и у большинства музыкальных драматургов его времени, руки были связаны: он вынужден был подчиняться требованиям и композитора, и виртуоза. Никаких иллюзий он на этот счет не питал, а над миром музыкального театра с его мелким тщеславием, эгоизмом, самодовольством, завистью к конкурентам, погоней за легкими деньгами посмеялся не очень добродушно в либретто «Возвращение из Лондона» (1756) и в комедии «Импресарио из Смирны» (*L'Im-*

presario delle Smirne, 1760). Есть у него и комическая опера, посвященная самой работе либреттиста («Прекрасная истина», 1762) — здесь он уже посмеялся над собой. Но при всех этих ограничениях либретто Гольдони отмечены известным своеобразием — и в плане структурном (уменьшение количества речитативов и вообще количества используемых музыкальных форм, драматические акцентировки в финалах актов), и в плане содержательном: между его музыкальными драмами и комедиями наблюдаются очевидные переклички и общее движение совершается от чистого комизма по модели оперы-буффа к сатирическим зарисовкам и подчеркнутой характерологичности (насколько все это вписывается в логику развития оперы — вопрос другой).

Либретто Гольдони, как правило, не публиковал и не включал в собрания своих сочинений — в отличие от трагикомедий, входивших в собрания на равных правах с комедиями. Джузеппе Ортолани отвел под трагикомедии Гольдони отдельный том, куда поместил 18 произведений. Уменьшить их число невозможно, но увеличить не составляет труда: среди комедий Гольдони немало таких, в которых комизм редуцирован, на первом плане — патетика и чувствительность, среди действующих лиц — исторические персонажи, и написаны они мартеллианским стихом, который Гольдони вновь ввел в употребление и использовал для произведений повышенного стиливого регистра (этот стих был создан в начале XVIII в. Пьером Якопо Мартелло по образцу александрийского: четырнадцатисложная строка с цезурой после седьмого слога и попарной рифмовкой). Трагикомедии традиционно входили в репертуар итальянских профессиональных трупп, и Гольдони в этом разделе своего творчества прямо обслуживал их запросы (в том числе и переделывая старые сценарии). Реформировать этот жанр он не пытался и довольно пассивно шел навстречу вкусам зрителей, в частности выстраивая для своих трагикомедий экзотические восточные декорации. Несколько таких ориентализированных трагикомедий Гольдони написал в годы работы в театре Сан Лука, во время особенно ожесточенной конкуренции с аббатом Кьяри: «Жена из Персии» (*La sposa persiana*, 1753), «Гиркана в Джульфе» (*Ircana in Julfa*, 1755), «Гиркана в Испагани» (*Ircana in Ispaan*, 1756) — они образуют трилогию, «Перуанка» (*La Peruviana*, 1754), «Прекрасная дикарка» (*La bella selvaggia*, 1757). Героиня трилогии, черкешенка Гиркана, страстно любит своего господина и не желает делить его с законной женой, просватанной ему отцом. Здесь есть поединки, остановленное в последний момент убийство, безвыходные ситуации, коварство, самопожертвование и есть характер главной героини с ее бешеной страстью, который Гольдони ни под каким видом не допустил бы ни в одну из своих коме-

дий. Его победоносный оппонент, Карло Гоцци, тоже будет работать в жанре трагикомедии и тоже обставленной восточными декорациями, но введет в нее самую причудливую фантастику и самый гротескный комизм — Гольдони и здесь попытался удержаться в границах умеренности и поэтому реформировать этот жанр не смог.

Реформатором Гольдони показал себя в главном для него жанре — комедии (соответствующий раздел в собрании Ортолани составляет 117 произведений). О целях и задачах реформы Гольдони объявлял неоднократно: в предисловиях к собраниям сочинений (среди которых выделяется первое — к собранию, изданному у Беттинелли, он затем его повторил в изданиях Паперини и Пасквали), в предисловиях ко многим отдельным пьесам (которыми он стал сопровождать их, начиная с издания Паперини), в «Комическом театре», своем инсценированном манифесте, открывшем «сезон шестнадцати комедий» (и открывавшем издания Паперини и Пасквали), и, наконец, в итоговых «Мемуарах». Основой комедии должно быть изображение характеров, взятых из действительности — такова главная мысль Гольдони. Во всем следует придерживаться естественности, натуральности, правдоподобия и избегать эксцессов и преувеличений. В «Комическом театре», как в «Версальском экспромте» Мольера, площадкой и поводом к изложению театральной программы служит изображение репетиции спектакля, и выведена на сцену, опять же как у Мольера, труппа в полном составе (прима- и секондадонна, первый и второй любовник, оба дзанни, фантеска, суфлер). Нет самого автора (но Гольдони не был, в отличие от Мольера, ни главой труппы, ни актером), и от его лица выступает саросотисо, который экзаменует поэта, пытающегося пополнить своими опусами репертуар труппы, и певицу, предлагающую разнообразить его вставными музыкальными номерами. Поэту внушают, что импровизированная комедия устарела и пришло время комедии характеров (хотя полностью устранять маски тоже нежелательно), что Аристотеля и Горация нужно, во-первых, правильно прочитать, а во-вторых, сделать поправку на изменения обычаев и привычек, повлиявших не только на то, что кажется уместным в жизни, но и на то, что кажется уместным на сцене. Певичке, оставившей свои претензии и попросившейся в труппу хотя бы на самую заштатную роль, объясняют, что на сцене надо говорить естественно, без декламации и завысаний, жесты делать в соответствии со словами и не размахивать обеими руками, смотреть на партнера и не пляться на ложи во время его реплик. Поэт тоже просится в актеры, убедившись, что писать пьесы — дело не такое уж простое.

В предисловии к первому изданию своих сочинений Гольдони за-

метил, что у него было два наставника — Мир и Театр. Вернее, что он учился по этим двум великим книгам. При этом книга как таковая, не метафорическая, из числа источников реформаторских идей исключается, об этом Гольдони говорит прямо: «не могу сказать, что я достиг этих целей посредством усердного и методичного чтения произведений наставительных или образцовых (*un assiduo metodico studio sull'Opere o precettive o esemplari*), принадлежащих перу наилучших из подвизавшихся в этом роде писателей или поэтов греческих, или латинских, или французских, или итальянских». Иными словами, Гольдони отказывается не только от того, чтобы следовать предписаниям нормативных поэтик (*opere precettive*), но и от самого принципа подражания классике (*opere esemplari*) — от основного инструментария риторической культуры. Заявление не то чтобы из ряда вон выходящее («Рассуждение о науках и искусствах» Руссо вышло в свет в тот же год, что и первый том беттинелевского собрания), но вполне недвусмысленно указывающее на место Гольдони в ряду тех, весьма немногочисленных даже в середине XVIII в., авторов, которым было дано ощутить неуниверсальность многовековой культурной парадигмы. Если для европейской гуманистической культуры, начиная по меньшей мере с XV в., подражание природе и подражание образцу — это два пути, идущие в одном направлении и приводящие к единому результату, то для Гольдони это пути разные во всех отношениях.

Что касается образцов, то в нежелании им следовать Гольдони весьма последователен. Правда однажды, в «Воспитаннице» (*La Pupilla*, 1757) он взял за образец итальянскую комедию XVI в. и близко ее воспроизвел и в сюжете, и в стиле (вплоть до давно вышедшего из употребления стиха — *sdrucchioli*, одиннадцатисложник с дактилическим окончанием). В «Мемуарах» (II, 45) он скажет, что написал «Воспитанницу», «чтобы представить в моем Театре образцы пьес всех жанров и типы комического в понимании всех эпох» («Мемуары» цитируются в пер. С.С.Мокульского). Сомнительно, что он на самом деле ставил перед собой такую цель: он не так уж стремился со всеми типами комического хотя бы познакомиться. К Плавту и Теренцию Гольдони преисполнен почтения, но считает, что время их ушло: однажды он использовал сюжет «Двух Менехмов» — в «Венецианских близнецах» (*I due Gemelli veneziani*, 1747), — но, естественно, его осовременил. Из итальянцев он отмечает только Макьявелли с его «Мандрагорой», считая ее первой комедией характеров, но его не устраивают ее многочисленные непристойности. Шекспира Гольдони наверняка знал только понаслышке и интерес к нему объяснял модой на все английское (которой сам отдал дань); иначе вряд ли бы воспользовался его именем, что-

бы уязвить своего оппонента, аббата Кьяри: в «Недовольных» (*I Malcontenti*, 1755) персонаж, в котором Кьяри должен был узнать самого себя, сочиняет в подражание Шекспиру пьесу о Кромвеле, которая с треском проваливается. Испанскую драму Гольдони не мог не знать: с середины XVII в. ее влияние на итальянской сцене было подавляющим, и с ним, в частности, он боролся. Ее отличительным признаком он считал запутанность сюжета и огромную роль в нем случайности: так он описывал этот тип комедии в предисловии к «Мстительной женщине» (*La Donna vendicativa*, 1753) и, руководствуясь этим описанием, выстроил ее третий акт. Что же до испанской комедийной классики, то о своей в ней осведомленности Гольдони заявлял не часто. Лопе и Кальдерона он упоминает, к примеру, в предисловии к «Благоразумной даме» (*La Dama prudente*, 1751), указывая, что именно они первыми вывели на комедийную сцену лиц благородных сословий, но при этом оградили их от комического снижения, на которое решился в отношении этой категории персонажей лишь Мольер. Французская комедия — единственный вид комедии, по отношению к которой Гольдони признавал и подчеркивал свои обязательства. Мольеру он постоянно клялся в любви и преданности, написал о нем пьесу (*Moliere*, 1751), в которой объединил историю постановки «Тартюфа» и историю женитьбы на Арманде Бежар, использовал ряд его фабульных мотивов и характерологических находок. Знал Корнеля и подражал его «Лжецу» в своем «Лжеце». Знал Реньяра и подражал его «Игроку» в своем «Игроке». Знал «Тщеславного» Детуша и показал это в своем «Плуте» (*Il Raggiratore*, 1756). «Шотландку» Вольтера переложил на итальянский (*La Scozzese*, 1761). Знакомство с «Духом противоречия» Дюфрени во время написания одноименной пьесы (*Lo Spirito di contradizione*, 1758) категорически отрицал в «Мемуарах». Сюжетом «Сении» мадам де Графиньи воспользовался в «Отце по любви» (*Il Padre per amore*, 1757).

Для столь плодовитого драматурга и для времени, столь привычного к склонению на свои нравы иноязычных произведений, — поразительно мало (в том же предисловии к изданию Беттинелли Гольдони высказывает большой скепсис в отношении переводов как средства исправления национального театра). В Мольере Гольдони видел своего единственного прямого предшественника, но даже его опыт принимал не беспрекословно. Для французской комедии, как сказано в «Комическом театре», достаточно одного характера и одной страсти, в итальянской, т.е. в комедии самого Гольдони, характерами должны быть наделены все действующие лица. Это не совсем справедливо (у Мольера есть комедии, где он не ограничивается одним характером; «Мизантроп» — самый яркий, но не единственный пример), но в целом подме-

чено верно (в большинстве мольеровских комедий и в комедиях его французских подражателей доминирует характер единственный в своей исключительности — скупой, лицемер, мнительный, докучный). Так что когда Гольдони пишет все в том же предисловии, что и характеры, и страсти, и происшествия он почерпнул из книги Мира, с ним приходится согласиться — во всяком случае, из других книг он мог взять лишь самую малую их часть. Это сопряжение (характер — действительность) далеко не тривиально, таким оно только кажется сейчас, через голову реализма XIX столетия. Во времена Гольдони характеру, чтобы быть художественно убедительным, не нужно было быть «реалистичным» — достаточно было оставаться последовательным. Мизантроп Мольера отнюдь не выхвачен из действительной жизни. Ориентация на действительность разрушает логическую основу характера (и тем самым его последовательность) и в конечном итоге опрокидывает всю классическую характерологию.

Наряду с принципом естественности и натуральности Гольдони формулирует и принцип простоты, распространяющийся как на литературное содержание, так и на литературное выражение. В отношении содержания простота — это отсутствие всего, что не соответствует общему и повседневному опыту («над чудесным в сердце человеческом берет верх простое и естественное» — писал он во все том же предисловии к первому собранию сочинений). В отношении выражения — это отсутствие всякой повышенной экспрессивной и метафорической нагрузки на стиль. Рассуждая о своем «Велисарии» в тринадцатом томе издания Пасквали, он связывал его громкий успех с тем, что персонажи здесь говорили человеческим языком. «Когда я говорю о простоте, это не значит, что император у меня будет изъясняться, как пастух; это значит, что государи — такие же люди, как мы, и не будут изъясняться языком, неведомым природе». Все, что отдавало сечентизмом, Гольдони на дух не переносил, что, впрочем, в середине XVIII в. уже давно не было чем-то новым. Не считал он возможным, как театральный писатель, и использовать язык, взятый не из жизни, а из книги. В предисловии к первому тому издания Пасквали сказано, что он почитает и уважает тех, кто сохраняет от забвения язык, вышедший из употребления, но сам он лишь дважды к нему прибег: однажды вполне серьезно, в «Школе танцев», и провалился; второй раз, в «Торквато Тассо», в карикатурных целях, и снискал успех.

Книга Мира обширна, и пристальное ее чтение не может не дать о себе знать в широте обзора. И Гольдони действительно создает настоящую драматическую энциклопедию итальянской, в основном венецианской жизни, взятой во всех ее социальных слоях и типах: гондоль-

еры в «Честной девушке», кухарки в «Стряпухах» (*Le Massere*, 1755), сукновалы, красильщики, вышивальщицы, ткачи в «Одном из последних вечеров карнавала» (*Una delle ultime sere di Carnovale*, 1762), рыбаки в «Кьоджинских перепалках» (*Le Baruffe chiozzote*, 1762), судейские в «Венецианском адвокате» (*L'Avvocato veneziano*, 1749–1750), лекари в «Мнимой больной» (*La Finta Ammalata*, 1751), офицеры в «Войне» (*La Guerra*, 1760), танцовщики в «Школе танцев» (*La scuola di ballo*, 1759), певцы и певицы в «Импресарио из Смирны», купцы и дворяне повсеместно. Нет высшей аристократии, что было в Венеции недопустимо, и почти нет крестьян — кроме, разве что, их несколько карикатурных образов в «Феодале» (*Il Feudatario*, 1752). И невиданное богатство совершенно непривычных для комедии мизансцен: Беттина из «Честной девушки» (*La Putta onorata*, 1748) штопает чулки, а рыбацки из «Кьоджинских перепалок» плетут кружева; в той же «Честной девушке» две гондолы не могут разъехаться в узкой протоке, что вызывает красочную перебранку гондольеров, а в «Кьоджинских перепалках» рыбаки сгружают на берег свой улов; в «Бале» (*Il Festino*, 1754) есть бал; в «Кофейне» (*La Bottega del caffè*, 1750) — кафе; в «Весельчаках» (*I Morbinosi*, 1758) компания венецианцев, числом сто двадцать человек, устраивает товарищеский обед на Джудекке, что занимает все пространство пьесы; дачная трилогия охватывает весь дачный сезон — сборы, собственно дачные увеселения и возвращение в город. После Мольера характеры научились изображать многие, но такая всеохватность бытописания не была доступна никому.

Книга Мира, как уточняет Гольдони, дает ему не только фабулы и героев — «она указывает мне на те пороки и недостатки, которые присущи нашему веку и нашей народности и более всего заслуживают осуждения и осмеяния со стороны людей разумных, и в то же время открывает мне в неких достойных личностях средства, коими добродетель способна этой испорченности противоборствовать». Картина наиболее типичных пороков и наиболее позитивных в социальном плане добродетелей предполагает не просто повышенный интерес к действительной жизни, но и определенную ее интерпретацию. Такая интерпретация у Гольдони, несомненно, присутствует. Скажем, Беттина, героиня «Честной девушки» — сирота, дочь рыбака, ютится у своей замужней сестры, прачки, словом, голь перекатная. И она не просто «честная» (*onesta*), т.е. не зарится на чужое, она именно *onorata*, т.е. обладает чувством чести и заботится о своей репутации, что проявляется не только в том, что она стойко противостоит гнусным поползновениям развратного маркиза — она даже своего жениха не пускает в дом и не остается с ним наедине. Позитивное и негативное четко разведены по

социальной вертикали: место добродетели — в социальных низах, место порока — в социальных верхах (хотя маркиз, разумеется, приезжий: затрагивать собственную аристократию в Венеции, повторяю, не позволялось). Это для Гольдони не догма, но правило. Не догма, потому что рядом с безукоризненной Беттиной имеется ее сестра со значительно более либеральным моральным кодексом. Правило, потому что обратного распределения моральных оценок у него не наблюдается: даже Мирандолина из знаменитой «Хозяйки гостиницы» (*La Locandiera*, 1753) с ее несколько рискованным в моральном плане кокетством явно выигрывает на фоне кавалера Рипафратта, маркиза Форлипополи и графа Альбафьорита. Карло Гоцци, сказавший о Гольдони много несправедливого, был прав, когда утверждал, что дворяне у него высмеиваются как образец порока, а плебеи представлены как «пример серьезности, добродетели и степенства». Не так уж он преувеличивал и когда считал, что отсюда не так далеко и до желания переменить общественный порядок — если не у самого Гольдони, то у его зрителей.

Беттина оберегает свою добродетель и свое доброе имя — этим ее позитивные социальные действия ограничиваются. Более результативные программы Гольдони ищет в более высоких социальных слоях Венеции, в ее третьем сословии, среди ее купцов. Негоциант для него — звание почетное. В его капитоло «Кабала» (где собраны в алфавитном порядке нравоучительные максимы) сказано, что именно благодаря торговому люду страна возрастает в богатстве и довольстве (*il negoziante rende la patria sua ricca e beata*). Купеческий кодекс чести у Гольдони включает в себя умеренность, пунктуальность, экономность и перерастает в своего рода жизненную философию, построенную, как сказано в «Любопытных женщинах» (*Le donne curiose*, 1753) на трех «непогрешимых» принципах — честности, разумности и знании жизни (*onestà, ragione ed esperienza*). Не все гольдониевские купцы придерживаются этого символа веры, есть среди них скупцы, самодуры и расточители, есть тупые ревнители патриархальной косности, но негативные образы предполагают наличие позитивных: в «Банкроте» (*La Bancarotta*, представлен в 1741 г. под названием «Разорившийся купец», издан в переработанном виде в 1757 г. в 10 томе собрания Палерини) рядом с Панталоне, который бросает деньги на игру и женщин и даже крадет товары из собственной лавки, имеется его сын, который спасает отца от позора, семью от разорения и торговое дело от краха. Даже некоторые из гольдониевских дворян замечают, что времена изменились: таков граф из «Кавалера со вкусом» (*Il Cavaliere di buon gusto*, 1750), который вложил деньги в торговое предприятие и имеет верный доход. Купцу нередко поручается роль арбитра или медиатора, который ула-

живает семейные конфликты, приходит на выручку в тяжелых ситуациях и приводит действие к благополучному концу. В «Семействе антиквара» (*La Famiglia dell'Antiquario*, 1750) граф и его сын посредством специального контракта отказываются от всяких прав на свое состояние и передают его Панталоне: это единственный способ не только уберечь семейство от разорения, но и водворить в нем мир. В дачной трилогии Фульдженцио спасает Леонардо от банкротства, принимая от него доверенность на управление его имуществом. В «Любезном старике» (*Il Vecchio bizzarro*, 1754) престарелый Панталоне, в противоречии со всей традицией жанра, даже получает положительную роль в любовной коллизии: он приятен в обществе, услужлив, с твердыми понятиями о чести, но с женщинами, превыше всего ценя свободу, предпочитает дело не иметь; одна из героинь всерьез увлечена им и расстается ради него с женихом, значительно лучше подходящим ей по возрасту, но помешанным на азартных играх.

Архетипическое для комедии противопоставление по линии молодость — старость частично подменяется у Гольдони противопоставлением по линии добродетель — порок (с латентно присутствующим здесь противопоставлением социальных позиций). Это дает о себе знать, в числе прочего, существенным ослаблением значения любви как главной сюжетной доминанты. Не то чтобы Гольдони полностью отрицал ее роль; напротив, по его словам (предисловие к «Влюбленным»), «мало таких комедий, в которых не принимают участие влюбленные, почти во всех честная любовь является главным двигателем действия» (*in quasi tutte l'onesto amore è il principale movente della Comica azione*). Действительно, комедий, в которых вовсе бы отсутствовала любовная коллизия, у Гольдони нет, но «главным двигателем действия» любовь является не всегда. Возможен отказ от любви в пользу выгодного брака, причем без всякого принуждения, по доброй воле («Мошенник», *Il Frappatore*, 1745); возможен брак, на который герой и героиня идут как на сделку («Феодал»). Желание вступить в брак очень часто не имеет никакого отношения к любви; брак — это что-то вроде аттестата зрелости, способ выйти из подчинения у родителей и обрести самостоятельность. Именно и только так понимают брак две пары молодых героев в «Отце семейства» (*Il Padre di famiglia*, 1750): пару отрицательную в конце в виде наказания разлучают, пару положительную женят. Именно такое понимание любви и брака лежит в основе тех случаев, когда родительское принуждение, всегда бывшее в комедии главным злом, выступает с положительным знаком: так обстоит дело в «Благоразумном» (*L'Uomo prudente*, 1748) и в «Примерной матери» (*La buona Madre*, 1761). В «Стародумах» родители думают поженить детей;

молодые не против, но хотели бы предварительно хотя бы поглядеть друг на друга; им это удастся, но о свидании узнают отцы и в наказание решают расторгнуть помолвку. Все кончается благополучно, но, разумеется, ни о какой безудержной страсти после этого мимолетного свидания, ни о какой любви, выступающей как абсолютная ценность, даже ни о какой правде природных инстинктов речи нет и быть не может. Любовные цели вообще часто оказываются недостижимы, и герои не слишком сильно по этому поводу переживают. Не случайно в связи с этим и появление в качестве протагониста некоторых комедий лица, не желающего из принципиальных соображений иметь с любовью ничего общего. Такого персонажа мы встречаем в первой же комедии Гольдони, в «Душе общества». Герой ее живет беззаботно и в свое удовольствие, превыше всего ценит свободу и поэтому, ухаживая одновременно за тремя, не желает связывать себя никакими прочными отношениями — персонаж положительный, но с некоторой предвзятой идеей, которую побеждает самоотверженность и верность одной из героинь. Похожий персонаж встретится затем в «Кавалере со вкусом», в «Любезном старике», в «Английском философе» (*Il Filosofo inglese*, 1754), в «Себялюбце» (*L'Amante di sè medesimo*, 1756–1757), в «Безразличном» (*L'Apatista o sia l'Indifferente*, 1758). Он может быть молод, может быть стар, может быть мещанином или дворянином, даже британским разnochинцем, но ему всегда свойственно философское отношение к жизни, в основе которого лежит стремление к независимости и свободе, находящее наиболее прямое выражение в нежелании связывать себя брачными узами. В половине случаев эта установка преодолевается, в половине остается непреодоленной.

В комедиографии XVIII в. противостояли друг другу две жанровые разновидности — комедия веселая и комедия серьезная («сентиментальная» в Англии или «слезная» во Франции). Именно противостояли — иногда достаточно жестко (в Англии это вылилось в настоящую литературную войну). Очень редко две эти жанровые модификации представлены в творчестве одного драматурга (одно из немногочисленных исключений — Бомарше, начавший слезной «Евгенией», продолживший веселым «Севильским цирюльником» и закончивший патетической «Преступной матерью»). Еще реже они смешиваются в одном произведении: если уж веселость, то без всякой чувствительности (как в комедии Реставрации), если уж чувствительность, то без всякой веселости. Гольдони, допустив в свою комедии моральные оценки, выведя на сцену добродетель, подвергающуюся тем или иным испытаниям, подошел вплотную к серьезной комедии, если не прямо к мещанской драме. Но все же только подошел. Он никогда не бросался, как Бомар-

ше, из крайности в крайность, никогда полностью не отказывался от веселости. Какой период его творчества ни возьми, комедий, в которых царит праздничная беспечность, встречается в избытке. Кроме того, ни в одной из своих серьезных комедий он не впадает в гипертрофированный мелодраматизм и не исключает комических штрихов и фигур. В «Памеле» (1750), инсценирующей знаменитый роман Ричардсона, он представил в лице заглавной героини образцовую добродетель, но, введя в число действующих лиц гротескного поклонника иноземных нравов и обычаев, отчасти смягчил картину ее душевных терзаний (она гувернантка, любит милорда, своего хозяина, он также ее любит, но она не согласна стать его любовницей, а он не может на ней жениться — у Ричардсона соответствующий персонаж решается в конце концов заключить брак, тогда как Гольдони, заявив, что не собирается даже ради триумфа добродетели жертвовать социальным декорумом, придумал Памеле в качестве отца скрывающегося шотландского графа). В «Торквато Тассо» (1755) той же цели, т.е. снятию избыточной патетики, служат любопытный и педант (здесь Гольдони, также, как в «Памеле», чтобы не нарушать требований декорума, изменил социальное положение героини тассовского биографического мифа, превратив Элеонору из сестры герцога в придворную даму).

С другой стороны, в тех комедиях, в которых не наблюдается столь острых моральных коллизий, праздничность отнюдь не бьет через край. Фарсовых вставок, в изобилии представленных, скажем, у Мольера, Гольдони себе не позволяет. Карнавальная вольность, на которую решается Маринетта из «Веселых венецианок» (*Le Morbinose*, 1758), послужившая в целях розыгрыша анонимную любовную записку малоизвестному миланскому кавалеру, — невинная шалость по сравнению с проделками раба или слуги классической комедии. Но и в этой шалости есть все же нечто комедийное, это, что ни говори, сюжетный ход, дающий завязку всем дальнейшим перипетиям. Для Гольдони и это необязательно. «Действие наипростейшее, интрига, ни к чему не обязывающая, перипетия, не представляющая интереса...» — это предисловие автора к «Кампьялло» (1756). Автор не лукавит, все это действительно так. Место действия — миниатюрная площадь (*campiello*, характерная примета венецианского городского ландшафта), куда выходят фасады постоянного двора и четырех домов. Хозяйки трех из них — вдовы, у двух дочери, у одной сын. Четвертое семейство представлено неаполитанским дворянином и его племянницей, которая, однако, ни привычками, ни нравом не выделяется из окружающей мешанской среды. Будничные заботы, будничные радости, все на виду у всех, все «на площади», частного, спрятанного за фасадом здесь нет. Одна из девушек об-

ручается с разносчиком мелкого товара, другая ждет, пока подрастет сын соседки. Племянница неаполитанца выходит замуж за кавалера, остановившегося на постоялом дворе; его интересует приданое, ее — замужество и почет. Но все это как бы между прочим, без «интриги», без «перипетии», без привычных комедийных завязок, мизансцен, недоразумений, положений, без возмущения и нарушения ровного хода жизни. Он не то чтобы ровный, скорее, наоборот, его диктует рванный и быстрый ритм мгновенных ссор и мгновенных примирений, но в нем нет, казалось бы, обязательного для комедии уклонения от нормы и срыва в праздничный беспорядок. И при всем том комедия вышла веселая, что автор опять же специально отмечает в предисловии: «Кампелло» готовился к последним дням карнавала, когда народ валом валит в театры и требует, прежде всего, развлечения. И он его получил: пьеса начинается с розыгрыша лотереи, движется вперед через многочисленные перебранки, которые привычны «для этих людей и этих мест, и заканчивается увеселениями, которые также часто встречаются в подобных обстоятельствах и которые наилучшим образом подходят к тому сезону, для которого комедия была предназначена». Для того, чтобы достичь подобного эффекта, не прибегая к традиционным комедийным приемам, мало было устранить из пьесы окруженную постоянными угрозами и искушениями добродетель и мало было правдиво и красочно изобразить нравы (в чем сам автор видит главную причину успеха) — надо было повернуть будни (и нравы) их праздничной стороной. Надо сказать, что и розыгрыш, осуществленный Маринеттой, нужен Гольдони, чтобы рельефнее показать праздничность нрава венецианок. Для обозначения этой черты вводится диалектальное слово, не имеющее аналога в литературном языке — *el morbin*. Гольдони специально поясняет, что веселость, свойственная всем венецианцам, имеет разный характер и разное название в зависимости от социального положения: *el chiasso* — у тех, кто в самом низу, у тех, кто на верху — *l'allegria* и в середине — *el morbin*. Иначе говоря, даже праздничность в гольдониевской комедии создается через чтение книги Мира.

Книга Театра для Гольдони — это зритель и актер, то, что в зале, и то, что на сцене. Успех у зрителя — это главный критерий; Гольдони в случае неудачи никогда не ссылаясь на то, что зритель до его реформы не дорос, он просто менял регистр. В крайнем случае сетовал на то, что «публике все приедается <...>, она не любит повторения одних и тех же мотивов или сходных характеров» (Мемуары, II, 40). Жанровое разнообразие его театра идет, в том числе, и от необходимости учитывать эту переменчивость настроений. Зрителя он не столько учил и воспитывал («упаси меня, Боже, от глупой претензии корчить из себя учите-

ля», говорил он в тех же «Мемуарах», II, 3), сколько к нему применялся — вернее, учил и воспитывал, но не ломая его вкусов и привычек, а осторожно их корректируя. Так же, в сущности, он подходил к традициям итальянской сцены, к привычкам, профессиональным навыкам, достоинствам и недостаткам итальянских театральных трупп: они его во многом не устраивали, он считал необходимым их менять, но он их принимал во внимание как существенный драматический фактор.

Получив летом 1758 г. приглашение в римский театр Тординона, Гольдони первым делом осведомился о составе труппы и о том, каков в театре зал. Его корреспондент ничего на этот вопрос не ответил, воображая, по-видимому, что, как пишет Гольдони (Мемуары, II, 35), «прибыв в Рим, я буду выдувать свои комедии, как стекольщик выдувает стаканы». Имеется в виду — с такой же скоростью, как стекольщик. Гольдони собирался еще до отъезда приготовить для Рима несколько новых пьес, но, не зная, с кем и с чем ему придется иметь дело, от этого намерения отказался — писать для незнакомого сценического пространства и незнакомых трупп он не умел. Поездка в Рим закончилась неудачей: и актеры оказались неисправимы, и зрители желали видеть только своего любимого Пульчинеллу. Такой же неудачей и по тем же причинам закончилась его работа в парижском театре Итальянской комедии.

Возможно, и в том, и в другом случае Гольдони просто не хватило времени: когда он что-то в привычках зрителя и актера менял, то делал это медленно и исподволь. Именно так он устранял из своих пьес импровизацию: в «Момоло кортезане» лишь заглавная роль и некоторые диалоги были написаны уже к первому представлению, для остальных персонажей — размечены мизансцены, как в сценариях комедии дель арте (до полноформатного текста Гольдони дорастил свою самую раннюю комедию, из тех, что он считал достойными сохранения и публикации, в середине 1750-х гг.); значительно было участие масок, и только Франческо Голинетти, Панталоне по сценическому амплуа, выбивался в роли Момоло из привычной колеи. Такова же судьба «Момоло на Бренте» (ставшего потом «Мотом»): опять Голинетти с полной характерной ролью и опять оба дзанны (с Сакки в маске Труффальдино), субретка и доктор — в привычных ролях (хотя уже тогда маски стали жаловаться, что их отодвигают на задний план). Таков же «Разорившийся купец» (ставший «Банкротом») — здесь Гольдони пришлось несколько отступить, вернув Панталоне черты комического старика. За «Очаровательной женщиной», где не осталось никаких примет сценария, последовал «Слуга двух господ», где на каждый акт приходилось всего три-четыре полностью прописанные сцены, затем такой же полу-

написанный «Тонин-щеголь» (1745, будущий «Мошенник»), и только получив в свое распоряжение театр и основательно познакомившись с труппой Гольдони окончательно перешел на полноценные пьесы, хотя от масок полностью не отказался (как в Риме, так и в Париже зрители и актеры просто вынуждали его вернуться к сценариям). Первая пьеса, в которой масок не было даже в дебютном появлении на сцене, датируется сезоном шестнадцати комедий — это «Памела». А представленный в том же году, но сезоном раньше «Отец семейства» имел в составе действующих лиц полный набор масок — Панталоне, доктора, Бригеллу, Арлекина, Коломбину, причем за дзанни сохранялась свобода импровизации (в издании Беттинелли у них появились написанные роли, а доктор поменял имя и болонский диалект на литературный язык; в издании Паперини традиционное имя вместе с диалектом осталось только у Арлекина, Панталоне стал Панкратио, Бригелла — Трастулло, Коломбина — Фьямметтой; наконец, в издании Пасквали Арлекин исчез совсем).

Также неторопливо, без резких сдвигов Гольдони перенастраивал актеров, вросших в свои жесткие амплуа, на новые сюжетные задания. «Слуга двух господ» еще очень многим обязан комедии дель арте (что и позволило Стрелеру в его знаменитой постановке сделать из него своего рода синтез этого жанра). К тому же, опирается она на комедию, которую ставил в Париже Луиджи Риккони, возобновивший здесь деятельность Итальянского театра, т.е. прямо примыкает к традиции комедии дель арте. Привычный состав действующих лиц: две пары влюбленных, два старика, Панталоне и доктор, двое дзанни, первый, Бригелла, и второй, Труффальдино, субретка. Сюжет мотивирован любовными целями, его конфигурация во многом predetermined, что типично для комедии дель арте, обширной романтической прамбулой, окрашенной, правда, в испанские цвета (герой-любовник бежит из родного города, убив на дуэли брата возлюбленной, за ним бежит героиня — привычная завязка для комедии Лопе де Вега или Кальдерона). Препятствия к соединению влюбленных порождаются неизвестностью (герой и героиня живут в соседних номерах гостиницы, не подозревая об этом) и недоразумением (героиня выдает себя за своего убитого брата, которому обещана рука девушки, входящей в другую любовную пару). Дополнительные сюжетные осложнения привносит линия второго дзанни, нанявшегося в услужение одновременно к герою и героине, которые об этом не подозревают. Отклонения от традиционной схемы Гольдони позволяет себе не очень значительные: избавлены от шутовских черт оба старика (это могло, правда, случиться не сразу, а скажем, на стадии последней редакции) и не от них исходят препятствия к со-

единению влюбленных; Бригелла — не слуга, а хозяин гостиницы и в действии активного участия не принимает, тогда как Труффальдино, сохранив признаки второго дзанни (способность в простоте души порождать всякого рода недоразумения), приобрел некоторые черты первого (ловкость и хитрость — в данном случае, однако, направленные к преодолению им же созданных осложнений). В предисловии к публикации комедии Гольдони писал, что Труффальдино не является протагонистом и комедия могла бы обойтись без него — Труффальдино действительно не ведет действие, как первый дзанни, но без него от комедии попросту бы ничего не осталось.

«Слуга двух господ» написан по просьбе великого Труффальдино, Антонио Сакки, и специально для него, с учетом его актерских возможностей и предпочтений. «Честная девушка» писалась для театра, в котором Гольдони отвечал за репертуар, для труппы, с которой он уже успел сработаться, писалась в жанре, который для комедии дель арте был абсолютно непривычен (в «Мемуарах» она прямо соотнесена со слезной комедией), и все же маски комедии дель арте с их типичными характеристикам представлены здесь в полном объеме: здесь есть и Бригелла, и Арлекин, а в Панталоне сквозь достойного купца то и дело проступает комический старик (ему грозят побои, а в отношениях с Беттиной он колеблется между добродетельным покровительством и сластолюбивыми посягательствами). В дальнейшем от этих рецидивов комической маски Панталоне постепенно освободится и станет идеальным представителем третьего сословия, сосредоточив в своем лице все его образцовые ценности: в «Семействе антиквара» он пытается унять спесь своих родовитых свойственников, в «Опекуне» (*Il Tutore*, 1752) благоразумно и ревностно пестует доверенную его попечению девицу, в «Любопытных женщинах» основывает мужской союз, построенный на началах здоровой социальности. Доктор также частый гость в списке действующих лиц у Гольдони, но его гротескная псевдоученость остается в прошлом: он полностью исчерпан своей ролью отца одного из героев-любовников, а в «Самозванце» (*L'Impostore*, 1754) ему приданы даже некоторые автобиографические черты. Дзанни тоже уходят на задний план, во всяком случае, после «Слуги двух господ» им уже не дается сюжетообразующих ролей. Бригелла теперь либо по-прежнему слуга, но без заметного участия в действии, либо солидный хозяин постоянного двора или, скажем, респектабельный домоправитель; своеобразная роль у него в «Послушной дочери» (*La figlia obbediente*, 1752) — антрепренера, эконома и сводника своей дочери, преуспевающей балерины. Арлекин (и другие маски второго дзанни, такие, как Труффальдино и Траканьино) сохраняет больше из своих типических черт, но и

он уходит с авансцены; в «Феодале» неожиданным образом оказывается крестьянином; в комедиях парижского периода, когда Гольдони вынужденно возвращается к традиционным персонажам и их традиционным характеристикам, его Арлекин в «Отцовской любви» груб, жаден и всячески притесняет своего бывшего хозяина, впавшего в нищету, а в «Робких любовниках» (*Gli Amanti timidi o sia L'Imbroglia de' due ritratti*, 1764–1765) одновременно смешон и трогателен в своей застенчивости и нерешительности (эти два образа эксплицируют двойственность, наличествующую, особенно на французской почве, в традиционной маске: Арлекин — туп, неотесан, обжора, эгоист и вместе с тем весел, простодушен и склонен витать в облаках). Что касается служанки (фигурирующей у Гольдони под именами Коломбины, Кораллины, Арджентины, Валентины), то в некоторых комедиях, построенных на популярном в театре XVIII в. мотиве «служанки-госпожи», ее участие довольно значительно. Образ Мирандолины из «Хозяйки гостиницы», самый знаменитый из женских образов, созданных Гольдони, также в конечном счете восходит к маске субретки, но здесь разрыв с традицией столь же велик, как и в случае с Панталоне.

Это не значит, что Гольдони просто заменяет одну маску другой, ставит на место одного фиксированного в своих характеристиках персонажа другого, но столь же закрытого для всяких изменений. И его Панталоне не равен себе в различных комедиях, и не равна себе служанка: ее образ, в частности, колеблется между крайностями самоотверженности («Преданная служанка», *La Serva amorosa*, 1752) и злобного интриганства («Мстительная женщина», *La Donna vendicativa*, 1753). Гольдони работал с актерами, намертво привязанными к своим амплуа, эти амплуа то и дело всплывали и в расстановке действующих лиц, и в самих этих лицах, и в сюжетных ходах и ситуациях. С тем, чтобы хоть как-то нейтрализовать этот диктат театральной практики, Гольдони нередко прибегал к своего рода компенсации и прямо об этом сказал в предисловии к «Венецианскому адвокату»: если в предыдущей комедии (имеется в виду «Кавалер и дама», 1749) был создан отрицательный образ адвоката, то теперь справедливость требует, чтобы был показан и положительный. Примеров такого рода компенсации в комедиографии Гольдони предостаточно. Герой «Себялюбца» старается наслаждаться без труда и не поддается никаким сильным страстям и увлечениям — его эгоизм побеждается чистотой и искренностью чувства героини. Герой написанного годом позже «Безразличного», может быть, и готов любить, но не желает ни страдать от любви, ни как-либо выражать свое чувство — в итоге над ним берет верх менее апатичный и более красноречивый соперник. В «Хитрой вдове» за Ро-

заурой ухаживают итальянец, француз, англичанин и испанец — по итогам испытания она выбирает соотечественника. Розаура из написанной двумя годами позже «Ветреницы» обещает руку то одному, то другому из своих трех поклонников — и в конце вообще остается без жениха. В «Любящей матери» (*La Madre amorosa*, 1754) донна Аурелия жертвует своей любовью и добивается от поклонника согласия взять в жены ее дочь — в «Кавалере Джокондо» (*Il Cavalier Giocondo*, 1755) вдова соглашается на новое замужество, когда с помощью маленькой хитрости ее удастся убедить, что сыну без ее материнской опеки будет лучше. В «Находчивой служанке» (*La Cameriera brillante*, 1754) Арджентина побеждает строптивый нрав Панталоне, организует брачные союзы двух его дочерей и сама выходит замуж за хозяина — в «Экономке» (*La Donna di governo*, 1758) Валентина также правит домом и хозяином, но в корыстных интересах, и пытается расстроить брак его племянницы.

Принцип компенсации можно считать частным случаем проявления более общего принципа — назовем его принципом индивидуации. Ему Гольдони столь же неуклонно следовал и столь же прямо формулировал. В предисловии к «Кавалеру Джокондо», например, он, называя выведенные в этой пьесе характеры, спрашивает сам себя, не иссякнет ли их источник, если черпать из него столь расточительно (*come dunque si può mantenere perenne la sorgente dei caratteri, usandone così a dovizia?*) Вопрос не праздный, поскольку, если судить по Феофрасту и Лабрюйеру, число характеров мало того что конечно — оно не слишком велико. Гольдони, однако, полагает, что этот запас неиссякаем, ибо один и тот же характер, рассмотренный под иным углом зрения (*posto in un altro prospetto*), может быть использован вновь и вновь. «По роду число характеров ограничено, по виду — бесконечно» (*I caratteri non sono infiniti in genere, ma ponno essere infiniti in specie*). Тут же Гольдони указывает и способ, каким можно подключиться к этому источнику дополнительной художественной информации: этот способ — перемена «обстоятельств». «Скупой — это отдельный характер, но десять скупцов можно изобразить ведущими себя различно в различных обстоятельствах». Мольеровский Гарпагон — отец героя, отец героини и соперник собственного сына. Гольдониевский скупец также чаще всего распоряжается судьбой героини любовной коллизии (в «Истинном друге» он ее отец, в «Скупом» — свекр, т.е. отец ее покойного мужа, в «Тодеро-брюзге» — дед, наконец, в «Любящей матери» характер скупца достался тетке), но он может выступать и в роли мужа («Ревнивый скупец» и «Влиятельная дама»), и в роли жениха («Тщеславный скупец», последняя комедия Гольдони). Перемена «угла зрения» достига-

ется как изменением сюжетной функции персонажа (родитель или равное ему лицо, муж, жених), так и сменой его характерологического окружения. В «Истинном друге» скупость скупца дает возможность развернуться спору любви и дружбы, в «Скупом» — соревнованию двух жизненных философий (излишней серьезности и пристойной веселости), в «Любящей матери» — борьбе между двумя видами любви, к дочери и к мужчине. В «Ревнивом скупце» характер мужа побеждается образцовой добродетелью жены, во «Влиятельной даме» — деловым складом ее ума.

Тем самым, конечно, существенно расширяется пространство для маневра, но расширяется все же не до бесконечности: перемена «обстоятельств» может свестись в конечном итоге к перетасовке традиционных сюжетных мотивов. Если этого не происходит, то за счет двух причин. Во-первых, дает о себе знать та самая характерологическая тотальность, о которой Гольдони говорил, рассуждая об отличии своей комедии от французской. Во все том же предисловии к «Кавалеру Джокондо» он приводит список характеров этой пьесы. Заглавный герой аттестуется как «человек невежественный и фанатичный, любящий привечать путешественников и бросающий деньги на глупости». Далее — «мать, ослепленная материнской любовью; ее дурно воспитанное чадо; дама, капризная, переменчивая и требовательная; скромный дворянин, измученный обязанностью сопровождать вздорную даму; покорный поклонник, чьему терпению, однако, тоже приходит конец; педант в погоне за наживой; мошенники; человек разумный и здравомыслящий». Самое интересное в этом списке — не сами характеры, а то, что их перечнем ни в малейшей степени не предопределяется сюжет. В описание характеров не заложено представление об их сюжетной функции: в частности, остается непонятым, какую позицию по отношению к обязательной любовной коллизии займет сам кавалер Джокондо (будет ли в ней главным действующим лицом, соперником героя, отцом героя или героини или будет этой коллизии вовсе не причастен), да и вообще пойдет ли пьеса с такими персонажами по традиционному пути.

Второй способ нейтрализации сюжетного схематизма — это устранение характерологической исключительности. Скажем, в уже упоминавшихся «Стародумах» на сцену выведены четыре жителя Венеции, обладающие сходными чертами характера (все они исповедуют идеологию патриархальной косности или, как выразился Гольдони в «Мемуарах», являются «приверженцами старинной простоты нравов») и поставленные в сходные сюжетные обстоятельства (трое из них жены, двое решили поженить своих детей): художественный интерес, к

которому Гольдони стремится и которого добивается, заключается в том, что каждый из них изображается с некоторым характерологическим сдвигом, за которым не закреплено никакого сюжетного задания и который с трудом поддается, если поддается вообще, логическому абстрагированию. Следующим шагом была бы полная индивидуализация характера, но ни Гольдони, ни литература его времени не располагали художественными средствами, чтобы этот шаг сделать. Двигаясь по этому пути дальше, Гольдони приходит, скорее, не к выделению индивидуности, а к снятию ее в общности. В «Весельчаках», как уже говорилось, показано, как компания венецианцев, числом сто двадцать человек, устраивает товарищеский обед на Джудекке (действительный случай, Гольдони был его свидетелем). Женщины на него не приглашены, но они, как уточняет автор в «Мемуарах», «появились в большом количестве между десертом и кофе». Среди местных девушек, принимающих участие в последовавших за обедом танцах, оказывается заезжая певичка. За ней ухаживает один из сотрапезников, но он ей не по вкусу, ее больше устраивает двусмысленное предложение другого. Это все, фабула этим исчерпана, можно сказать, ее фактически нет: обед, бал, несколько бытовых сценок. Отдельные характеры намечены, но не разработаны, им просто негде развернуться. Зато ярко выступает коллективный характер, пусть даже в одной его черте.

Похожую картину мы наблюдаем в «Стряпухах» — это комедия почти без сюжета, во всяком случае, без развязки (Раймондо, мужу Костанцы, приглянулась Доротея; он уговаривает ее служанку Занетту передать ей кольцо; Занетта соглашается, но кольцо своей хозяйке продает; Доротея же так до конца и не подозревала, что является объектом ухаживания). Главные герои здесь — четыре служанки, которые обманывают своих хозяев (обман Занетты находится в ряду сходных мелких надувательств), воруют продукты, кланчут деньги и думают только о мужчинах и развлечениях. В прославленных «Кьоджинских перепалках» герой — сама Кьоджа, сам город рыбаков (здесь любовный сюжет есть, но он, как в «Кампьялло», тонет в общем ритме жизни). Коллективный герой может быть отобран не по социальному и региональному, а по профессиональному признаку: таков критерий в «Школе танцев» и в «Импресарио из Смирны». Случай, когда коллективный характер полностью оттесняет характер индивидуальный (как в «Весельчаках»), довольно редки, но тенденция к слиянию отдельных голосов в общий хор ощущается в венецианских комедиях Гольдони всегда. Как бы пристально Гольдони ни вглядывался в особенности характеров, ему открывалось не частное, а общее, не глубины души, а картины нравов.

Тема дачной трилогии (ее и раньше Гольдони несколько раз затра-

гивал) — мода на дачные увеселения, охватившая венецианский «средний класс» (в подражание венецианской аристократии), и вызванное ею безумное расточительство. Это общий фон для любовного сюжета, осложненного со стороны героя (Леонардо) ревностью, которую героиня (Джачинта) сознательно подогревает. Первая пьеса кончается заключением брачного контракта, но во второй обнаруживается, что забавы Джачинты добром не кончились: она чувствует, что любит, и любит не жениха. Для Гульельмо, соперника, обычная светская игра также начинает оборачиваться чем-то более серьезным. В борьбе любви и долга побеждает долг: Джачинта добивается, чтобы Гульельмо дал брачное обещание сестре Леонардо, отрезая себе тем самым все пути для отступления. В третьей пьесе проигрывается тот же конфликт, отягощенный давно готовившейся финансовой катастрофой Леонардо — финал снимает остроту конфликта, но не отменяет его причин.

При том, что конфликт интериоризирован, психологией любовного чувства Гольдони и здесь не заинтересован. Об этом он и сам открыто объявлял: «Женитьба Леонардо на Джачинте и Гульельмо на Виттории совсем не являлась главной моей задачей. Мне хотелось в первой пьесе ознакомить зрителей с безудержной страстью итальянцев к дачным развлечениям. А во второй пьесе я хотел показать опасности неограниченной свободы, царящей во время таких увеселений» (Мемуары, II, 28). Любовное чувство в понимании Гольдони если и обладает свойствами императивности, то только в жанровом плане, а отнюдь не в ценностном: сила любви поэтому воспринимается не как свидетельство ее истинности, а как нарушение нормы (подобно любви скупца к своим сокровищам). Любовь к другому Джачинты — такое же препятствие на пути героев любовной коллизии, как ненормально преувеличенная любовь к дочери донны Аурелии из «Любящей матери» или любовь к сыну донны Марианны из «Кавалера Джокоңдо»: к Мариво Гольдони и в дачной трилогии ни на шаг не приблизился. Весьма показательно, что об этом, самом значительном постмольеровском комедиографе Франции, он не обмолвился ни словом (хотя в театре Итальянской комедии их разделили каких-то двадцать лет). Здесь отношения прямо по Тынянову: прямых предшественников отрицают или пародируют, а «представителей другой ветви» чествуют или обходят молчанием. Гольдони о Мариво молчит именно как о «представителе другой ветви»: отправная точка у них одна — комедия дель арте, но Мариво от маски идет к душе, а Гольдони — к нравам и характерам.

И Мир, и Театр Гольдони представляет в виде книги. Это не просто метафора, это указание на то, что фильтры риторической культуры с их «готовым» словом (выражение А.В.Михайлова) никуда не исчезли.

Вычитанное из обеих книг, превращаясь в характер, приобретает тот же категориальный статус, что и риторическое слово. Но уже на этом уровне абстрактно-нормативные принципы риторической культуры — то, что Гольдони называл конечностью «по роду», входят в противоречие с многообразием индивидуального опыта, который впервые в рамках комедии осмысливается как эстетический фактор — это бесконечность «по виду». Власть общего понятия («рода») у Гольдони существенно урезается: оно еще никак не скомпрометировано, но введение антиномичной ему категории ставит риторическую культуру лицом к лицу с собственным логическим пределом и подрывает не только ее основы, но и все ее формы, в том числе жанровые. Комедия под пером Гольдони до известной степени утрачивает тождество с самой собой. Дело даже не в том, что она близко подходит к мещанской драме — она перестает осознаваться и подаваться как картина нарушения нормального хода вещей (и это в самой карнавализованной из театральных столиц Европы и у самого венецианского из всех венецианских писателей). Ее жесткие структурные сцепления ослабевают и провисают, бледнеют и размываются ее опорные структурообразующие оппозиции (такие, как ум — глупость, смелость — осторожность, любовь — расчет, богатство — бедность и даже молодость — старость). Правда, все это — в виде тенденции, иногда выведенной на поверхность, иногда глубоко скрытой, иногда исчезающей совсем. Комедия Гольдони — это все еще классика, но вовлеченная в процесс освоения нового языка, который, освоенный окончательно, должен решительно изменить лицо жанра.

3

Примерно за год до отъезда во Францию Гольдони предпринял новое издание своих сочинений, у Джамбаттисты Пасквали. На фронтисписе каждого тома помещалась гравюра, и автор комментировал ее в предисловии — с пятого тома они стали автобиографическими. В 1778 г. на семнадцатом томе издание Пасквали прервалось, прервались и «итальянские мемуары» — Гольдони успел довести рассказ о себе до 1743 г. В конце 1783 г. он к этому замыслу вернулся, и в 1787 г. «Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра» (*Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*) вышли в свет, уже по-французски, в трех томах — соответственно, детство и юность (до 1748 г.), время реформы (1748–1762) и Париж.

Итальянские мемуары писались уже во Франции (до отъезда Гольдони из Венеции вышли только первые четыре тома), но автор, по

крайней мере поначалу, оставался активно работающим драматургом, переводил свои новые пьесы на итальянский, посылал их в венецианские театры, в общем, обозначал свое присутствие в театральной жизни. Когда он приступил к французским мемуарам, ситуация изменилась: пьес Гольдони больше не писал, имя его исчезло с театральных афиш и все больше покрывалось забвением — как тогда казалось, окончательным, дело его мнилось бесповоротно проигранным. Прибавим к этому возраст, более чем почтенный, тем паче по меркам того времени, многочисленные недуги, смену аудитории (первые мемуары обращены к свидетелям его театральной реформы, вторые — к лицам, знающим о его победах и поражениях лишь понаслышке или не знающим ничего) — все это накладывает свой отпечаток на интонацию и содержание вторых мемуаров и определяет их отличие от первых.

Гольдони многое здесь меняет: какие-то детали опускает, какие-то добавляет, иногда существенно расширяет эпизод, иногда корректирует его смысл. Не меняет он главную установку: ему важно показать и доказать, что к театру его влекла непреодолимая внутренняя сила. Особенно эта установка дает о себе знать в начале, в рассказе о детстве и юности — Гольдони существенно важно объяснить, почему он, выходец из почтенной семьи, получивший достойное образование, овладевший респектабельной и доходной профессией, избрал в конце концов такое экстравагантное жизненное поприще. Отсюда и рассказ, как в доме деда постоянно игрались комедии и мелодрамы («Мог ли я после этого ненавидеть театр? Мог ли не полюбить веселье?»), как с младых ногтей он увлекался чтением пьес (предпочитая Чиконьини), как восьми лет сам сочинил комедию, как в Перудже на вакациях (двенадцати лет) играл женскую роль к комедии Джильи, как в Римини свел знакомство с комедиантами и сбежал с ними в Кьоджу к матери. Все остальное выглядит отклонением с этого пути под давлением семьи, среды, обстоятельств; в какой-то момент кажется, что путь этот бесповоротно утрачен: Гольдони осел в Пизе, занялся адвокатской практикой, обзавелся клиентурой («вот у меня, наконец, и прочное звание, приносящее мне много почета и удовольствия, а также хороший заработок», I, 49), время от времени пописывал стихи, был принят в Аркадию, но и здесь его достиг зов театра («какое искушение!»), и он, поколебавшись («Что делать?... Но мой бедный Сакки... Но *Слуга двух господ*... Ну, один раз не в счет!»), бросил все. «Мое созвездие всегда изменяло мои планы. Талия ожидала меня в своем храме. Она влекла меня туда извилистыми тропинками и усеивала мой путь терниями и шипами, прежде чем подарить мне хоть один цветок» (I, 21).

Гольдони организует рассказ о своей жизни в соответствии с опре-

деленным сюжетом и столь же целеустремленно выстраивает собственный образ, всячески подчеркивая свой миролюбивый нрав и ничем не возмущаемое душевное спокойствие. Человеком мирным и хладнокровным он аттестует себя уже в предисловии, повторяет эту автохарактеристику, рассказывая о своем появлении на свет («Впервые увидев свет, я не поднял крика. Эта кротость, думается мне, уже тогда свидетельствовала о моем мирном характере» — I, 1), и затем несколько раз, даже в последней главе, к ней возвращается, подчеркивая свою невозмутимость, чувство меры («Мой душевный склад подобен телесному. Я не боюсь ни холода, ни жары и не позволяю себе ни распалаться гневом, ни опьяняться радостью» — III, 38), отсутствие интереса ко всему, что выходит за пределы нормы, при обостренном интересе к тому, что характеризует человеческую природу. При этом выигрывая в последовательности, он сознательно жертвует пестротой и многогранностью. В предисловии он обещал поведать о «соперничествах, возбужденных моими успехами, о заговорах, которыми я пренебрегал, о критических отзывах, с которыми я считался, о сатирических выпадах, которые я молча сносил, об актерских дрязгах, которые я преодолевал», но своего обещания не сдержал. С хладнокровием плохо увязывались тяжелые нервные кризисы, которые оставили в «Мемуарах» лишь стертый след упоминаниями об ипохондрии, время от времени посещавшей автора; с миролюбием — нескончаемые литературные войны, в которых Гольдони не всегда играл совершенно пассивную роль. Поэтому о них он молчит или говорит вскользь — Карло Гоцци, к примеру, вообще ни разу не упомянут («я взял себе за правило никогда не называть людей, которые имели намерение причинить мне зло» — II, 5). Он вообще о многом умалчивает: например, рассказывая о своей театральной деятельности, весьма скуп на подробности, касающиеся повседневного быта труппы, отношений с комедиантами и импресарио. Из того, что сообщается о жизни Гольдони в этой экзотической социальной среде, трудно понять тот вздох (если не крик) облегчения, который вырвался у него в одном из писем 1765 г.: «Промысел одарил меня своей милостью, Бог избавил меня от комедиантов».

«В жизни моей не было ничего интересного» — этими словами открываются «Мемуары». Конечно, таких приключений, как у Казановы, у Гольдони не случалось, но, с другой стороны, Гоцци смог из одного приключения сплести увлекательный сюжет, а уж в подобных-то у Гольдони наверняка не было недостатка. Интересные истории он рассказывает, и рассказывает с блеском, организуя их зачастую как настоящие маленькие комедии с живым диалогом, динамичным действием, эффектными перипетиями, но что верно, то верно — сделать из

своей жизни роман, будь то роман авантюрный или роман воспитания, он не пытался: главный герой «Мемуаров» верен себе, своей натуре от рождения до глубокой старости, и рассказанные истории иллюстрируют не его характер, а дело, которому он себя посвятил. «Я взялся писать историю моей жизни лишь ради того, чтобы изложить историю моего театра», — сказал он в «итальянских мемуарах» и не изменил этой установке в мемуарах французских. Поэтому главная для него часть — вторая, где почти нет событий и даны пространные аналитические разборы театральных произведений. И здесь, однако, совершается тщательный отбор: не сказано ничего или сказано мало о бесчисленных гольдониевских сценариях, о работе для музыкальной сцены, давшей множество интермедий, кантат, опер, о руководстве театрами. На первом плане — только комедия, тот жанр, где Гольдони ощущал себя реформатором. Именно здесь Гольдони кратко, но точно указывает, в чем реформированная им комедия отличается от французской слезной драмы: комедия «не отказывается от изображения добродетельных и трогательных чувств с тем, однако, чтобы не быть лишенной забавных и комических положений, которые образуют главную основу ее существования» (II, 3). Ради чувствительности он не согласен жертвовать целостностью.

Разговор о своей реформе у Гольдони всегда каким-то явным или неявным манером сплетался с разговором о своей жизни. Так было в предисловии к изданию Беттинелли, где впервые возникла и оформилась идея непобедимой натуральной склонности к театру; так было в предисловиях к изданию Пасквали, где автобиография уже очевидным образом отделилась от манифеста, но продолжала верно служить его задачам. Таким же осталось соотношение этих элементов и собственно в «Мемуарах». Дело не в том, что Гольдони здесь выступает с очередным и несколько запоздалым исповеданием своей театральной веры — главное, что он кладет в основу рассказа о своей жизни и собственного образа те социальные и моральные ценности, которые определяли положительный смысл реформированного им жанра, вместе со скрепляющей их разумной доброжелательностью по отношению к миру и людям.

КАРЛО ГОЦЦИ

Карло Гоцци представляет собой, возможно, самую парадоксальную фигуру в истории итальянской литературы. Решительный консерватор во всем, в литературных вкусах и убеждениях в частности, он радикально обновил язык драматургии и оказался единственным драматическим автором XVIII в., которого подняли на щит романтики. Он презирал современную литературу за плебейство тона и содержания — и дал новую жизнь комедии дель арте, самому демократичному из всех зрелищ. Он объявил себя принципиальным противником литературы предыдущего столетия — и не только переводил испанских барочных драматургов, но и в своем сказочном театре постоянно обращался к сюжетам и формам, отмеченным печатью барочного стиля. Он обрел огромную популярность за пределами Италии — в Германии (им восхищались Лессинг, Гете и Шиллер, восхищались и опирались на него в своих теоретических построениях братья Шлегели, восхищались и подражали Тик и Гофман), Франции, Англии, России («Любовь к трем апельсинам» — журнал Мейерхольда и опера Прокофьева, знаменитая вахтанговская «Турандот»). В то же время в Италии им долго пренебрегали: похоже, что на родине ему никак не могли простить, что он выгнал из Венеции Гольдони, и с недоумением наблюдали, как растет и ширится его слава за рубежом. Даже XX век немного в этом отношении переменял: в последней по времени издания «Истории итальянской литературы» (под редакцией Э.Малато, том о XVIII в. вышел в 1998 г.) Гоцци представлен лаконичным (всего четыре страницы) параграфом в составе огромной главы, посвященной Гольдони.

1

Карло Гоцци родился 13 декабря 1720 г. в Венеции в знатной семье, корни которой прослеживались до XIV в. Он был шестым из одина-

дцати детей (двое умерли в младенчестве) графа Джакомо Антонио Гоцци; Анджела, его мать, происходила из патрицианского рода Тьеполо; старший брат Гаспаро — известный литератор и заметная фигура в итальянской культуре своего времени. Семейство Гоцци владело десятком домов в Венеции и несколькими имениями в провинции, но ко времени рождения Карло от бывшего благосостояния не осталось и следа: многочисленные долги, небрежное управление и широкие замашки графа Джакомо поставили семью на грань разорения и нищеты. Достаточно сказать, что младшие дети, Карло в том числе, не получили никакого систематического образования: Карло обучался у приходских священников, с начатками французского языка его познакомил некий пьемонтец, а в дальнейшем его опорой были французская грамматика и словарь. Двадцати лет он, по примеру брата Франческо, поступил на военную службу и три года провел в Далмации, но этот род занятий не пришелся ему по душе, и, вернувшись в 1744 г. в Венецию, он оставил всякие помыслы о служебном поприще и всю оставшуюся ему долгую жизнь провел, не связывая себя никакими должностными обязанностями и не покидая своего родного города. После смерти отца Карло взял на себя заботы о семейном имуществе: умастивал кредиторов, воевал с недобросовестными арендаторами, затевал тянувшиеся десятилетиями судебные процессы — и в конце концов спас родовое достояние от распродажи и расхищения. Но душа его к практическим делам не лежала. Все семейство было охвачено поэтической лихорадкой («поэтической богадельней» — *un ospedale di poeti* — назвал родной дом Гоцци в воспоминаниях); пример подавали старший Гаспаро и его жена Луиджа Бергалли (на которой, как выразился Карло, тот женился по «поэтической рассеянности» — *per una geniale astrazione poetica*), известная поэтесса, входившая в знаменитую Аркадию, но писали все: о сестре Джироламе Карло скажет во все тех же «Бесполезных мемуарах», что она «читала множество книг, исписывала множество листов, сочиняла множество сонетов, переводила с французского итальянскими стихами, ибо и ее не миновала семейная эпидемия». Карло не отставал: фанатические занятия поэзией не раз доводили его до обмороков и кровотечений, четырежды его принимали за мертвого, родные прятали от него книги, бумагу и чернила, но он проявлял изумительную ловкость в отыскивании спрятанного.

Эта страсть к литературе (дилетантский характер которой Гоцци не только признавал, но и подчеркивал — как своего рода принцип) облеклась в институционализированные формы с образованием в 1747 г. Академии Гранеллески — союза таких же, как Карло, дилетантов от поэзии. Профессиональных литераторов среди членов Академии было

всего двое — старший Гоцци и Джузеппе Баретти; представителей определенных профессий вообще было мало — один университетский профессор, один врач, двое государственных служащих; остальные (первоначально Академия включала 15 человек, в дальнейшем ее численность доходила до сорока) — либо служители церкви, либо патриции. Деятельность Академии с самого начала приняла откровенно бурлескные формы, ее заседания пародировали торжественный церемониал ученых собраний, бурлескный характер носило и ее название (от мужских гениталий; гербом Академии являлся филин, держащий в лапе тестикулы). Программа предполагала защиту чистоты языка и стиля с опорой на национальную классику — Данте, Петрарку, Боккаччо (среди культивируемых академиками классических литературных авторитетов значительное место уделялось и комическим авторам — Буркьялло, Пульчи, Берни); члены Академии вернули к жизни многие забытые или полузабытые произведения итальянской литературы, в основном периода Чинквеченто (Сперони, Делла Каза, Фиренцуола). Коллективные произведения академиков (со значительным участием Карло Гоцци), носившие преимущественно пародийно-комический характер, именовались «Актами Академии Гранеллески»: в 1760–1761 гг. вышли шесть выпусков; двенадцать выпусков, подготовленных к печати на 1761 г., были запрещены цензурой. Объект полемики — с одной стороны, сечентизм и его наследство, а с другой — просветительские тенденции в культуре, предполагавшие пересмотр всей системы литературных авторитетов. В споре с Беттинелли, выступившим против Данте, младший Гоцци участия не принимал (здесь основная роль принадлежала старшему), зато именно Карло начал борьбу с двумя самыми популярными театральными авторами своего времени — Гольдони и Кьяри.

Первым вкладом в эту борьбу стало сатирическое стихотворное обозрение «Тартана влияний за 1756 високосный год» (*La Tartana degl'influssi per l'anno bisestile 1756*), изданное в конце 1757 или в начале 1758 г.: по жанру оно соответствует распространенным в Венеции предсказаниям на грядущий год (хотя в данном случае «предсказывает» уже случившиеся события), а по форме является толкованием отдельных «профетических» строк Буркьялло. Гольдони досталось в разделах, посвященных предсказаниям на февраль и ноябрь, — Гольдони периода «высоких» комедий (таких, как «Теренций» и «Мольер») и мартеллианского стиха. Гольдони сначала пробовал отвечать, потом перестал, а Гоцци не унимался. За «Тартаной» (тартаной называется не только каботажное или рыболовецкое судно, но и сеть, на нем используемая) последовали «Кассационная жалоба на арест Тартаны» (*La*

Scrittura contestativa al taglio della Tartana, 1758), где Гольдони осмеивается за язык, за неумелое подражание французам и за рабское следование природе, и «Комический театр в трактире Пилигрима в руках у академиков Гранеллески» (Il Teatro comico all'osteria del Pellegrino tra le mani degli Accademici Granelleschi), где Одинокый (Solitario, академический псевдоним Карло Гоцци) вступает в продолжительную полемику с четырехликим монстром, символизирующим один из манифестов Гольдони, пьесу «Комический театр» (четыре его лица соответствуют четырем жанровым слагаемым гольдониевской драматургии: комедии дель арте, комедии характеров, трагикомедиям на восточные сюжеты и «народным» комедиям). В этих памфлетах наряду с осмеянием присутствуют и разборы (особенно развернутые и пристальные в «Комическом театре», в котором критическому анализу подвергается диалогия о Беттине — «Честная девушка» и «Добрая жена»), но Гоцци донимал своих жертв и более мелкими уколами, в которых не было ничего, кроме чистого бурлеска, построенного — в полном согласии с традицией итальянской комической поэзии — на широком использовании общенной метафорики; такого рода сочинениями изобилуют «Акты Академии Гранеллески». Закономерной кульминацией этой литературной войны стали драматические сказки Гоцци: мало того, что в первой из них, в «Любви к трем апельсинам», он продолжил изничтожать своих противников, но и обратился он к драматургии, по его собственным словам, исключительно для того, чтобы выбить из их рук последний аргумент в свою защиту, который Гольдони и Кьяри считали неопровержимым — успех у зрителей. «Я полагал, что если мне удастся вызвать шумный успех произведениями с детскими названиями и самым неправдоподобным, легкомысленным содержанием, я докажу синьору Гольдони, что успех его пьес вовсе не является мерилем их качества» («Чистосердечное рассуждение» зд. и далее в пер. Я.Блоха). Это последнее доказательство оказалось и самым надежным: Гольдони принял приглашение парижского театра Итальянской комедии и навсегда покинул Венецию. В том же 1762 г. ретировался и Кьяри.

Добившись столь явного торжества над своими противниками, Гоцци, однако, не успокоился. Отзвуки литературной войны слышатся и в его поэме «Сумасбродная Марфиза» (La Marfisa bizzarra), работа над которой, начатая в 1761 г., завершилась в 1768 (опубликована в 1772 г. в восьмитомном собрании сочинений Гоцци, вышедшем у Коломбани). В этой поэме, написанной октавами и состоящей из двенадцати песней, традиционные герои каролингского эпоса и ренессансной рыцарской поэмы, перенесенные в современность (вернее, современность с ее идеями, нравами и модами оказывается перенесена к ним), претерпе-

вают бурлескное преображение: заглавная героиня проходит путь от записной кокетки к святоше, Ринальдо становится контрабандистом, Брадаманта — рачительной и прижимистой домохозяйкой, Астольфо — законодателем мод, Моргант выступает в ярмарочном балагане, Гано плутует в карты и т.п. В предисловии к поэме автор не скупится на похвалы «Утру» и «Полдню» Парини, утверждая, что, хотя стиль он в своей «Марфизе» избрал совершенно иной, цели и задачи у него с Парини сходные (*tuttoché que' due poemetti sieni scritti in uno stile totalmente diverso da quello della «Marfisa», sono però appoggiati alle viste medesime e a' medesimi principi di questa*). И действительно, «Сумасбродная Марфиза» — это своего рода обвинительный приговор, предъявленный Гоцци своему «философскому» веку, который, выступив с программой всеобщего обновления, на деле непоправимо опошляет все традиционные ценности. Картины упадка, которые рисует поэма, охватывают, однако, не столько сферу идей, сколько сферу обычаев и нравов, причем хорошо известных автору. Это, разумеется, не Франция, где в основном происходит действие и где Гоцци никогда не бывал, а Венеция и излюбленные венецианской аристократией локусы и формы социальной самодемонстрации — салоны, театры, променады, загородные виллы (здесь Гоцци и в самом деле сближается с Парини). Встречается в поэме и сатира на лица; среди безусловно узнаваемых — все те же Кьяри и Гольдони, выведенные в образе двух модных поэтов, выпускающих по книге в месяц («двумя чернильными потопами» назовет он их и в «Мемуарах»).

К полемике с Гольдони Гоцци будет возвращаться и в дальнейшем, когда собственно битва уже давно отшумела — в предисловии к изданию своих сочинений, вышедшему в 1772–1775 гг. у Коломбани (это предисловие известно под названием «Чистосердечное рассуждение и подлинная история происхождения моих десяти сказок для театра» — *Ragionamento ingenuo e storia sincera dell'origine delle mie dieci Fiabe teatrali*), и в «Бесполезных мемуарах», начатых в 1780 г., но опубликованных лишь в самом конце века. Но здесь Гоцци уже не нападает, а объясняет, почему нападал. Его позиция смягчилась: он не только полностью отказался от оружия гротеска и бурлеска, но и признал (в «Чистосердечном рассуждении») Гольдони писателем талантливым, «внимательным наблюдателем природы и обычаев», человеком, «опытным в театральном деле». Он увидел у него «множество комических образов, правду, естественность» (*molte immagini comiche, della verità, della naturalezza*) — это уже «Бесполезные мемуары» (I, 34), где со всей определенностью сказано также о «бесконечном» превосходстве Гольдони над Кьяри в отношении комедийного искусства (*la infinita superiorità*

del merito comico) — в разгаре литературных баталий Гоцци предпочитал художественной разницы между ними не замечать. При этом он утверждал, что среди всех итальянских пьес Гольдони нет ни одной безупречной и ни одной, лишенной каких-либо достоинств: «я лично считаю его объемистые томы собранием сцен и материалов, театральным руководством или словарем для более живых, образованных и искусных писателей, чем сам Гольдони» («Чистосердечное рассуждение...») — только «Брюзга-благодетель», написанный по-французски, казался Гоцци произведением во всех смыслах образцовым («естественное, не притянутое за волосы единство, простая интрига, правдивость, чувство меры в изображении человеческих недостатков, точно обрисованные характеры, живые диалоги»).

Гольдони, по мнению Гоцци, автор, прежде всего, глубоко некультурный («двумя гениями бескультурья», *due geni dell'incultura*, называет он Гольдони и Кьяри — это один из примеров афористически безупречных характеристик, которые во множестве встречаются в «Мемуарах»). «Если бы этот писатель получил то культурное воспитание, которое заставляет талантливых людей правильно и возвышенно мыслить и красиво писать <...>, он обессмертил бы <...> и себя и Италию». Именно отсутствие культуры превращает его пьесы в «простое нагромождение сцен». Именно вследствие этого недостатка он ничего не сделал для «нашего чистого итальянского языка» (блестящее владение венецианским диалектом Гоцци у Гольдони никогда не отрицал и даже специально подчеркивал) и оказался среди тех авторов, которые способствовали уничтожению разнообразия стилей (возвышенного, фамильярного, шутивого) в соответствии с разнообразием предметов — ради борьбы в том числе и с этим коренным пороком современной литературы (использующей один-единственный стиль — «чудовищный, разбухший и неуклюжий») и была, если верить «Мемуарам» (I, 33), создана Академия Грансллески. Наконец «некультурность» не позволила Гольдони «отделить то, что можно изображать на сцене, от того, что на ней абсолютно недопустимо». Он, исходя из ложного положения, что «истина не может не иметь успеха», «выставлял на сцене все истины, которые попадались ему под руку, грубо и дословно копируя действительность, а не подражая природе с изяществом, необходимым для писателя».

Эта грубая, неотфильтрованная, не смягченная «чистым» языком, не преображенная культурой истина, появляясь на сцене, приводит с собой, по мысли Гоцци, такое же прямое и грубое изображение «сладо-страстия и порока». Театр Гольдони, следовательно, есть не только школа дурного вкуса, но и дурных нравов, он восстает и на законы эстети-

ки, и на законы морали (в «Комическом театре... в руках у академиков Гранеллески» Гоцци утверждал, что в комедии дель арте нет и тысячной доли тех нескромностей и сальностей, которые в изобилии представлены в гольдониевских пьесах, ибо там зритель видит романическую и неправдоподобную любовь, а любовь у Гольдони с его установкой на показ истины способна вызвать похоть не то что у юношей, но и у девяностолетних старцев). Кроме того, он восстает и на законы общества: «нередко в своих комедиях [Гольдони] выводил подлинных дворян как достойный осмеяния образец порока и в противовес им выставлял разных плебеев как пример серьезности, добродетели и степенства», тем самым пробуждая в народе, «всегда тяготившемся обязательным подчинением», протест и желание переменить общественный порядок.

В этих высказываниях Гоцци предстает как убежденный и последовательный консерватор — и в сфере литературы, и в сфере морали, и в сфере общественного устройства. Трудно сказать, от какой из этих областей исходит первоначальный импульс, способствовавший оформлению его мировоззренческих установок. Во всяком случае, литература играла здесь явно не последнюю роль. В Просвещении он, по собственному признанию, отвергал не только и не столько идеи, сколько форму их выражения: «Пресловутые науки, познания и открытия, о которых столько ныне толкуют, полезны и достойны почтения, и потому не должны быть опошлены и осквернены неряшливой, нечистой, неподобающей и неловкой словесной оболочкой (*incolta, impura, impropria e spropositata dicitura* — Беспольные мемуары, I, 2). В противостоянии с Гольдони он утверждал не только иной стиль, иной язык, иное содержание литературы, но и иной тип существования в ней: Гольдони — литератор профессиональный, пишущий за вознаграждение, Гоцци — свободный художник, пишущий на досуге. С уничижением, которое в данном случае явно паче гордости, он заявлял: «Я всегда был простым дилетантом» (*io fui sempre un semplice dilettante* — I, 34). Тип, представляемый Гольдони, начал формироваться в XVI в. и к XVIII-му стал уже безоговорочно доминирующим. Тип, представляемый Гоцци, мало того, что архаический (и как таковой мог найти подходящую среду именно в таком архаическом социальном целом, каким была республика св. Марка), мало того, что отсылает к самым истокам новоевропейской литературы — к первому поколению провансальских трубадуров, к примеру; он, к тому же, и маргинальный. Даже в золотую пору итальянской национальной классики, на которую Гоцци призывал равняться, этот тип существовал лишь в виде исключения. Самоощущение Гоцци можно обозначить как «комплекс Чарского». Он, подобно этому пушкинскому герою, с одной стороны, ставит себя вне «общест-

ва своей братьи литераторов», а с другой — готов выступить по отношению к ним в качестве покровителя и мецената. Для Гоцци это две стороны одной медали: оказывать покровительство можно только тому, чем сам не являешься. При этом ни социальными, ни материальными ресурсами для того, чтобы выступать в роли мецената, Гоцци не обладал: единственным его ресурсом было его перо. «Я всегда дарил и дарю то, что выходит из-под моего пера». Первую свою сказку для театра Гоцци, возможно, и в самом деле написал с целью продемонстрировать своим противникам, что театральный успех недорого стоит. Но навсегда связал свою жизнь с театром он, наверное, потому, что театр — это единственная форма искусства, покровительствовать которому можно одаривая его плодами своего собственного искусства.

«Любовь к трем апельсинам» была представлена с огромным успехом в театре Сан Самуэле 21 января 1761 г. труппой Антонио Сакки — Труффальдино по сценической маске. Он был последним великим актером на амплуа второго дзанни в истории комедии дель арте, успев в свое время поработать и с Гольдони (для него был написан «Слуга двух господ»), объездил с гастролями всю Италию, три года (1742–1745) провел в России. И труппа у него была отличная: Чезаре Дарбес — Панталоне (также много лет игравший в пьесах Гольдони), Агостино Фьорилли — Тарталья, Анатаджо Дзаннони — Бригелла, Андриана Сакки Дзаннони — Смеральдина. С 1753 г. труппа гастролеровала в Португалии, но после лиссабонского землетрясения 1755 г. вернулась в Венецию, где, однако, не выдержав конкуренции с театром Гольдони и Кьяри, влачила довольно жалкое существование. Гоцци был принципиальным сторонником комедии дель арте и высоко ценил актерское дарование Сакки (приветствовал его возвращение еще в «Тартане», а в 1761 г. обратился к нему с «Дифирамбической песнью сторонников Сакки-Труффальдино»). Ничего удивительного, что именно его труппе он предложил для постановки свое самое надежное доказательство.

Остальные девять «фьяб» также были отданы этой труппе. Но и почувствовав, что драматический потенциал данного жанра исчерпан, Гоцци не расстался ни с театром, ни с Сакки. Он не только дарил его труппе свои пьесы, но и проходил с актерами роли, давал советы по постановке, писал прологи и афиши, заботился о пополнении и обновлении репертуара. В 1762 г., т.е. еще в «сказочный» период, он попробовал свои силы (без особого успеха) в пьесах иного жанра: «Друг-дворянин, или Триумф дружбы» (*Il cavaliere amico ossia Il trionfo dell'amicizia*) представляет собой инсценировку новеллы из «Бесед» Фиренцуолы (2, 2); «Дорида, или Смирившаяся» (*Doride ossia La rassegnata*) — видимо, перевод и, предположительно, с французского. Сак-

ки, по его собственному признанию, потребовалась передышка от импровизации. Взяв после «Дзеима, царя джинов» двухгодичную паузу, Гоцци с «Мстительной женщиной» (*La donna vendicativa disarmata dall'obbligazione*, 1767; источник — «*Rendersi a la obligación*» братьев Диего и Хосе де Кордова и Фигероа) окончательно обратился к переводам. Всего за тридцать с лишним лет, считая с «Мстительной женщины», он перевел 21 пьесу; последние его опыты в этом роде датируются 1800 г. — «Горец Дон Хуан Паскаль» (*Il montanaro don Giovanni Pasquale*) и «Женщина, не нуждающаяся в советах» (*La donna contraria al consiglio*). Подавляющее большинство переведено с испанского (с французского всего две), причем из испанской драмы взяты произведения почти исключительно Золотого века; XVIII столетием датируется только «Честь вразумляет» (*Honor da entendimento*) Хосе де Каньисареса, переименованная Гоцци в «Любовь заостряет разум» (*L'amore assottiglia il cervello*). Характерным образом отсутствует Лопе де Вега, зато из Кальдерона переведено четыре пьесы и столько же из Морето, есть Тирсо де Молина и Рохас, есть драматурги и менее высокого ранга (например, две пьесы Хуана де Матос Фрагосо) — явное и беспримесное барокко очевидно лидирует. Это странно, но объяснимо. Странно потому, что барокко, прежде всего, конечно, в итальянском варианте сечентизма, Гоцци на дух не переносил, а родство между итальянским и испанским барокко видел совершенно ясно: испанский театр он называл «бесформенным и причудливым» (*infonne e stravagante*), а его произведения — «странными и чудовищными» (*strane e mostruose opere* — Беспольные мемуары, II, 20). Естественно, что простым переводчиком этих драматических монстров он считать себя отказывался и всячески подчеркивал, как много добавляет от себя — перестройку сюжета (*una orditura nuova del tutto*), введенные в рамки натуральности и соизмеримые с нормой характеры, стиль, избавленный от гипертрофированной экспрессивности и экстравагантной метафорики. Вводил он и свои излюбленные маски — в испанской драме это облегчалось и даже подсказывалось имевшейся в ней ролью грасьосо, комментировавшего действия героев с точки зрения здравого смысла и пародировавшего высокую линию действия. Правда, маски Гоцци использовал только во время активного сотрудничества с труппой Сакки (продолжавшего, по словам самого Гоцци, четверть века): в «Метафизике» (*Il metafisico ossia L'amore e l'amicizia alla prova* — перевод «Люби и дружбы» Тирсо де Молина), поставленном в 1778 г., остается уже только один комический персонаж, а начиная со следующего года и следующей переделки («Бьянка, графиня Мельфи», *Bianca contessa di Melfi ossia Il matrimonio per vendetta*), источником которой была «Же-

нитьба ради мести» Рохаса, маски полностью исчезают — их устранение допустимо соотнести с началом распада труппы, завершившего к середине 1780-х гг.

Испанский театр, видимо, привлекал Гоцци тем же, чем его привлекала сказка — своей ирреальностью. Он об этом сказал почти напрямую: «Сюжеты испанского театра содержат в себе столько сказочной неправдоподобности (*tanta favolosa inverisimiglianza*), что, дабы увлечь зрителя неким подобием истины, потребны все чары риторического искусства и красноречия». Конечно, декорации здесь другие, но Сарагоса и Арагон — для венецианского зрителя почти такая же даль, как Нанкин или Тифлис. В испанской драме, как и в сказке, ощущается присутствие сильного повествовательного начала, позволяющего сообщить представлению яркую событийность и расцветить его сильными, на пределе возможного страстями. Главное же, что такой театр по всем своим характеристикам иной, чем тот тип драмы, который явно брал верх и который Гоцци считал злом куда большим, чем драматургия Гольдони. Гольдони уехал, но мешанская драма и слезная комедия продолжали переводиться и играть на сцене, т.е. зрителю продолжала преподноситься, как писал Гоцци в «Чистосердечном рассуждении», «искусная и хорошо построенная защита естественного права, изображение живыми красноречивыми чертами представителей власти, обманутых дурными советами и ставших вследствие этого деспотичными и неверными своему слову, называние предрассудками непоколебимых семейных устоев и законов, подчеркивание несправедливого распределения прав, бесчеловечной жестокости отцов, поощрение свободы мыслей и действий, наконец, распространение скрытого и остроумного нечестия». Именно с мешанской драмой пытался Гоцци бороться своим «испанским» театром, ибо был убежден — и в известной правоте ему отказать невозможно, — что она подрывает общественный порядок: «простой народ, воспитанный в простоте и на великих образах католической религии, в уважении к властям и законам, в приверженности к искусству, развлекающийся в театре фантастикой, легкими пародиями, сильными, но благородными страстями, более восприимчив к необходимой для общежития добродетели, чем тот же простой народ, которому постоянно напеваётся естественное право». «Я никогда не буду позорить благонравные подмостки Адрии отражением мерзких серьезных сюжетов из повседневной жизни», — заявил Гоцци в предисловии к «Файелло» (*Fajel*, 1771), одному из своих немногочисленных переводов с французского (автором этой трагедии был Франсуа д'Арно, культивировавший «готический» жанр в драматургии).

С театром связано и самое яркое событие — на границе личного и

публичного — в не слишком богатой приключениями жизни Гоцци. В 1771 г. Сакки перешел в театр Сан Лука, и состав труппы частично обновился: в частности, в нее была принята на амплуа примадонны Теодора Риччи (род. в 1749 г.) — актриса в то время не очень опытная, из артистической семьи (отец — танцовщик, мать — драматическая актриса, четверо сестер — также певицы и балерины), она по семейной традиции начинала с балета (в 1764–1765 гг. танцевала в «Покинутой Дидоне» на музыку Галуппи), но, выйдя замуж за актера Франческо Бартоли, перешла в драму. Гоцци, по просьбе Сакки, принял участие в отборе претенденток и подал голос за Теодору. Красавицей она не была: хорошая фигура, прекрасные белокурые волосы, но на лице оставила следы оспа, хотя, по словам Гоцци, в некотором отдалении оно производило эффект (*non lasciava d'essere teatrale in qualche lontananza* — Беспольные мемуары, II, 8). Гоцци (у него и прежде бывали романы с актрисами) увлекся дебютанткой, для которой эти отношения были, безусловно, небезвыгодны: специально для нее, уже в самом начале ее карьеры у Сакки, Гоцци написал (или перевел) «Женщину, истинно любящую» (*La donna innamorata davvero*, 1771 — любопытно, что этой пьесой заинтересовался А.Н.Островский и даже начал ее переводить) и «Принцессу-философа» (*La principessa filosofa ossia Il contravveleno*, 1772; источник — «Презрение за презрение» Морето, давшее в свое время сюжет для «Принцессы Элиды» Мольера) — обе с эффектными партиями для актрисы на главную женскую роль. Но не менее выгодны были для нее отношения с директором труппы, и она не без благосклонности отвечала на авансы престарелого дон жуана (Сакки родился в 1708 г.). самого опасного соперника Гоцци, однако, обрел в лице Пьетро Антонио Гратарола, секретаря венецианского сената — он был много моложе (37 лет в 1776 г., когда приударил за примадонной), занимал более высокое положение и, вообще, в глазах тщеславной и легкомысленной актрисы был фигурой куда более блестящей («одет с иголочки, в драгоценных мехах, костюм из огненно-красного сукна», раздававший всем засахаренные цукаты — таким он запомнился Гоцци при первой встрече, II, 21).

Дальше история запутывается. В «Беспольных мемуарах», значительная часть которых посвящена как раз этому треугольнику (и само возникновение которых с ним непосредственно связано), Гоцци делал вид, будто его отношения с актрисой не шли дальше дружеского покровительства, и ее связь с Гратаролом вызывала у него не ревность, а опасения оказаться героем сплетни. «Я снисходительно отношусь к увлечениям молодости, я никогда не ревновал к ее любовникам (*le persone colle quali so ch'ella fece all'amore*)..., но неоднократно говорил

ей, что прекращу дружеское с ней общение, если она будет иметь дело со щеголями и всем известными дамскими угодниками» (*oggetti splendidi e famosi dilettanti di femmine*, II, 22). Как бы то ни было, Гоцци после очередного неосторожного шага Риччи выполнил свою угрозу и с ней порвал — правда, продолжал снабжать ее пьесами и до ее отъезда во Францию, случившегося вскоре после всей этой истории, и после возвращения в Венецию в 1779 г., где она долго еще (до 1796 г.) продолжала выступать. Отдал он Сакки и «Любовное зелье» (*Le Droghe d'amore*), переделку комедии Тирсо де Молина «Ревность излечивается ревностью» — тут-то сплетня и переросла в громкий скандал. До Гратарола дошли слухи, что в одном из персонажей этой пьесы автор вывел его. Гратарол попытался сорвать постановку — и апеллируя к властям, и обращаясь к автору. Но у него оказались сильные враги, заинтересованные в том, чтобы раздуть всю эту историю, и комедия пошла на сцену (10 января 1777 г.). Гратарол не выдержал публичного осмеяния и бежал из Венеции, тем самым нарушив закон (патрициям было запрещено без санкции Совета Десяти покидать территорию республики): он был объявлен изменником и приговорен к изгнанию с конфискацией имущества. В Стокгольме он опубликовал свою апологию (*Narrazione apologetica*, 1779), в которой, правда, обрушивается в основном на своих ненавистников из числа вельмож (Катерину Дольфин и ее мужа, прокуратора Венеции Андреа Трона) и на Антонио Сакки; Гоцци он, скорее, третирует свысока. Гоцци, тем не менее, начал готовить ответ, но ему посоветовали его не обнародовать, так что закончил он свои «Мемуары» и выпустил в свет только после крушения Венецианской республики, когда апологию Гратарола переиздали в Венеции.

Согласно «Мемуарам», Гоцци не виноват в этом скандале ни сном, ни духом. «Любовное зелье» он, по его словам, написал еще в конце 1775 г., когда о Гратароле и слухом не слыхивал, но остался комедией решительно недоволен, запер в столе и отдал Сакки лишь в ноябре следующего года, уступив его постоянным назойливым просьбам («Тогда я, не выдержав, извлек манускрипт из его гробницы и швырнул Сакки, словно освобождаясь от тяжелого груза» — II, 27). После обращения к нему Гратарола попытался воспрепятствовать постановке, но столкнулся с открытым противодействием властей. Все дело в Сакки: именно руководитель труппы, опираясь на явную или тайную поддержку врагов Гратарола, подстрекаемый собственной ревностью и рассчитывая погреть руки (в чем не ошибся — все десять представлений собирали полные залы), без ведома автора ввел в последний момент в спектакль на роль дона Адона нового актера, внешне похожего на Гратарола, и сделал все, чтобы это сходство подчеркнуть.

Верить или не верить Гоцци — дело читателя, поскольку проверить его версию невозможно. Что касается морального облика Антонио Сакки, нарисованного в «Мемуарах», то он, по крайней мере, не противоречит тому общему образу театрального мира, который встает со страниц этой книги, а его как раз можно сопоставить с другими свидетельствами. Скажем, Гольдони, судья куда более мягкий, чем Гоцци, рассказывает (устаами одного из персонажей) в начале своего «Импресарио из Смирны» (1759) характерный анекдот, служащий своего рода введением в ту картину театральной (правда, оперной, а не драматической) среды, которая изображается в этой комедии: некая певица, получившая ангажемент в Венеции, приехав туда и зайдя в сопровождении своего болонского кавалера (немало на нее потратившегося) в гостиничный номер, вымыла руки и вылила воду со словами: «я умываю руки и выплескиваю в канал воспоминания о всех болонцах». Гоцци делает из своего многолетнего театрального опыта вывод, аналогичный морали этого анекдота: «единственный кумир, которому поклоняются драматические актеры, — денежный интерес» (*l'idolo principale da' comici adorato non sia che un interesse venale* — II, 2). Стоит их лишь поманить его призраком, и они забывают обо всем на свете, о любых обязательствах, диктуемых благодарностью, дружбой, честью. Они не способны представить, чем может обернуться в будущем сиюминутная выгода, ибо живут только в настоящем (*il tempo presente è il solo tempo da' comici contemplato*). Они бесстыдны: обычные люди, пойманные на недостойном поступке, испытывают чувство неловкости — актер лишь рассмеется в лицо тому, кто его разоблачил (гольдониевская певичка также нагло расхохоталась в ответ на негодование кавалера). Они невежественны: в лучшем случае умеют читать и писать, но много и таких, кто вовсе не знает грамоты и разучивает роли со слуха. Среди актеров в Италии нет недостатка в имеющих эффектную внешность и живой ум, но они нуждаются в разумном руководстве и в образовании, которое бы отшлифовало их отличные природные качества. Нельзя не отметить тот факт, что взгляд Гоцци на итальянских актеров мало чем отличается от его взгляда на итальянских драматургов: и тем и другим не хватает культуры, и те и другие превратили искусство в средство заработка. Гольдони оказался слишком театральным человеком, и это не позволило ему стать образцовым театральным писателем.

Сказки для театра (*fiabe teatrali*) Карло Гоцци созданы и поставлены в течение довольно компактного временного периода — с января 1761

по ноябрь 1765 г., когда была сыграна десятая и последняя, «Дзеим, царь джинов». Источники для своих сюжетов автор находит в основном либо в итальянской литературной сказке — в «Пентамероне» Базиле («Ворон») и в «Поездке в Позилиппо» (Posilicheata, 1684) Помпео Сарнелли («Зеленая птичка»), — либо во французских переводах восточных сказок, моду на которые установил своим переводом «Тысячи и одной ночи» Антуан Галлан. К примеру, в «Короле-олене» Гоцци комбинирует две истории из «Кабинета фей»: «Историю четырех султанов Ситора» (выбор невесты с помощью волшебной статуи, краснеющей, когда слышит ложь) из ее «татарского» цикла и «Историю принца Фадлалаха» (коварный дервиш, умеющий переселяться в чужие тела) из «персидского» (первой частью этой сказки Гоцци воспользуется и в «Счастливых нищих»). Источник для своей «Турандот» он нашел в сборнике персидских сказок «Тысяча и один день» («История принца Калафа и китайской принцессы») и там же обнаружил сюжет, которым воспользовался в «Женщине-змее». Непосредственно к фольклору Гоцци обращался крайне редко. Единственный пример — первая его фьяба, в которой уже его старший брат опознал рассказ из «Пентамерона», но которая, согласно современным изысканиям, восходит к североитальянской народной версии этого сюжета.

Сказка в литературе XVIII в. — жанр популярный, но второсортный. Место в литературной иерархии ему находится в самом низу, если находится вообще. Сказка либо предназначена исключительно для развлечения, либо маскируется под смежные жанры (басня или новелла), либо выступает как нарративное прикрытие для не собственно сказочных смыслов и целей — дидактических, философских, литературно-полемиических (так, к примеру, ее использует Вольтер). Отношение Гоцци к сказке, в сущности, такое же — мало того что свысока, но и как к чему-то, не имеющему собственной ценности. Никакой наивной народной поэзии, в отличие от будущих романтиков, он в ней не видит. И в «Чистосердечном рассуждении», и в «Мемуарах», и в предисловиях к отдельным фьябам он называет взятые им из сказок сюжеты не иначе, как «глупыми», «неправдоподобными», «ребяческими» (*un puerile falso argomento*), и рассказывает, «сколько труда и знания было положено на эти десять сухих фабул, чтобы сделать из них произведения, достойные публики, ввести в них интригу, придумать сильные драматические ситуации, придать им оттенок истины, сочинить подходящие ясные аллегории, снабдить их остротами, шутками, критикой нравов, возможным красноречием и прочими необходимыми подробностями, придающими сказке характер правдоподобия» («Чистосердечное рассуждение»). Таким же впоследствии будет и его взгляд на

испанские барочные драмы, и точно также он будет оценивать свой вклад в их переделку.

Новое в позиции Гоцци заключается не в самом обращении к сказке, а в превращении ее в театральный жанр — здесь у него и предшественников, и единомышленников крайне мало. Некоторые элементы сказки использовались балетом и оперой, некоторые сказочные сюжеты и персонажи появлялись в представлениях комедии масок: эту традицию Гоцци знал и учитывал, но также не без некоторого высокомерия (предисловие к «Ворону»: «На характере Норандо, волшебника этой сказки, читатель может убедиться, насколько я старался возвысить и облагородить образы своих чародеев, делая их отличными от глупых магов традиционной импровизированной комедии» — пер. Я.Блоха). Непосредственно с комедией дель арте связана сказочность отдельных образчиков литературной комедии — например, «Арлекина, воспитанного любовью», единственной драматической сказки Мариво, но от сказки в ней только фея и ее волшебная палочка, конфигурация же действия к классической сказочной сюжетике никакого отношения не имеет. У Гоцци есть только один подлинный предшественник — Лесажа в его пьесах, написанных для Ярмарочного театра. Эту так называемую «комическую оперу» Гоцци не только знал и высоко ценил (как сказано в «Чистосердечном рассуждении», «образованнейшие французы не имеют своей национальной импровизированной комедии, но у них есть комическая опера, которая ей равноценна») — он шел за Лесажем даже в выборе сюжетов: «Турандот» соответствует лесежеская «Китайская принцесса», «Дзеиму, царю джинов» — «Волшебная статуя», есть и другие переклички (необходимо отметить, что впервые на этого предтечу Гоцци указал в работе начала двадцатых годов прошлого века русский театровед А.А.Гвоздев). В комической опере Лесажа, как и во фьябах Гоцци, имеется и пародийное задание (по словам Гоцци, «они вгоняют в пот серьезность великолепных трагедий и веселую учтивость обдуманных комедий»; основной объект пародий Лесажа — драматургия Комеди Франсез и представления Королевской Музыкальной академии), и натурализовавшиеся во Франции маски комедии дель арте, и, наконец, взятые из восточной сказки сюжеты, к проникновению которых во французскую литературу Лесаж был непосредственно причастен (он принимал участие в редактировании «Тысячи и одного дня»).

На фоне сходства особенно рельефно выступают различия. Что касается пародии, то для Гоцци она далеко не столь обязательна, как для комической оперы: все фьябы в той или иной степени являются аргументом в литературной полемике, поскольку представляют принципиально иной тип драмы по сравнению с доминирующим, но пародийная

установка в чистом виде присутствует лишь в первой и предпоследней. В первой, «Любви к трем апельсинам» (*L'amore delle tre melarance*), которая дошла до нас лишь в виде «разбора по воспоминанию» (*analisi riflessiva*), т.е. подробного сценария с отдельными прописанными полностью стихотворными репликами и монологами, Гоцци прямо вывел на сцену своих литературных противников в образах мага Челио (Гольдони) и феи Морганы (Кьяри) и заставил их изъясняться мартеллианскими стихами (которые использовал Кьяри и которыми написаны многие «высокие» комедии Гольдони), причем маг тяготел к стилю судебного протокола (с намеком на адвокатское прошлое Гольдони), а фея — к возвышенной «пиндарической» образности. Прямо пародийны здесь и многие образы (скажем, принцесса Клариче: «Никогда еще не было видано на сцене принцессы с таким странным, капризным и решительным нравом, — говорится в «разборе по воспоминанию». — Я очень благодарен синьору Кьяри, который в своих произведениях дал мне несколько образцов для преувеличенной пародии характеров»), и многие сюжетные ходы (у Кьяри герой мог отправиться в поход в одной сцене и в следующей возвратиться с победой — «Тарталья и Труффальдино должны были проделать две тысячи миль, чтобы достичь замка Креонты. Мой дьявол с мехами оправдывал их путешествие лучше лошади синьора аббата Кьяри»), и само действие, которое происходит не только в сказочном, но и в карточном королевстве (Сильвио — король червей, Леандро — валет и т.п.).

«Зеленая птичка» (*L'Augellino belverde*), представленная в январе 1765 г., в сюжетном плане прямо к первой фьябе примыкает: то же карточное королевство, те же в основном персонажи, но по прошествии двух десятилетий — закольцовав таким образом свой сказочный цикл, Гоцци хотел поставить на этом точку, но затем все-таки добавил к нему десятую фьябу. Тарталья стал королем и женился на своей Нинетте, однако Тартальона, его злобная мамаша, погребла Нинетту под отхожим местом, а близнецов, ею рожденных, велела зарезать, известив сына, что вместо прелестных детей невестка произвела на свет кобеля и суку. Все они, однако, живы: Нинетту чудесным образом снабжает пищей загадочная зеленая птичка, а близнецов, Ренцо и Барбарину, которых Панталоне не убил, а бросил в реку, спасла и усыновила Смеральдина, жена Труффальдино. Они-то и есть главные герои этой фьябы, но основной ее интерес состоит не в изображении их приключений, а в изображении их убеждений: они успели нахвататься модных философских идей и считают, что все люди в своих действиях и чувствах руководствуются исключительно принципом «себялюбия». «Я и брат мой Ренцо / В лесу обычно предаемся чтению / Новейших книг, которые на

вес / Вы покупаете для лавки...» (пер. *М.Л. Лозинского*); авторов этих книг — Гельвеция, Руссо и Вольтера — Гоцци назвал в предисловии. В первой фьябе пародия была направлена на популярных писателей, в предпоследней — на популярных философов; роднит эти фьябы и общая для них атмосфера универсальной несерьезности. Ни в одной другой театральной сказке Гоцци не давал маскам роли протагонистов: в «Любви к трем апельсинам» Тарталья — сказочный принц и страдает от черной меланхолии, вызванной «грамотами» с мартеллианскими стихами, в «Зеленой птичке» тот же Тарталья — сказочный король и раздражается ослиным ревом, тоскуя по своей Нинетте. Такой же смеховой характер носят и страдания его супруги, восемнадцать лет томящейся в выгребной яме, и влюбленность Ренцо в статую, и роман Барбарини с зеленой птичкой. В остальных восьми фьябах атмосфера царит совершенно иная.

В них герои рано или поздно также оказываются в ситуации, из которой нет выхода или он выше человеческих сил, но в этих ситуациях нет ничего комического. В «Вороне» (*Il corvo*, представлен в октябре 1761 г.) Дженнаро не может вручить своему брату королю Миллону сокола, скакуна и дамасскую принцессу, ибо сокол короля ослепит, конь умертвит, а в брачную ночь с принцессой его поглотит чудовище, но если он не преподнесет эти дары или раскроет тайну, с ними связанную, то немедленно окаменеет. В «Короле-Олене» (*Il re cervo*, январь 1762) Анджеле нужно узнать своего возлюбленного короля Дерамо в облике старого нищего и отвергнуть Тарталью, принявшего облик короля. Такая же коллизия, но в еще более острой форме содержится в «Синем чудовище» (*Il mostro turchino*, декабрь 1764): Дардане и Тазэр — образцовая чета, для него существует лишь одна женщина в мире, для нее — лишь один мужчина, однако если Дардане не полюбит жуткого монстра, который разлучил ее с возлюбленным принцем, то принц погибнет — под обликом чудовища скрывается принц, но не может сказать об этом Дардане, ибо погибнет и в этом случае (к тому же, сама Дардане вынуждена выдавать себя за мужчину и под страхом смерти не может раскрыть свой истинный пол, хотя ее обвиняют в том, что она домогалась царицы и отравила ее). В «Женщине-Змее» (*La Donna serpente*, октябрь 1762) король Фаррускад поклялся безропотно выносить все необъяснимые и чудовищные злодеяния его супруги, феи Керестани (она бросает в огонь их детей и лишает осажденного в Тифлисе супруга последней надежды на спасение, уничтожая идущий в город караван с продовольствием) и не сдерживает по понятным причинам своей клятвы — фея превращается в змею. В «Зобеиде» (*Zobeide*, ноябрь 1763) заглавной героине предстоит поверить, что ее любимый муж

не сегодня-завтра превратит ее в корову (как он уже поступил с предыдущими женами), а ее брат становится невольным отцеубийцей. В «Дзеиме, царе джинов» (*Zeim re de' Geni*, ноябрь 1765) Суффару надлежит для спасения себя и города отдать джину свою возлюбленную, а кроткая и любящая Дзелика в первую брачную ночь должна превратиться в свирепую тигрицу и оставаться в таком облике четыре года, и все это время ее будет заменять в роли супруги рабыня, которую она, повинувшись приказу покойной матери, подвергала прежде всевозможным мучениям и унижениям.

В таких плачевных обстоятельствах герои Гоцци оказались не по собственной вине (только в «Дзеиме» Суффар своим юношеским беспутством поставил на грань разорения цветущий край и в «Зобеиде» отец героев расплачивается за то, что в прошлом отобрал престол у брата) — их преследует рок. В том же «Дзеиме» дело вовсе не в преступлениях Суффара: просто колесо фортуны достигло высшей точки и теперь началось нисходящее движение, а царь джинов решил все бедствия и катастрофы, предназначенные для десяти поколений, свести воедино: «Несчастья, обрушившись на юность, / Порой смягчают рок у самой бездны, / Сдержав его, и могут повернуть / Фортуны колесо» (пер. *Т.Щепкиной-Куперник*). Даже типичный сказочный антагонист ополчается на героев не по собственной злой воле, а по воле судьбы: «Судьба предначертала, — объявляет волшебник Норандо, — смерть Ворона и вслед за ней проклятье, / Постигшее тебя; предначертала / Увоз Армиллы и предначертала, / Чтоб я жесток был к роду твоему» (пер. *М.Л.Лозинского*). Иными словами, ситуация, в которой оказываются герои фьяб — это архетипическая ситуация трагедии, ситуация Эдипа, и на это автором прямо указано в том же «Вороне»: «Беги, беги, Армилла! Ты живешь / В обители Эдипа». Но сами герои — нетрагические. Они с велениями судьбы не борются и против них не протестуют — они в патетические моменты лишь в изобилии проливают слезы. Экстремальная ситуация не выявляет в них какие-то скрытые душевные качества — она лишь подтверждает несокрушимость их добродетели. Анджела из «Счастливых нищих» (*I pitocchi fortunati*, ноябрь 1764), считавшая, что вышла замуж за султана, обнаруживает, что ее выдали за последнего из нищих, но со смирением и кротостью принимает выпавший ей жребий: «Я удовольствуюсь своей судьбой. / Вот мой супруг, он мне назначен небом, / И с ним я нищеты не убоюсь!» (пер. *Т.Щепкиной-Куперник*), — такая добродетель не может не остаться без награды (и действительно, оказывается, что под рубищем скрывался царь Самарканда, полюбивший Анджелу именно как «живой пример всех добродетелей»). Но высший пример стойкости являет

Дугме из «Дзеима, царя джинов». Дзелика испытывает ее верность непрерывными унижениями и, наконец, подвергает ее последнему испытанию: она должна в течение четырех лет заменять царевну в роли супруги и затем добровольно вернуться к роли и облику рабыни. Но верность ее непоколебима, она свято чтит заветы воспитавшего ее старца:

Он говорил мне так: не соблазняйся
Речами тех, кто, мудрствуя лукаво,
Внушает смертным мысли о свободе,
О нарушение дивного порядка,
Что меж людей установило небо...
Чти высших, дочь моя; люби, терпи
Свою судьбу...

<...> Сильный духом

В страданиях всего счастливей в мире.
Так мне спокойно старец говорил,
И в рабство продал он меня спокойно;
А я... я счастлива, когда меня
Считаете вы верною рабыней.

Такой беспроblemный, наличествующий изначально, не рождающийся в душевных муках и борьбе и, следовательно, псевдотрагический стоицизм прямо граничит с пародией и, казалось бы, должен стать ее предметом. Однако героическая мелодекламация главных персонажей не столько пародируется, сколько остраниается (и, следовательно, в какой-то степени подкрепляется) здравым смыслом, цинизмом и бытовой приземленностью масок. Пародируются ложные ценности: в «Зеленой птичке» Труффальдино представляет карикатурную версию разумного эгоизма и доводит его принципы до полного абсурда («у него душа сильная, преисполненная мудрости, способная философски вынести даже пинки в зал, лишь бы не подвергаться опасности»). Остраиваются истинные: в «Дзеиме» кротость и покорность Дугме выступают лишь ярче на фоне комического тиранства того же Труффальдино.

Масок у Гоцци — пять, по числу актеров на соответствующие ампулы в труппе Сакки, и роли у них разные. Панталоне воплощает голос простой житейской опытности и простых человеческих чувств; он может быть отцом героини («Король-Олень», «Счастливые нищие», «Дзеим, царь джинов»), дядькой героя (в «Вороне»: «покойная жена моя Пандора кормила вас, а я с вами нянчился») и его воспитателем («Женщина-Змея»), занимает высокий пост (адмирал в «Вороне», министр в «Зобеиде», в «Синем чудовище» и «Зеленой птичке», секретарь

императора в «Турандот») и во всех случаях играет на стороне положительных персонажей, не будучи, однако, в силах до них подняться; он любит дочь, любит воспитанного им героя, готов для них на всяческие жертвы, но с недоверием относится ко всему излишне высокому и откровенно чудесному (в «Женшине-Змее» он обожает детишек Фаррускада, но с женой Фаррускада, феей, за восемь лет так и не примирился). Тарталья также в больших чинах (в «Зеленой птичке» он, как уже отмечалось, вообще возведен в королевское достоинство), но далеко не такой преданный слуга героя и, даже не всегда получая сюжетообразующие роли (в «Короле-Олене» это роль главного злодея, в «Счастливых нищих» — соперника) и оставаясь персонажем фона, он демонстрирует особенно заметные в сравнении с Панталоне трусость, себялюбие и низкопоклонство (Панталоне в «Зобеиде»: «Полагаю, что Тарталью не перетальталишь, когда дело идет о лести. Попробую ему [злодею и тирану, которому оба служат] сказать что-нибудь лестное сквозь зубы»); буффонно-гротескных черт у него также значительно больше. Еще больше комической буффонады у обоих дзанни — за ними, к тому же, чаще всего не закреплено никакого фиксированного текста и лишь даны, в рамках конкретной сцены, общий порядок действий и конспекты реплик. На конфигурацию сюжета ни Бригелла, ни Труффальдино, в отличие от традиционных масок этого разряда, не влияют (хотя Труффальдино иногда достается штатная для него роль слуги), и вообще их традиционное различие (умный, хитрый, выстраивающий интригу первый дзанни — простодушный, наивный, туповатый второй) полностью редуцировано. Смеральдина чаще всего — преданная служанка героини и составляет любовный дуэт с Труффальдино.

Единственная фьяба Гоцци, в которой можно встретить персонажей, не полностью исчерпанных героической верностью своей судьбе и уделу, и в которой наряду с испытаниями имеются и душевные превращения, — это «Турандот» (Turandot, январь 1762). Вместе с тем это одна из немногих фьяб (вторая — «Счастливые нищие»), из которой исключено чудесное, причем по соображениям принципиальным: Гоцци решил доказать своим критикам, что успех его пьес не зависит от этого элемента и, следовательно, не строится только на броских постановочных эффектах. Чудесна здесь лишь красота Турандот — перед ней не только никто не может устоять, но и действует она мгновенно и даже через портрет (впрочем, влюбленность по портрету входит в число привычных для европейской литературы, начиная с трубадуров, любовных чудес). Калаф — герой для Гоцци типический, может быть, полнее всего эту типичность воплощающий, но во всяком случае ни в

чем не нарушающий ее рамки. Он, как и его собратья, достигает предела бедствий, что сам и резюмирует:

Пылать в огне губительном любви,
Отвергнутым любимую страдать,
Быть окруженным тысячью напастей,
Узнать о смерти матери своей
И о большой опасности, грозящей
Отцу, слуге, и, наконец, узнать,
Что в самый день, который должен быть
Последним днем блуждания, днем надежды,
И радости, и высшего блаженства, —
В тот самый день тебя велят убить.

Пер. М. Осоргина

Он понимает, что находится во власти судьбы и что ей можно противопоставить только терпение и стойкость:

Мощный дух
Все должен вытерпеть. Он должен помнить,
Что пред лицом богов цари ничтожны
И только стойкостью и послушаньем
Небесной воле человек велик.

Пер. М. Л. Лозинского

Претерпев единственное допускаемое условиями этой фьябы волшебное превращение — любовное, — он остается верен своему новому чувству, и никакие испытания не могут эту верность поколебать («Я жажду смерти — или Турандот»).

Заглавная героиня — другая, подобной ей не встречается во всем театре Гоцци. Она не принимает свою судьбу, а выстраивает ее. Ее жестокость (или разгадаешь предложенные ею загадки — или умрешь) идет не столько от мужененавистничества («Глубоко ненавижу / Всех вообще мужчин, я защищаюсь, / Как знаю, как могу, чтоб оградиться / От тех, кто мне противен»), сколько от чувства собственного достоинства и нежелания покоряться чужой воле или чувству («Почему / Я не могу располагать свободой / Которую располагают все?»). Она и со своим чувством пытается бороться: чтобы представить во всех подробностях эту борьбу, Гоцци существенно расширил лесажевский сюжет, добавив к загадкам Турандот ответную загадку Калафа. Сердце ее склонилось к Калафу при первой встрече («Он родил в моей груди /

Неведомые чувства»), но она не может и не хочет дать ему волю («Нет, нет! Его я ненавижу насмерть!»), не может и не хочет признать себя побежденной («Меня он осрамил пред мудрецами. / Все наше царство и весь мир узнают, / Что я побеждена...») и отвергает, хотя и не без колебаний, все предложенные ей почетные компромиссы. Только победив в состязании, она может победить и свою гордыню. Турандот — единственный персонаж Гоцци, имеющий историю души, как и пьеса о ней — единственная у Гоцци, где высокий план действия имеет собственные, независимые от низкого плана точки опоры. Шиллер не совершил никакого насилия над духом этой фьябы, когда в своей переработке (1802) вообще исключил из нее маски.

Но для сказочного театра Гоцци в целом сочетание этих планов — условие обязательное. Трагедийный план с его утопическими в своей сублимированности страстями без своего смехового партнера пуст и беспроblemen. Еще более очевидна неавтономность комического плана. Соприсутствие утопии и буффонады возможно только в пространстве, организованном по особым правилам, условность которых подчеркивается всеми возможными способами; обращение к сказке — один из них. Цель театра — чистая рекреация, сущность театра — игра. Народ «всегда будет иметь право наслаждаться тем, что ему нравится, смеяться тому, что его забавляет, и не обращать внимания на замаскированных Катонов, не желающих допустить его наслаждаться тем, что доставляет ему удовольствие» («Чистосердечное рассуждение»). Сказка дает возможность вернуть театру игровое начало, которое драма XVIII столетия с ее идейностью, сентиментальностью, характерологичностью и нравоописательностью всячески пыталась из него вытравить.

3

Итоги жизни Гоцци подвел в «Бесполезных мемуарах» (*Memorie inutili*). Правда, как уже говорилось, он начал их и в основном завершил еще в 1780 г. — отвечая на «Апологию» Гратарола. Но тогда венецианские власти не были заинтересованы в публичном обсуждении скандальной истории, и автор извлек их на свет лишь в 1797 г. — когда после падения республики св.Марка была устранена цензура, был по-смертно амнистирован Гратарол и издана в Венеции его «Апология». Готовя свои воспоминания к печати, Гоцци добавил к ним еще одно предисловие и короткую третью часть.

XVIII столетие, как никакое другое, богато автобиографиями, среди которых немало во всех отношениях замечательных — «Бесполезные мемуары» выделяются и на этом плотном и пестром фоне. Прежде все-

го, в них, как нигде более, заметна ориентации на жанровую модель, постороннюю модели самого автобиографического повествования. Эту модель Гоцци ищет и находит в главном для себя жанре, о чем прямо заявил еще в первом, 1780 г., предисловии: «В воспоминаниях о моей жизни, о моем детстве и старческих летах я предлагаю вам полную, истинную и достоверную комедию моей натуры и моего характера» (*la intera, vera e autentica commedia del mio naturale e del mio carattere*). Комедия должна вызывать смех — и Гоцци предлагает читателям вволю над ним посмеяться (*do un compendio sincero della mia vita, appunto perchè possano ridere a loro talento di me*). В автобиографической комедии имеется, как и положено по законам жанра, центральная любовная коллизия — это отношения с Теодорой Риччи. Конфликт определяется, как у хорошо знакомых Гоцци испанцев, соперничеством — это отношения с Гратаролом. Есть, наконец, сюжет: все повествование строится вокруг главной коллизии и главного конфликта и к ним устремлено. К великолепной комедийной интриге с ее знаковыми театральными атрибутами (она обретает свою кульминацию во время представления пьесы, разворачивается в театральных ложах и уборных, разыгрывается театральной труппой и на глазах театральной публики) подводит и рассказ о детстве (с воспоминаниями о представлениях, которые устраивались семейством Гоцци и в которых немалое место отводилось комическим карикатурам на деревенских соседей и даже на родителей), и рассказ о юности (с воспоминаниями о том, как во время военной службы в Далмации Гоцци отличался на таких же любительских представлениях, демонстрируя в роли субретки незаурядный комический талант), и рассказ о писательской судьбе (с воспоминаниями о приобщении к миру театра и о литературных баталиях, которые велись с ведущими театральными писателями). Неслучайно «Мемуары» фактически заканчиваются с концом всей этой истории, с бегством из Венеции Гратарола: дальше идут две резюмирующие главки («Мой облик» — *Mio esterno* и «Мой характер» — *Mio interno*), три блестящие комические новеллы, рассказывающие о любовных приключениях юности (тоже своего рода отдельные комедии), и хаотическая третья часть, где автор по большей части повторяет уже сказанное.

Гоцци охотно рассказывает о нравах, но рассказать может не много, потому что, просидев всю жизнь в Венеции, мало что повидал — только театральную среду (и здесь сведения, которые он сохранил, для истории театра драгоценны), среду военную, с которой познакомился в Далмации, и еще судейское сословие, с которым ему пришлось близко соприкоснуться в ходе многолетней борьбы за спасение семейного достояния. Комедии, впрочем, свойственно изображать нравы, но вот бес-

конечно расширять круг персонажей для нее не позволительно — в своей мемуарной комедии Гоцци строго следует этому жанровому обыкновению. Конечно, он говорит, давая яркие характеристики, и о родителях, и о брате Гаспаро, и о его жене, известной поэтессе, и о некоторых друзьях, заведенных в юности, но чем ближе кульминационный момент, тем стремительнее редет состав действующих лиц, пока их не остается четверо — автор, Риччи, Гратарол и Сакки. Автор всегда и во всем на первом плане, что для автобиографического сочинения, разумеется, более чем натурально (хотя мемуары Гольдони и в этом отношении на мемуары Гоцци не похожи), но он не просто на ведущих ролях — он эту роль постоянно играет. Он всегда равен своему заявленному с первых страниц образу. Превыше всего ценящий свободу, равнодушный к почестям и бегущий должностей и обязанностей, на дух не переносящий лицемерие, не скупец, но и не расточитель, не монах, но и не распутник, встречающий все жизненные неурядицы смехом (это его любимая автохарактеристика: «я больше склоняюсь к Демокриту, чем к Гераклиту», *la mia intrepidezza costantemente risibile, sempre costante nel mio natural risibile*), он в комедии своей жизни не столько актер, сколько зритель. Он смотрит и на жизнь, и на себя с некоторого отдаления — даже не из партера, а из ложи, через бинокль своего характера и своей природы: «У всех нас имеется в разуме некая линза, которая представляет нам мир в своем преломлении» (*abbiamo tutti una spezie di lente ottica nell'intelletto, che col suo riverbero ci presenta gli oggetti di questo mondo*). Правда, Гоцци уверен, что данный ему природой оптический инструмент не искажает, преломляя, а представляет в истинном свете, отсекая все наносное, «предметы этого мира». Отсекает, прежде всего, «то нахальное себялюбие (*quel petulante amor proprio*), которое столь многих заставляет заявлять походкой, видом и взглядом: смотрите на меня, созерцайте меня, восхищайтесь мной, почитайте меня, бойтесь меня». Верность своей «линзы» Гоцци проверяет, устремляя ее на себя, и лучшей гарантией ее верности считает то, что он видит себя в ситуациях неловких и комических, видит свои ошибки и просчеты, видит не литературного гиганта, а литературного пигмея (его собственное выражение). «Я никогда не считал себя человеком серьезным и значительным» (*persona seria e d'importanza*).

Вряд ли автопортрет во всех деталях совпадает с оригиналом: сомнения в его точности питаются, в частности, тем обстоятельством, что со всем своим миролюбием, невозмутимостью, независтливостью, нещеславностью автор и герой «Бесполезных мемуаров» живет почти исключительно в атмосфере скандала — от многочисленных скандалов в семействе до скандалов с Гольдони и Гратаролом. Да и само это со-

чинение родилось благодаря скандалу. Впрочем, верно или неверно обрисован нрав автора, не так уж важно: искренность, на которую делается основная ставка, нужна автору не сама по себе («Мемуары» при всей их откровенности исповедью ни в коем случае не являются), а как решающий аргумент в споре, который Гоцци постоянно ведет с идеями и людьми. Это парадоксальное сочетание двух противоречащих друг другу установок — предельной объективности и предельного субъективизма — находит свое художественное выражение в стиле «Мемуаров», столь же необычном, как и прочие их черты. В нем соприсутствуют многословие и лаконизм, монотонные периоды и разительная афористичность, архаизмы и неологизмы, высокий слог с низким до грубости — все это сообщает стилю «Мемуаров» неотразимую экспрессивную силу. Однако очень долго — вплоть до XX в. — эта фантастическая стилевая амальгама вызывала решительное неприятие. Стиль Гоцци называли стилем нотариуса, утверждали, что тосканский язык, выученный по книгам, всегда оставался для него иностранным — как одежда с чужого плеча, что его малые произведения написаны рукой педанта, а его пьесы и воспоминания — рукой плебея. Гоцци и своему времени оставался отчасти посторонним, время же, наступившее после того, как Бонапарт стер Венецию с политической карты, было для него во всех отношениях чужим (впечатление какого-то невеселого гротеска производят французские революционные лозунги — свобода, братство, — открывающие издание «Мемуаров»). Умер он, всеми на родине забытый, 4 апреля 1806 г., не подозревая, что его фьябы уже четверть века как переведены в Германии, что его «Турандот» переделана Шиллером, что им восхищаются Лессинг, Гете и немецкие романтики, что Тик, опираясь на него, создает новый театр. И это было только начало.

Самый большой парадокс, связанный с фигурой Гоцци, заключается в том, что при всей своей всеевропейской славе, при том, что из его фьяб черпали идеи и формы драматические писатели, стремившиеся к обновлению театра, сам он не только к обновлению не стремился, но и ничего нового по сути не создал. Итальянские критики, продолжающие считать его драматическим автором весьма средней руки, не так уж не правы. С Гольдони он в этом отношении попросту несопоставим. Его гениальность в другом: он сумел найти литературную форму для той стихии театральности, которую в течение двух веков воплощала на европейской сцене комедия дель арте и которая без него так бы и осталась погребена в немой схеме сценария.

ЛОМБАРДСКОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ

1

Война за испанское наследство закончилась Утрехтским миром и Ратштадтским договором, по которым с 1714 г. провинция Ломбардия в числе других центральноевропейских земель перешла под власть австрийской империи. Габсбургская династия в лице императора оперативно провела в своих обширных владениях ряд административных и экономических реформ с целью упростить управление ими из Вены. Эта политическая модернизация «сверху» несколько обновила и культурную обстановку в Ломбардии; затем, после Ахенского мира 1848 г., положившего конец войне за австрийское наследство, Вена осуществила в Ломбардии еще несколько важных нововведений — налоговых, финансовых, земельных. Традиционные привилегии аристократии были ограничены, стали появляться новые собственники земли, возрос социальный статус третьего сословия. Все это способствовало появлению в обществе умеренного сочувствия реформам, возникли новые более радикальные их проекты, но активизировалась и оппозиция им.

Для культуры этого итальянского региона в целом и для ломбардского Просвещения в частности характерен интенсивный диалог с Францией. Этот диалог придал специфическую окраску как рационалистической эстетике ломбардцев Сеттенто, так и журналистике и эссеистике, обусловив, в частности, появление в них ярко выраженных гражданских и социальных акцентов.

В середине XVIII в. в Милане главным культурным авторитетом считалась академия Трасформати (Преображенных), просуществовавшая до 1768 г. и объединявшая математиков, врачей, поэтов, актеров и актрис. Общественные интересы академии были умеренными, а в литературе первенствовали сатирическое нравописание и классицистиче-

ская ода, воспевающая общественно-полезные мероприятия, просвещенность, высокие нравственные качества. Активными членами академии Преображенных были Дж.Парини и диалектальные поэты К.А.Танци, Д.Балестриери и Дж.К.Пассерони.

В Ломбардии существовала давняя богатая традиция поэзии и театра на диалекте. В конце XVII в. имели огромный успех пьесы Карло Марии Маджи, поэта, жизнь и творчество которого с восхищением описал выдающийся мыслитель раннепросветительской поры Л.А.Муратори («Жизнеописание Маджи», 1700). Маджи реформировал пришедшую в упадок барочную комедию, приблизив ее к повседневной жизни Милана и усилив элементы общественной сатиры и нравственного поучения. Именно у Маджи впервые в роли наблюдателя и обличителя упадка нравов выступил простолудин — слуга по имени Менегин (Доминик на миланском диалекте), который из комедий Маджи затем перейдет в сатиры Балестриери, Танци, Порты. Диалект — живое средство повседневного общения миланцев — предоставил Маджи сочные лексические краски для изображения разных социо-культурных уровней миланского общества. В поэзии его последователей в XVIII и XIX вв. диалект еще более укрепил свои позиции языка, способного обновить стилистический строй итальянской литературы и, освободив ее от книжности, дать ей более современные выразительные возможности.

В XVIII в. диалектальная традиция Ломбардии, в первую очередь ее сатирико-нравоописательная тенденция, оказались востребованными просветительской сатирой. Карлантонио Танци (1710–1762), бессменный секретарь академии Преображенных и друг Парини, продолжил в поэзии нравственно-дидактическую линию комедий Маджи, усилил ее рационалистической морализацией в просветительском духе (в стихотворении «К монашке», например, Танци предупреждает молодую девушку о том, что после принятия пострига ее жизнь будет похожа на погребение заживо). Уже после смерти Танци были изданы его «Некоторые миланские и тосканские стихотворения» (*Alcune poesie milanesi e toscane*, 1766) с очень теплым, благожелательным предисловием Парини. «Все в этих стихотворениях пронизано чувством добра и неподдельной нравственности, все одобрено живой критикой, благородным остроумием, все весело, образно, точно, естественно и изящно», — писал автор сатирической поэмы «Утро».

Доменико Балестриери (1714–1780), сделавший перевод «Освобожденного Иерусалима» Тассо на миланский диалект, блестяще раскрыл поэтические возможности диалекта в разных стихотворных формах — сонете, секстине, октаве, и в разных жанрах — эпиграмме, оде, канцо-

не, поэме, элегии, басне. В сборниках «Миланские стихи Менегина Балестриера, из Академии Преображенных» (*Rimm milanese*, 1744) и в шести выпусках «Тосканских и миланских стихотворений» (*Rime toscane e milanesi*, 1774–1779) Балестриери часто выступает как сатирик-разоблачитель, как иронический наблюдатель разных житейских случаев (нередко он при этом выводит себя в образе умного и насмешливого слуги Менегина), как пародист (цикл «Плач по умершему коту», написанный в соавторстве с другими поэтами в 1741 г., был пародией на жеманные элегии рококо и вообще на манерный стиль аркадских сборников стихов «на случай», много раз раскритикованный в эстетических работах просветителей).

На Джан Карло Пассерони (1713–1803), писавшего стихи и на диалекте, и «на языке» («Комические, сатирические и нравственные стихи», *Rime giucose, satiriche e morali*, 1776), оказала влияние не только сатирико-нравоописательная диалектальная поэзия, но и его выдающийся современник Парини. В течение двадцати лет, тогда же, когда Парини писал свои поэмы «Утро» и «Полдень», Пассерони работал над огромной поэмой в октавах «Цицерон» (1755–1774), в которой это двоякое влияние наиболее очевидно. Основная фабула сводится к тому, что поэт якобы переводит некую антикварную рукопись, повествующую о замечательной жизни Цицерона. В эту фабулу, придающую поэме налет учености, вклиниваются многочисленные отступления: сатирические зарисовки из современной жизни Милана, напоминающие сценки, описанные Маджи и Балестриери, автобиографические эпизоды, моральные рассуждения самого автора. В этих отступлениях подняты актуальные темы, которые развивал в своей поэме Парини, и в одном из эпизодов объектом прямолинейно выраженного морального осуждения автора является, как и у Парини, молодой бездельник-аристократ. Поэма Пассерони, таким образом, содержит элементы просветительской социальной критики, однако в целом представляет собой тяжеловесную и малооригинальную попытку сатирически развенчать пошлую современность в сравнении с великим примером древности.

2

Свою литературную деятельность Пьетро Верри (1728–1797) начал с участия в переводах комедий Филиппа Детуша, которые издал в 1754 г. В это время он был членом двух академий — Аркадии и Преображенных — и автором двух скандальных галантно-эротических сочинений на французском языке: «Беспорядочные мысли» и «Разные мысли о любви и галантности». До 1760 г., когда Верри вернулся с военной

службы в Вене и Дрездене (в составе миланского полка он принимал участие в Семилетней войне), он еще дважды выступил с литературной полемикой: в стихотворной поэме «Истинная комедия Мидонта Приамидео» (*La vera commedia di Midonte Priamideo*; Мидонт Приамидео — «аркадское имя» Верри) и в книжке «Нравственные, научные, ученые и поэтические отрывки из аббата Пьетро Кьяри» (*Frammenti morali, scientifici, eruditi e poetici del signor abate Chiari*, 1755) он защищал Гольдони от нападок аббата Кьяри, указывая на противоречия и ошибки в стихах последнего.

В годы военной службы Пьетро Верри вел дневник в эпистолярной форме, где отразились антифеодалные настроения молодого капитана австрийской армии («Письма с Семилетней войны», изд. в конце XIX в.).

В 1761–1762 гг. в доме Пьетро Верри стали собираться молодые сторонники новых идей — поэты, врачи, адвокаты, экономисты (его брат Алессандро Верри, Ч.Беккариа, Дж.Р.Карли, Л.Ламбертенги и др.). Они составили Общество дей Пуньи (Кулачных бойцов), дистанцировавшееся от умеренно-консервативных Преображенных и объявившее войну «педантам» всякого рода, предрассудкам и устарелым социальным и культурным институтам. В июне 1764 г. Кулачные бойцы во главе с П.Верри стали издавать журнал «Кофейня» (*Caffè*), выходивший каждые десять дней до мая 1766 г. Программа журнала предоставляла свободу в выборе тем при условии, что в статье отразится «непосредственное движение общества в целом» и уважение «естественного внутреннего чувства каждого». Просветительская рационалистичность такого понимания авторской свободы выразилась в требовании «предносить читателям полезные истины, но так, чтобы люди могли сами проанализировать свое собственное мнение и сами разбирались, в чем правда и где ложь, а не принимали чужое мнение на веру».

Ориентируясь на всеевропейский авторитет идей Руссо, Кулачные бойцы во главе с П.Верри провозгласили приоритет «естественного чувства», которое, как и «энтузиазм» у Беттинелли, помогает разуму распознать и отвергнуть деспотизм вкуса, ограниченного шорами абстрактной книжности или архаичными канонами классицистической традиции.

Материалы, печатавшиеся в «Кофейне», как и в «Литературном биче» Баретти, имели литературное обрамление: они были представлены как беседы в лавке старого грека Деметриоса, куда посетители заходили выпить кофе. Здесь критиковались все застарелые политические, общественные, нравственные пороки, присущие Италии в условиях ее политической раздробленности, экономической отсталости, консерва-

тивной политики церкви. Целью журнала было разностороннее просвещение сограждан; об этом говорит характер журнальных рубрик: «Об общественной экономике», «Об агротехнике, естественной истории и медицине», «О литературе», «О морали и человеческом сердце». «Кофейня» должна была выполнять функции энциклопедии. В ней печатались статьи о выращивании льна, табака, о происхождении кофе и какао, метеорологические наблюдения и т.п. Все эти материалы перемежались литературными зарисовками, анекдотами, новеллами.

Главная заслуга в придании журналу столь широкой направленности принадлежала самому П.Верри, который, вернувшись из армии в Милан, посвятил несколько лет изучению Руссо, трудов энциклопедистов, европейских экономистов, правоведов и писателей. Главные темы журнала разрабатывал именно П.Верри. Ему принадлежат работы, поднимающие проблемы торговли, государственной экономики, общественной морали: «Основы торговли» (*Elementi del commercio*), «Диалог о финансовых беспорядках в Миланском государстве» (*Dialogo tra Fronimo e Simplicio sul disordine delle monete nello Stato di Milano*), «Общий баланс торговли в Миланском государстве за 1762 г.» (*Bilancio generale del commercio dello Stato di Milano per il 1762*), «Заметки о роскоши» (*Considerazioni sul lusso*), «Об истолковании законов» (*Sulla interpretazione delle leggi*), «Размышление о счастье» (*Meditazioni sulla felicità*, 1763, более полная редакция и окончательное название «Речь о счастье», *Discorso sulla felicità*, 1781), «Рассуждение о природе удовольствия и боли» (*Discorso sull'indole del piacere e del dolore*, 1773). В двух последних работах, в частности, Верри развивал просветительское, руссоистское в своей основе, понимание естественной человеческой мотивации к достижению счастья и благополучия: к удовольствию как основе счастья стремятся все, но для человека просвещенного удовольствие и счастье не может быть полным без разумной деятельности, основанной на нравственных чувствах «сердечной доброты, братства, чуткости, общительности». А благополучие каждого — это основание общественного благополучия, то есть «наибольшего счастья, распределенного как можно более равномерно между всеми». Эти идеи обусловили отношение П.Верри к содержанию современных ему произведений литературы. Так, высоко оценив сатиру Парини в поэмах «Утро» и «Полдень», Верри высказался критически относительно того, как у Парини изображен «молодой синьор»: на взгляд Верри, поэт необоснованно снисходителен к этому любителю светских удовольствий.

Вокруг Верри и журнала «Кофейня» сформировался широкий круг итальянской просветительской интеллигенции, которую привлекала откровенная непримиримость Кулачных бойцов ко всему архаичному,

узко корпоративному в итальянской науке, критике, культуре. До отъезда в Лондон общался с группой «Кофейни» молодой Баретти, к ней был близок автор поэмы «Цицерон» Пассерони, среди Кулачных бойцов был Джамбаттиста Биффи (1736–1807) — переводчик Гельвеция и Дидро, литератор и путешественник («Путешествие в Пьемонт и частично во Францию», 1776). Тесно связана с группой «Кофейни» деятельность двух пьемонтцев, братьев Васко, которые издавали в Пьемонте журнал *Biblioteca oltremontana* и подолгу жили в Ломбардии. Священник Джамбаттиста Васко (1733–1796) изучал экономику мелких крестьянских хозяйств, видя в них основу процветания всех общественных институтов («Крестьяне. Общественное благополучие в свете частного земельного владения», 1769; «О деньгах», 1772). Его брат, Франческо Далмаццо Васко (1732–1794), обратившийся к проблемам общественного законодательства под влиянием трактата Руссо «Об общественном договоре», автор «Продолжения “Общественного договора”» (*Suite du “Contrat social”*, 1765) и трактата «О настоящих гражданских законах» (*Delle leggi civili reali*, 1766), за антимонархическую пропаганду и попытку помочь восставшим корсиканцам дважды был арестован савойской полицией и умер в тюрьме. В «Кофейне» сотрудничал Джан Ринальдо Карли (1720–1795), председатель миланского Высшего совета по экономике и автор книги «Свободный человек» (*L'uomo libero*, 1778). В «Кофейне» им была напечатана статья «О родине итальянцев», где прямо указывалось на национальную раздробленность Италии как на главную причину застоя в науках и в искусствах. Наконец, при непосредственной идейной поддержке П.Верри активный член общества Кулачных бойцов Чезаре Беккариа начал работу над самой значительной книгой итальянского зрелого Просвещения — «О преступлениях и наказаниях».

«Кофейня» вступила в полемику и с «педантами» от литературы, полагающимися на авторитет «абстрактных идей и высоких слов». Лозунг ее авторов: «новым идеям — новые слова». В «Мыслях о духе итальянской литературы» (*Pensieri sullo spirito delle letteratura italiana*) П.Верри писал: «Теперь философский ум расширил свои границы и не ограничен одной физикой, а объемлет риторику, поэзию, историю, искусства, и в результате чувства и человеческие сердца в Европе стали тоньше. Но в нашей Италии все еще есть «аристотелевцы» в литературе, и это такие упрямые поклонники словес, которые замечают только чеканку монеты, не умея оценить внутреннюю добротность металла. Эти упрямые словопоклонники (*parolai*) — самое сложное препятствие на пути талантов в сегоднешней Италии. <...> Они своей болтовней так запугали несчастных учеников, что те, рабски дрожа, всегда подража-

ют, когда пишут на языке. <...> Я думаю, что беда Италии произошла оттого, что, едва там возродилась словесность, она сразу же заявила претензию на то, чтобы ее язык был зафиксирован в неподвижных границах, и письменному языку Италии пришлось застыть, как мертвому, утратить естественную гибкость и приспособляемость к мысли каждого писателя — то есть то, что и составляет главнейшую способность живых языков. Ведь достоинство языка вторично [по отношению к мысли. — Е.С.], ибо оно заключается всего лишь в украшении речи. <...> Но похоже, что в Италии <...> философский дух прогрессирует и берет верх над необоснованными притязаниями. По мере развенчания врагов таланта, Италия будет выделяться среди культурных народов, с Божьей помощью наступит время, когда Европа станет восхищаться ею.

Спору с пуристами в области языка и литературных канонов посвящена также статья «Молодым дарованиям, опасаящимся педантов» (*Ai giovani d'ingegno che temono i pedanti*), а также написанные Алессандро Верри (братом Пьетро) и более дерзкие «Очерк о законодательстве против педантизма» (*Saggio di legislazione sul pedantismo*) и «Нотариально заверенное отречение авторов данного периодического издания от Словаря Круски» (*Rinunzia avanti notaio degli autori del presente foglio periodico al Vocabolario della Crusca*). В этом «Отречении» заявлено, что современный автор волен «находить лучшее хоть на краю вселенной, и если в языке индийцев или американцев найдется слово, способное выразить нашу идею, то мы его примем, и не из прихоти, а чтобы обогатить наш язык».

П.Верри довелось не только вести словесные баталии во имя обновления литературы и общественных реформ на страницах «Кофейни», но и самому практически проводить в жизнь некоторые свои идеи, в частности, в финансовой и торговой сфере. В 1765 г. он стал членом Высшего совета по делам экономики, успешно провел ряд своих проектов, получивших поддержку австрийских властей. С 1781 г. в течение многих лет (в том числе и в годы «освобождения» Ломбардии французами) Верри избирали в муниципалитет Милана. В 1770-е и 80-е гг. он издал несколько трактатов по политической экономии и занялся исследованиями политики итальянских государств в разные периоды их истории («Упадок папства и идея правления в Венеции и в Италии в целом», 1783; незаконченная двухтомная «История Милана», 1783–1787; «Мысли о политической ситуации в Милане в 1790 г.»; «История французского вторжения в Миланскую землю в 1796 г.»). В них радикальные реформаторские убеждения Верри уступают место более осторожной позиции, в его философских убеждениях преобладает сенсуализм.

В годы, когда во Франции назревает и разворачивается революция, а затем французы начинают осуществлять в Ломбардии свою «революционную миссию», Верри, продолжая оставаться на административных постах, приходит к выводу, что в государственной политике нужна постепенность и дальновидность, а прямолинейная политическая реализация «идеи», пусть самой соблазнительной, просто опасна. В последние годы жизни Верри заканчивает начатые еще в 1777 г. воспоминания о детстве и о семье, составляет для дочери руководство по духовному воспитанию девочек («Рукописи для чтения дорогой моей дочери Терезы», *Manoscritti da leggersi dalla mia cara figlia Teresa*, изд. 1983).

3

Маркизу Чезаре Беккариа (1738–1794) было 24 года, когда он напечатал свою первую книгу по экономике «О беспорядках и мерах по исправлению денежной системы в Миланском государстве» (*Del disordine e de' rimedi delle monete nello Stato di Milano*, 1762). Сдружившись с Кулачными бойцами, Беккариа затем много писал для журнала «Кофейня». Но еще до этого, начав в 1763 г. по совету Пьетро Верри работать над книгой «О преступлениях и наказаниях» (*Dei delitti e delle pene*), он в один год закончил ее и издал в Ливорно уже в 1764 г. В 1766 г. книга была включена в Индекс, и даже в «просвещенной» Ломбардии ее продавали не всем, а только «благонамеренным лицам». Но сразу после публикации книга Беккарии была распродана, переведена в разных странах, ее автор был приглашен в Париж (где пробыл, правда, всего два месяца), Екатерина Великая стала звать его в Петербург на постоянное жительство, а австрийское правительство вскоре открыло для него кафедру политэкономии в Миланской Палатинской школе. В самом же Милане знакомство с работой Беккарии побудило Пьетро Верри начать выпуск «Кофейни». Этот журнал первым поддержал своего единомышленника и ответил тем консервативным итальянским правоведам, которые испугались эгалитарного духа сочинения Беккарии и уловили в нем угрозу феодальным сословным основам отношений человека и государства: «Разве можно запретить гражданину, коль скоро он соблюдает существующие законы, высказываться и писать о том, чтобы эти законы были более адекватными, подходящими, мягкими?» (из статьи «Заметки и замечания на книгу “О преступлениях и наказаниях”», написанной П. и А. Верри в 1765 г.).

Книга Беккарии посвящена юридическим проблемам: каковы функции правосудия в современном государстве? Как должно наказываться

преступление и в чем причины преступности? Каким должно быть современное уголовное законодательство? Против его жестокости выступал еще Монтескье в «Духе законов», и Беккариа признает его своим учителем, так же как и Руссо. Практические требования отменить пытки и отказаться от смертной казни у Беккариа вытекают из поистине революционного философского пересмотра места человека в обществе, их взаимных прав и обязанностей. В основе того истолкования, которое дает этим проблемам Беккариа, лежит положение «Общественного договора» Руссо: люди живут, подчиняясь законам природы, веры и общественному договору. Все эти три источника моральных и политических принципов роднит одна общая черта, лишет Беккариа, — «направленность на достижение счастья при жизни на земле». Общественный договор заключается ради общей пользы, а ее смысл изменяется с течением времени, так как меняется состояние общества; значит, изменяются и понятия общественной справедливости, понимание прав и обязанностей общества и человека по отношению друг к другу. Эти отношения регулируются законами, которые тоже должны изменяться в духе нового понимания пользы и справедливости.

«Те освященные традицией мнения, которые в большей части Европы все еще называются законами», Беккариа признает «наследие самого жестокого варварства». Вооруженный бесстрашием молодости и логикой просветительской философии (а также уверенностью, что «правлящие нами великие монархи, благодетели человечества, любят выслушивать правду»), двадцатипятилетний миланский правовед последовательно разоблачает варварство старой уголовной системы, построенной на произволе, на насилии «ничтожного меньшинства» над большинством и на отживших свой век, «темных и путаных» понятиях. Одновременно в книге Беккариа намечается перспектива новых отношений общества и личности и новой системы законов, основанных на гуманных началах. «Никогда еще законы не были результатом объективного исследования человеческой природы, что позволило бы сконцентрировать с их помощью усилия большинства людей для достижения единой цели и рассматривать эту цель исключительно как *наивысшее счастье для максимально большого числа людей*» (курсив Беккариа. — Е.С.).

Веря в поддержку «последователей разума», Беккариа сам воспринимал свою книгу как «призыв защитить интересы человечества». Изпод его пера вышел не сугубо юридический трактат об уголовном праве, а развернутая программа радикально перестроенного общества, в котором люди свободны и равны перед законами, а законы не карают, а предупреждают преступления.

Хотите предупредить преступления? Сделайте так, чтобы законы были ясны и просты, чтобы все силы нации были сосредоточены на их защите. <...> Сделайте так, чтобы они покровительствовали не столько сословиям, сколько самим людям. <...> Рабы всегда более распутны, разнузданны и жестоки, чем свободные люди, которые думают о науках, об интересах нации, о великом и стараются ему подражать. <...> Хотите предупредить преступления? Сделайте так, чтобы просвещение шло рука об руку со свободой.

Беккариа открывает перед своими современниками перспективу гармоничного, гуманно организованного социума, в котором нет ни «тирании одного человека», ни «мелочного деспотизма большинства». Им управляет просвещенный государь, который ценит просвещенных людей и поручает им быть хранителями законов, потому что они «привыкли общаться с истиной» и, «придерживаясь более возвышенных взглядов на человечество», своей деятельностью сплачивают народ в одну семью.

Свой социально-нравственный проект социума Беккариа обосновал по всем правилам рационалистического исследования. Книга имеет стройную, логически выверенную композицию. Череда компактных, написанных динамичным публицистическим стилем глав начинается с теоретического объяснения происхождения общества, законов и наказаний; Беккариа не углубляется в анализ существующей уголовной системы, а систематизирует характер преступлений и оценивает широкий круг социальных, нравственных и психологических явлений, которые приводят к преступлениям и трактуются законами как подлежащие наказанию. Для пересмотра всего спектра ситуаций, которые законодатели традиционно относят к числу преступных и наказуемых, Беккариа использует весь объем знаний своего времени о человеческой природе, природных и социальных причинах поведения, эгоизме, свободе, чести, грехе, добре и зле, разуме и чувствах, сословных привилегиях, социальном неравенстве и насилии, нравственном и общественном потенциале просвещенности, труда и воспитания, а также милосердия и страдания. Просветительские идейные ориентиры направляют это социо-культурное исследование к развенчанию бесчеловечной в своей основе, а к тому же запутанной и громоздкой системы запретов, устрашений и карательных мер, среди которых наиболее однозначными являются пытки и смертная казнь. Беккариа доказывает, что грех против веры не должен подпадать под человеческую юрисдикцию, так как это преступление человека не против общества, а против Бога, который сам же волен покарать или простить грешника. Знаменательно также, что в

поле зрения автора исследования попадают преступления, продиктованные чувством социального и материального неравенства, и что он считает несправедливым применять к бедным более жестокие наказания, чем к богатым. Долг законодателя — устранить саму возможность преступлений такого рода. Законодательство должно действовать быстро и неотвратно, без оглядок на сословные привилегии и соразмерно с тяжестью вины. Но в основе его должна лежать не жестокость, а гуманность, воздействие на чувства человека, а не на один только страх боли или смерти. Поэтому казнь должна быть заменена чувствительным для человека ограничением его свободы и социального статуса — тюремным заключением или пожизненным принудительным трудом на каторге. Рационалистическая логика размышлений о негативных явлениях в современной автору судебной системе ведет его к поиску альтернативы. Тут-то и появляется утопический образ гармоничного политико-социального устройства на основах просвещения, на основе той модели воспитания, которая была предложена Руссо в романе «Эмиль» и строится не на «приказаниях» и том же страхе, а на внушении того, что полезно обществу; тут Беккария снова, как в начале своей книги, апеллирует к доброй «природе» людей и противопоставляет вред, истекающий от «нелепости законов и суровости приговоров», пользе умеренности и милосердия, которые должны быть основой идеального законодательства. «По мере перехода людей в состояние общественное смягчается и усиливается восприимчивость их чувств. А с развитием восприимчивости соответственно должна уменьшаться суровость наказаний». Социальная утопия, намеченная в финале книги Беккарии, превращается, следуя его логике, в утопию нравственную, в которой закон и наказание уже не являются «насилием одного или многих над отдельным гражданином», а становятся настоящей нравственной потребностью общества равно свободных просвещенных граждан.

Споры вокруг книги «О преступлениях и наказаниях» возникли сразу после ее появления. Вольтер, сам пытавшийся бороться со средневековой жестокостью законов, карающих за посягательство на авторитет религии и церкви, горячо приветствовал миланского правоведа-реформатора: «Скажите маркизу де Беккариа, что я несчастный семидесятилетний старик, что я стою одной ногой в могиле, но хотел бы быть в Милане с единственной целью как можно скорее увидеть, узнать и восхититься тем, кем постоянно восхищаюсь здесь». Переводивший книгу на французский язык аббат Мабли уловил утопичность предложенной Беккариа реформы законов в духе милосердия: по убеждению французского просветителя, сначала надо изменить все общество, основанное на неравенстве частной собственности. Беккариа не стал вмешиваться в

полемику вокруг своего произведения. С конца 1760-х гг. он преподает экономику в Палатинской школе, пишет лекции, которые позже (в 1804 г.) будут опубликованы под заглавием «Основы государственной экономики» (*Elementi di economia pubblica*). От преподавательской работы он отвлекся только один раз, написав «Исследование о природе стиля» (*Ricerche intorno alla natura dello stile*, 1770). Венские власти в 1770-е гг. стали выдвигать Беккариа на ответственные административные посты. Беккариа был назначен членом Высшего совета Ломбардии по экономике, потом региональным представителем казначейства, членом комиссии по реформе финансовой системы. В последние годы жизни исполнение этих должностей стало единственным делом бывшего члена товарищества Кулачных бойцов.

ДЖУЗЕППЕ ПАРИНИ

Жизнь Джузеппе Парини органично выразила культурно-идеологические установки зрелого ломбардского Просвещения; его творчество пронизывает твердая убежденность в гражданской и общественной миссии деятеля культуры, литератора, педагога; в его поэзии нашли себе место многие актуальные для его времени темы и жанры, аккумулярованные различные эстетические тенденции классицизма Сеттеченто. Виртуозная игра различными стилями составляет особенность его поэтики, в которой тонкая и красочная стилизация, однако, не заглушает лирического голоса поэта, сочетающего в себе публициста и сатирика, философа и гражданина, здраво судящего свое время. Во всем, что писал Парини, слились в гармоничное единство исконное спокойное здравомыслие представителя ломбардской культуры, широкая идейная и эстетическая ориентация европейски мыслящего человека своей эпохи и верный эстетический слух итальянского поэта, который наделен высочайшим чувством поэтической красоты и меры. Отточенное знанием древней и национальной традиции, это чувство гармонии и заставляло Парини выступать против языкового пуризма, подражательства, педантической озабоченности «чистотой» жанра и стиля, сухого поучительства, строить поэтику, свободную от этих эстетических шор, современную и традиционную в истинных смыслах этих понятий, и тем самым указывать направление художественных поисков поэтов последующей эпохи. В лице Фосколо и Мандзони Отточенто в полной мере воздаст должное Парини, с него и еще с Альфьери начав «летоисчисление» новой культурной эры — эры духовного возрождения Италии.

Парини родился 23 мая 1729 г. в провинциальном городке Бозизьо, расположенном севернее Милана, в семье небогатого торговца шелком.

Начал учиться в местной приходской школе, а в девятилетнем возрасте был отправлен отцом в Милан, где жил у сестры своего деда, пожилой вдовы, владевшей небольшим состоянием. В 1740 г. вдова, умирая, завещала часть этого состояния отцу будущего поэта, с условием, что деньги пойдут на оплату духовного образования ее внучатого племянника. Вдова оставила небольшое наследство и самому Парини, оговорив в завещании, что он получит его, когда примет сан священника. Учеба Парини в семинарии ордена варнавитов продолжалась долго — до 1752 г. с перерывами, вызванными, повидимому, семейными финансовыми затруднениями. Будучи студентом, Парини подрабатывал уроками и перепиской бумаг; любимое дело — сочинение стихов — также отвлекало от семинарских занятий. Талантливому юноше удалось заинтересовать своими стихами некоторых духовных лиц. С их помощью он смог в 1752 г. издать небольшой сборник «Несколько стихотворений Рипано Эупилино» (*Alcune poesie di Ripano Eupilino*) и вступить в миланскую академию Преображенных. Поэт многие годы подписывался своим юношеским псевдонимом, в котором Рипано — анаграмма его фамилии, а Эупилино означает «рожденный близ Евпилия»: так в древности римляне называли озеро Пузыряно, расположенное около городка Бозибио.

В обращении «К читателям» начинающий поэт вполне определенно заявил, что одно из достоинств его стихов, способное «доставить удовольствие», состоит, в частности, в «особом и новом вкусе» (*il particolare e nuovo suo gusto*). Верный классицистическому принципу подражания, Рипано Эупилино пробует свое перо сначала в петраркистском любовном сонете, потом в буколиках и идиллиях и в вольных переводах из античных поэтов (Мосха, Анакреонта, Катулла, Горация). Все это отвечало поэтическим канонам, которые насаждала авторитетнейшая в то время поэтическая академия Аркадия. Но заметная уже в ранних стихах Парини тенденция к предметной конкретности и зримой четкости образа говорила о формировании «особого и нового вкуса» к содержательной стороне поэзии. Этот новый вкус был более близок рационалистическому духу эстетики Преображенных, нежели формальной легкости и условной чувствительности рокайльной Аркадии. При этом молодой поэт активно использует формальный, лексический и образный инструментарий и античной, и национальной поэтической традиции. В сборнике 94 стихотворения, распределенные по двум разделам: «Серьезные стихи» и «Приятные стихи». Вошедшие в сборник так называемые «магические» сонеты, посвященные любовной ворожке, народным поверьям и обрядам, лишь очень отдаленно предвосхищают будущий интерес предромантической литературы к таинствен-

ному и страшному. Они сохраняют не только классицистическую ясность и уравновешенность эмоционального строя, но и традиционный для классической буколки образный ряд: влюбленные пастухи и пастушки с условными «литературными» именами совершают магические ритуалы, вызывая к богам античного мира и используя их «священные алтари», сохранившиеся с древних времен. Знаменательно, что, развивая в «серьезных стихах» вполне традиционные для поэзии отвлеченные темы (размышления о величии мироздания, о высоком призвании поэта), Парини вовсе не отказывается от традиционной классицистической риторики (мифологических образов, «высоких» поэтических штампов). Но на этом давно проторенном пути он находит неизбитое поэтическое решение, переводя размышления «о высоком» в регистр доверительной или слегка ироничной беседы (с другом или с самим собой) о том, что он сам испытывает, на что надеется, что его тревожит, какие превратности фортуны ждут его на пути к Парнасу.

Некоторые стихи Рипано Эупилино написаны в сатирической тональности и предвещают будущую поэтическую доминанту произведений зрелого Парини. Мишени сатирических выпадов Рипано Эупилино те же, что и у просветительской литературной критики тех лет: это академическая мода на стихи «по заказу» (к юбилею влиятельных особ, к свадьбе или, допустим, к пострижению знатной девицы в монахини), а также всякое проявление педантизма, бездарности, сословного чванства, зависти и праздности. Приемам сатирического письма молодой Парини учится у отечественных комических поэтов XVI в.: как и Фр.Берни в своих капитоло, Парини-сатирик отталкивается от какого-либо личного обстоятельства или ситуации, в которой он сам оказался, и щедро слабривает свои обвинения ругательствами, а описания — гротеском и карикатурой.

В 1754 г. Парини принял сан священника и в тот же год получил место домашнего учителя в семействе герцога Сербеллони. В этом качестве он прослужил шесть лет, а по поступлении сыновей герцога в Римский университет оставался еще два года в доме Сербеллони в качестве духовника герцогини. Высоко ценя широкую образованность и изысканные манеры герцогини, Парини тем не менее покинул этот дом, не стерпев грубого проявления аристократической спеси его хозяйки: как-то она позволила себе прилюдно отхлестать по щекам дочь одного музыканта, жившую на ее вилле. Парини вступился за девушку, которая не хотела зависеть от милости герцогини и намеревалась уехать от нее в Милан. Благодаря вмешательству аббата Парини непокорная девушка все-таки уехала, но и сам аббат тоже отказался от дальнейшего пребывания в доме Сербеллони.

1750-е и 60-е годы были для Парини годами непрерывных материальных затруднений: учительство в доме Сербеллони, а позже в доме графа Имбонати, возглавлявшего академию Преображенных, приносило доход настолько скудный, что Парини после смерти отца вынужден был продать отцовский дом в Бозизьо. Но в литературной судьбе поэта это был плодотворный период укрепления его идейных позиций и эстетической платформы, на формирование которой повлияло общение с членами академии Преображенных (деятельность ее, основанная на довольно умеренной программе обновления отечественной культуры, прекратилась в 1768 г. со смертью графа Имбонати).

Парини уверенно заявил о своей приверженности классицизму нового, просветительского толка, вступив в полемику с двумя идейными противниками — падре Бандьерой и падре Брандой. Сервиту Алессандро Бандьере — автору книги «Об ущербности гуманитарных наук» (1756) — Парини ответил вместе с единомышленником и соратником по академии Преображенных, аббатом Пьер Доменико Сорези, тоже учительствовавшим в семье Сербеллони. Их совместный труд «Два письма по поводу книги А.Бандьеры “Об ущербности гуманитарных наук”» (*Due lettere sopra il libro intitolato “Il pregiudizi delle umane lettere”*) представлял собой обмен письмами между двумя друзьями — литератором и педагогом — по поводу тенденциозных суждений Бандьеры о литературе (письмо, трактующее вопросы литературного языка и стиля, составил Парини) и педагогике (об этом написал Сорези). Парини решительно выступил на защиту простоты и естественности стиля, ориентирующегося в поисках выразительности на общеупотребимые и понятные современникам лексические и грамматические нормы тосканского языка. Решительные возражения Парини вызвал предложенный Бандьерой «улучшенный» вариант проповедей знаменитого духовного оратора XVII в. Паоло Сеньери, чей энергичный и рационально сжатый стиль падре Бандьера расценил как грубый и примитивный. Самонадеянно «исправляя» и «улучшая» проповеди Сеньери, падре Бандьера заявил о себе как убежденном стороннике пуристов, считавших каноном языковые нормы писателей Треченто. Стиль Сеньери был «исправлен» им на более архаичный и тяжеловесный (в таком виде он представлялся Бандьере близким к стилю боккаччиевской прозы), сжатые синтаксические и грамматические формы, принятые живой тосканской речью, заменены на громоздкие и устарелые, а выразительные и сочные «низкие» слова оригинала — на приблизительные и нейтральные «высокие». Заряженная внутренней энергией патетика знаменитого проповедника снижалась при этом до уровня «залакированной» бесцветности и «напыщенной красоты» литературных штампов. За-

канчивает Парини свое письмо размышлением о том, насколько его критические соображения могут быть полезными для просвещения молодежи: «Они послужат тому, чтобы молодые не впали в заблуждение и, приняв за чистую монету некоторые ложные суждения падре Бандьеры, не сочли бы образцом чистого и ясного стиля самую откровенную напыщенность, чуждую всякому естественному и непосредственному смыслу речи».

Защиту права литератора на самостоятельный разумный выбор стилистических средств и полемику с пуристским пиететом перед освященной традицией литературным канонам Парини продолжал фактически в течение всего периода своей творческой активности. В 1760 г. вместе с единомышленниками по академии Преображенных Парини активно включился в литературную полемику, разгоревшуюся в Италии вокруг вышедших в 1759 — начале 1760 г. двух «Диалогов о тосканском языке», которые сочинил преподаватель семинарии Сант-Алессандро падре Паоло Онофрио Бранда. В отличие от Бандьеры, падре Бранда не был литературным ретроградом и не звал современников-литераторов назад, к языковым нормам Треченто: он справедливо утверждал, что в Италии литературный язык, сложившийся на основе тосканского и проявивший свои выразительные качества в величайших поэтических творениях разных веков, является важным фактором сохранения единства итальянской культуры и поддержания ее высокого уровня. Но в современной ему литературе падре Бранду возмущали две «вольности»: использование слов иностранного происхождения и вторжение диалектальных форм в литературный текст. В связи с этим падре Бранда позволил себе крайне пренебрежительные суждения о ломбардском диалекте, о литературе на *milanese* и о невежестве и грубости нравов тех, кто пользуется этим диалектом в обиходе. Эти-то суждения и вызвали бурю негодования в Ломбардии, где диалект был языком живого повседневного общения во всех слоях общества, а литература на *milanese* имела прочные корни и в XVII–XVIII вв. продолжала развиваться. За короткий период в Милане появилось более шестидесяти критических ответов на диалоги падре Бранды.

Парини опубликовал в марте — июле 1760 г. два письма и одно «заявление» в адрес своего бывшего семинарского учителя. Он вступился сначала за Ломбардию в целом (Бранда не увидел в ее пейзажах и культурных памятниках никаких эстетических достоинств и противопоставил ей природу и города Тосканы), а также за миланцев, их нравы и язык (Бранда утверждал, что этот язык «воняет грязью» и им пользуются только люди «самого жалкого звания» в силу их бескультурья и неотесанности). Парини с чувством уязвленной гордости говорит о се-

бе самом как человеке «низкого происхождения» и «миланце», который не может примириться с выражением социального превосходства со стороны человека современной ему культуры:

Разве вы не литератор? Не гражданин? Не христианин? Не священнослужитель? Образованию надлежало бы внушить вам, что один человек не ценнее другого; обязанности гражданина должны были научить вас не делать различия между соотечественниками, если они, каждый по-своему, стремятся к общему благу; долг христианского милосердия заставил бы вас всегда проявлять любовь к ближним, не делая исключения; соблюдая же предписания религии, вы должны были усовершенствовать все те достоинства, кои необходимы и литератору, и гражданину, и христианину.

В годы активности академии Преображенных (то есть вплоть до 1768 г.) Парини часто выступал на публичных заседаниях с чтением своих сочинений и с речами, затрагивающими проблемы призвания поэта. В 1757 г. им был прочитан в академии «Диалог о благородстве» (*Dialogo sopra la nobiltà*, опубл. 1801–1804), в котором ломбардский поэт использовал древнюю традицию морально-философского «диалога в царстве мертвых», чтобы устами Поэта осудить сословную спесь и феодальные предрассудки современного ему дворянства. Диалог начинается в комическом ключе: по небрежности могильщики закопали умершего от голода Поэта там, где уже лежал недавно погребенный Дворянин; оскорбленный хозяин могилы не скупится на брань и всячески унижает нежеланного соседа, а тот в ответ апеллирует к тому, что смерть-де уравнивает всех и доказывает бессмысленность сословных привилегий. Постепенно перепалка уступает место мирной нравственно-просветительной беседе. В результате Дворянин убеждается в том, что он заблуждался, уверовав при жизни, будто дворянский титул есть залог врожденного и притом пожизненного благородства, тогда как на деле признание и уважение окружающих можно завоевать только достоинствами внутреннего порядка — умом, знаниями, скромностью, заботой не о сословной чести, а о своем добром имени, постоянным трудом для поддержания благосостояния.

В «Речи о поэзии» (*Discorso sopra la poesia*, 1761), «Речи о человеколюбии» (*Discorso sopra la carità*, 1762) и других выступлениях в академии Преображенных Парини с предельной четкостью формулирует свою эстетическую и общемировоззренческую позицию. В «Речи о поэзии» уровень совершенства искусств поставлен поэтом в прямую зависимость от «философского духа» (*spirito filosofico*): дух этот наделяет

поэтическое творчество «истинным достоинством», которое применительно к поэзии состоит в разумной и потому истинной мере «удовольствия» (*diletto*). Последнее отнюдь не сводится у Парини к «развлечению» (*divertimento*) или «чистому наслаждению» (*puro piacere*); «удовольствие» достигается правдивым изображением природы и страстей, которые способны вызвать в нас ответные положительные чувства. В этом смысле поэзия, как и все виды искусств, «полезна» (*utile*) и поучительна в свете религии, нравственности и правил гражданского общежития. Как и многие критики своего времени, Парини пытается применить к современной ему итальянской поэзии подобный критерий «истинного достоинства» и приходит к выводу, что его соотечественники зачастую «бесчестят» искусство поэзии, доведенное до степени совершенства классиками прошлых эпох. Они не ищут или попросту избегают касаться того, что могло бы «тронуть и взволновать» (*toccare e muovere*), и потому не заслуживают звания поэта.

В «Речи о человеколюбии» нравственный императив любви к ближнему служит для Парини отправной точкой для рассуждения не только о нравственном долге литератора, но и о просветительской модели социума. Честолюбие и жажда прославиться заслоняют истинную цель творчества и всякой деятельности вообще — открывать людям полезное и истинное (*insegnar l'utile e il vero*); преследуя эту всеобщую благую цель (*comune bene*), литератор должен суметь подняться над сиюминутным «мнением» (*opinione*), на которое влияют настроения, мода, время и другие преходящие моменты, и руководствоваться «естественным человеческим чувством, которое объединяет всех и остается всегда неизменным». Для Парини таким чувством и является человеколюбие (*carità*), любовь к ближнему, которая, как ему представляется, способна изменить мир, объединив души и стремления всех людей — так, чтобы «сильные мира сего стали поддержкой, а ученые и литераторы — светочем для человечества».

С конца 1760-х гг. Парини совмещал различные церковные и светские должности: был официально назначен поэтом Королевского театра, в 1769 г. редактировал «Миланскую газету», а с 1770 г. возглавил кафедру словесности в Королевской гимназии Милана. Позднее Парини читал также лекции по изящным искусствам в Академии Брера, консультировал по мифологическим сюжетам живописцев и театральных декораторов, входил в различные комиссии по реформированию школьного образования (в частности, по выводу школ из-под управления орденом иезуитов), в 1776 г. стал одним из основателей Патриотического Общества, содействовавшего правительственным реформам. Преподавательскую деятельность Парини продолжал вплоть до самой

смерти. Совершенствованию светского гуманитарного образования посвящены многие публичные выступления Парини этого времени («На открытие новой кафедры изящной словесности», «О причинах нынешнего упадка словесности и искусств в Италии и о некоторых способах их восстановления» и др.).

На основе курсов лекций по литературе и искусству сложился трактат Парини «Общие основополагающие принципы изящной словесности, применимые и к изящным искусствам» (*De' principii fondamentali e generali delle belle lettere applicati alle belle arti*), написанный в 1773–1775 гг., но оставшийся незаконченным. Это манифест классицизма, исходным моментом которого является признание истинности и неизблемости норм и правил, «соблюдаемых в произведениях древних мастеров» и образующих единую и всеобщую теорию прекрасного. Общим основополагающим принципом всякого творения является для Парини стремление к красоте целого (*la bellezza del tutto*), в которой он вслед за Горацием видит синтез «приятного и полезного». В духе просветительского сенсуализма Парини вслед за аббатом Дюбо объясняет естественность такого синтеза естественностью «интереса» к тому, что способно «тронуть и взволновать» человеческую натуру. «Интересом» объясняет Парини и принцип подражания природе. Из окружающего мира, из природы человек черпает пищу для ума и чувств, а поэт благодаря своим чувственным ощущениям (*per mezzo de' suoi sensi*) находит «образы вещей», которые могут вдвойне «заинтересовать», увлечь человеческую душу чувством красоты и пользы. «Хорошая поэзия нас интересует в первую очередь потому, что она есть живое и очевидное выражение того, что существует или правдоподобно может существовать в действительности; выражение того, что само по себе могло бы заинтересовать нас в природе; того, наконец, что можно охарактеризовать как истину». Изображение такой истины (*verità*) должно быть понятным и естественным, а для этого нужны простота и ясность (*chiarezza*). Они достигаются, по мысли Парини, соответствующей природе гармоничностью, «соразмерностью» (*proporzione*) авторской мысли и воплотивших ее «образов вещей», а в словесности (*l'arte del dire*) необходима еще и адекватность их языкового выражения.

Вторая часть трактата посвящена особенностям отечественной словесности, причем четыре главы Парини отвел размышлениям о языке — краткому очерку истории литературного итальянского языка и своим рассуждениям о том, как хорошее владение им может усилить впечатление прекрасного. Совершенство художественного замысла напрямую связано в трактате с совершенством его словесного выражения. Вслед за Альгаротти Парини употребляет понятие «дух языка» и

вспоминает великих писателей, которые «хорошо овладели» понятным для всех флорентийским наречием и на протяжении веков облагородили его и создали «дух» итальянского языка. Поэтому первая задача литератора — читать великих отечественных творцов слова и учиться у них. Парини, однако, трактует отечественную классику в свете просветительской концепции развития языка, который совершенствуется в процессе его живого использования (*uso*) и потому допускает возможность «разумного обогащения» литературного языка новыми формами (близкая концепция развита в главном лингвистическом труде Сеттеченто — «Очерке» М.Чезаротти). Например, в своих художественных целях, дабы достичь наиболее полной ясности и точности высказывания, автор имеет право создавать неологизмы или «занимать» понятия у другого «широко известного» языка, а также прибегать к удобным и точным оборотам разговорной речи. Нормы синтаксиса в письменной речи автор также может подчинять требованию точности, краткости и выразительности. Все это, как убежден Парини, не сможет исказить живой «дух» итальянского языка, а лишь продолжит его обогащение, начатое великими классиками прошлого.

2

Над своим главным поэтическим творением — четырехчастным стихотворным комическим сочинением «День» (*Il giorno*) — Парини начал работать, повидимому, на рубеже 1750–1760-х гг. Первая часть — поэма «Утро» (*Il mattino*) вышла анонимно в Милане в 1763 г., вторая — «Полдень» (*Il mezzogiorno*), тоже не подписанная автором — в Венеции в 1765. В следующий год поэт приступил к сочинению третьей части, думая назвать ее «Вечер» (*La sera*), но работа над ней затянулась на многие годы. В процессе ее Парини углубился в редактирование уже изданных первых двух частей и изменил первоначально трехчастную структуру сочинения: вслед за исправленным «Утром» и «Полднем» (в новой редакции автор изменил заглавие второй поэмы и предполагал назвать ее *Il meriggio*) должны были последовать поэмы «Вечер» (*Il vespro*) и «Ночь» (*La notte*). Но отредактированные фрагменты первых двух поэм, почти законченный «Вечер» и не законченная поэмой «Ночь» остались в рукописях и по ним были опубликованы уже после смерти поэта. Издательская традиция печатать все четыре поэмы под одним заголовком «День» обоснована высказанным в письмах Парини 1780 и 1791 гг. желанием объединить их в одном произведении с таким заглавием. Сам поэт это желание осуществить не успел, подписанного автором текста поэмы с таким заглавием нет, и в современных

изданиях «Дня» фигурируют обычно две опубликованные при жизни Парини поэмы «Утро» и «Полдень», их отредактированные варианты, незаконченные «Вечер» и «Ночь» и разрозненные стихотворные и прозаические наброски для них.

«День» — один из лучших образцов европейской сатиры Просвещения. Главная мишень просветительских обличений — нравственно и социально деградирующая аристократическая верхушка общества — изображена у Парини масштабно, с использованием различной художественной оптики. Непреложный ход времени — композиционно организующее поэму чередование утра, дня, вечера и ночи — высвечивает очевидную бессмысленность, духовную оскуделость существования этой верхушки, прикрытые každодневной погоней за модой и светскими удовольствиями. Введение контрастного социального и нравственного фона — сцен здорового труда на лоне природы, скромных семейных радостей крестьян и ремесленного люда после трудового дня — придает рельефность описаниям утренних, дневных и вечерних «забот» отпрыска знатного рода, прожигающего жизнь в праздности, пустых разговорах и увеселениях. Многочисленные мифологические и героические параллели, почерпнутые из античной классики, краткие экскурсы в славное отечественное прошлое, лексический и синтаксический строй, пародирующий высокий стиль героико-эпической поэмы, производят комический эффект в описаниях ничтожной жизни современных поэту изнеженных «любимцев богов» с «чистейшей голубой кровью». Насыщенности разных оттенков комического — иронии, гротеска, сатирического сарказма — поэт добивается, искусно выстраивая сложную поэтическую конструкцию из компонентов разных жанровых структур. Наряду с пародией на героический эпос в его произведении присутствуют черты философско-сатирической и дидактической поэм, нравоописательного бурлеска и галантно-иронической поэзии рококо.

Жанровая полифония «Дня» поразила современников Парини, долго увлекшихся поиском источников и перекличек его поэмы с произведениями Вергилия, Горация, Овидия, Аламанни, Берни, Тассони, Поупа, Маскерони и др. Много позже, уже на рубеже следующего столетия, были оценены новизна и масштаб замысла вместе с новаторством формы. «День» стал восприниматься как кульминация поэтической культуры классицизма и одновременно как яркий итог, в котором сфокусировались выразительные возможности классицистической поэтики. XIX век, когда в Италии общественным идеалом стала активная деятельность личности во имя духовного и политического возрождения итальянской нации, увидел в поэме Парини неумолимый, хотя и иронически сформулированный приговор той эпохе, когда богатство и ро-

довитость оставались верным залогом общественного признания и социальная верхушка общества исповедовала социальную и нравственную безответственность, культ «моды» и «мнения» света, роскоши и наслаждения.

В поэме изображен один день из жизни некоего молодого синьора, который вполне заслуженно мог бы быть назван «героем своего времени»: настолько он защищен общественным мнением и узаконенными привилегиями его сословия, настолько естественно он пользуется всеми дарами духовной и материальной культуры своей эпохи, настолько глубоко проник в него «дух века», точнее, все то себялюбивое, беспечное и суетное, что приняла за «дух века» и культивировала в своей среде аристократическая верхушка. Парини назвал все это «модой» и именно к ней обратился в первом издании «Утра» с иронически-почтительным посвящением (правда, в последующих изданиях он его не печатал), именуя Моду «очаровательнейшей богиней, которая столь мягко держит в узде и направляет нашу блистательную молодежь, <...> и за столь короткий срок сумела одержать верх над своими главными врагами — леденящим Умом, педантичным Здравым Смыслом и надоевшим Порядком».

Как бы подчиняясь этой «богине», автор в первых же строках поэмы «Утро» прячется за личиной «наставника приятных манер», решившего научить своего *giovin signore*, что, когда и как ему следует делать, чтобы не уронить унаследованное им реноме потомка «земных полубогов». Обычно воспеваемые в дидактической поэме нравственные ценности — военная доблесть, ученость, полезный труд, традиционно персонифицированные в бесстрашном Марсе, премудрой Афине Палладе, скромном землепашце и усердном городском ремесленнике, тут же решительно отвергнуты «наставником приятных манер». Своему ученику он приготовил подробную программу иных утренних «подвигов», которые не требуют раннего пробуждения, самостоятельного труда или умственных усилий. В «советах» наставника подробно описаны «приятные заботы» молодого аристократа: беззаботное потягивание и позевывание в постели, непростой выбор между какао и кофе, увлеченная болтовня с учителем музыки, танцев и поэзии о театральных и светских новостях, причесывание и пудрение волос, просматривание фривольных новинок французской литературы, разглядывание драгоценного медальона с миниатюрными портретами самого юного героя и «целомудренной чужой жены», при которой юноша состоит кавалером; наконец, утро молодого бездельника должно завершиться тщательным одеванием для выхода и торжественным отбытием с визитом к возлюбленной даме.

Парини, таким образом, затронул крайне актуальную для культуры Просвещения тему рационального воспитания совершенной и полезной обществу личности и избрал для нее испытанные классицистической традицией жанр дидактической поэмы и стихотворную форму торжественного, размеренного нерифмованного одиннадцатисложника. И то, и другое как будто бы вполне соответствовало идеалам простоты, совершенства и рациональности «большого» классицистического стиля, за который выступала в начале своего пути авторитетнейшая в эстетических вопросах академия Аркадия. Но, широко используя жанровые и стилистические возможности дидактической поэмы, автор «Утра» вложил в нее нетипичный для такой поэмы смысловой код, секрет которого заключен в необычном выборе героя (фактически — антигероя) и в иронии, в специфической двойной поэтической оптике автора. Сохраняя параметры стихотворного нравственного поучения, в котором непременно должна быть установлена и аргументирована некая моральная истина, поэт отдает дань жанровой традиции и воспекает «уроки приятной жизни», убеждая *giovin signore* в их естественности и непреложности для него как образцового представителя своего сословия «полубогов». Эти «уроки» складываются в подробное описание тщательно выверенной последовательности «действий» героя. Такое описание традиционно имеет в дидактической поэме позитивный поучительный духовный смысл. В «Утре» же оно нагружено авторской иронией и воспринимается как действенное стилистическое средство, высвечивающее бездуховную, абсурдную сторону существования *giovin signore* и ему подобных. Иронический эффект создают, с одной стороны, сосредоточенность поэта на повседневных мелочах и деталях обихода, а с другой — изощренная метафоричность стиля, в принципе характерная для дидактического жанра, но примененная у Парини для возвышенного описания таких рутинных занятий, как вкушение утреннего завтрака, причесывание, выбор туалета и одевание, светская болтовня, выход из дома и посадка в карету, и таких вполне обыденных предметов обихода щеголя XVIII в., как мыло и пудра, парик, шейный платок, башмаки, часы с брелоками и т.п. Во вкусе эпохи рококо поэт «Утра» украшает свой стиль густым орнаментом из высоких развернутых сравнений (так, чтобы восславить неотразимый вид разряженного в пух и прах синьора, поэт призывает в свидетели его «мрачных», «грубых и диких нравом» предков, украшавших себя только оружием), аллегорий (Моды, Роскоши, Вкуса, Благотворительности), мифологических аллюзий и прямых обращений к богам древности (Марсу, Амуру, Морфею, музам), развернутых перифраз, кратких или пространных экскурсов в мифологию и историю (например, для характеристики ка-

као и кофе, для выяснения происхождения шпаги, пудры, нюхательной соли, духов или для объяснения типичных для XVIII в. холодных отношений супругов в браке). Нравоописательные сценки (к примеру, эпизод с разгневанным синьором и тупыми слугами), шуточные рассуждения (о важности парика) и игривые наблюдения (о возможных причинах плохого сна у возлюбленной героя), красочные эпитеты и метафоры в описаниях предметов туалета и внешности молодого щеголя также добавляют стилю поэмы Парини прихотливости и декоративности, столь ценимой в эпоху рококо. Но Парини, однако, не переходит границ классицистической поэтики в главном — игра как самодовлеющий поэтический прием его не привлекает, он последовательно соблюдает принцип художественной цельности и правило классицизма «доставлять удовольствие, будучи полезным». В прихотливой, богато орнаментированной художественной ткани «Утра» эта задача простирается всегда убедительно и четко. Это явствует из иронических словословий автора в адрес его «божественного» и «блистательного» героя, который-де поражает воображение сильнее, чем его прославленные предки, из подробных описаний его псевдо-значительных «деяний», из саркастических авторских замечаний по поводу бесценности его жизни («Синьор, нет у Провиденья заботы важнее, нежели о твоём здравии; а мы, смертные, почитаем жизнь тебе подобных за главное наше сокровище»). А еще более — из драматически окрашенного финального предостережения, обращенного к простонародью и диссонирующего с легкой иронией «приятных наставлений» поэта своему герою: «Посторонись, простолудин, дай дорогу моему господину. Горе тебе, несчастный, если по твоей вине будет потеряно хоть одно из драгоценных его мгновений! Страшись колес, которые не раз уже обгадились твоей нечистой кровью».

В поэме «Полдень» Парини лишь изредка пользуется маской «наставника приятных манер», свою главную задачу он с самого начала определяет как «восславление». Уже не один *giovin signore* привлекает его внимание, а своего рода «коллективный герой» — многочисленное общество, собравшееся к обеду в доме знатной дамы. Иронически «восславлена» сама атмосфера изысканного собрания: попытки гостей привлечь внимание капризной хозяйки дома (той самой «верной жены другого», которой старается угодить *giovin signore*), едва наметившаяся размолвка дамы с ее кавалером, безмятежные улыбки не в меру покладистого мужа, обсуждение моды на вегетарианство и истории с любимой высокопородной собачкой хозяйки, ход самого обеда, темы застольных разговоров (светские сплетни, фривольные анекдоты), ритуалы вкушения мороженого на десерт и послеобеденной игры в триктрак.

Поэт не выпускает из поля зрения и обозначившийся в предыдущей поэме нравственно позитивный «фон»: альтернативой праздному и спесивому высшему свету попрежнему являются вечно занятый работой «бедный труженик» и вообще «простой люд», а также «предки», герои старых времен, славу которых совсем затмил блеск новых «героев времени». Хрестоматийной иллюстрацией сословного неравенства давно стала знаменитая сцена изгнания слуги, посмеявшего отшвырнуть хозяйскую собачонку, которая укусила его за ногу. Общественное неравенство явилось также темой включенной в поэму «Полдень» небольшой философской сказки о золотом времени всеобщего равенства, когда эгоизм и жажда удовольствий еще не исказили природу человека и не породили социального расслоения среди людей. Социальные и философские руссоистские акценты заостряют полемику автора «Полдня» с его эпохой. Это с очевидностью явствует и из сожалений поэта о том, что в современной ему «безумной Италии» мода на свободные нравы не признает естественными чувства чести, семейного долга, возмущения изменой. «Как сильно удалось эпохе изменить умы!» — то, что прежде уважалось и составляло характерную особенность итальянцев, в новые времена ими осмеивается или почитается «чудовишным».

В незавершенной поэме «Вечер» описаны сборы дамы и кавалера перед выездом, их вечерние визиты к приятелям и приятельницам, а затем прогулка в экипаже по оживленному проспекту. Поэму обрамляют развернутые картины захода солнца и наступления ночной тьмы. Тесные рамки действия, начавшегося в интерьерах дворцов и сконцентрированного внутри замкнутого мирка персонажей, теперь раздвигаются: взгляд поэта словно приподнимается над их суетными дневными заботами и рассматривает «полубожественную сущность» своих героев под новым углом зрения. Свет сменяется тьмой, уходит солнце, появляются луна и звезды; время не стоит на месте, в его движение вовлечена вся природа — «птицы, дикие звери, чешуйчатые рыбы, растения и весь человеческий род (*l'umana plebe*)», словом, оба земных полушария, а «земные полубоги» заняты одним и тем же — самими собой, попрежнему «им все служат, а они — ничему». Отчетливее звучит в этой поэме мотив искусственности, ложной сути всего «божественного» в их мире — красоты, приятных манер и утонченных чувств. Перед выездом возлюбленная молодого синьора накладывает краску на лицо и прибегает к пудре, чтобы выглядеть блондинкой; для выражения искренней дружбы в свете принято просто оставлять в прихожей визитную карточку с изображением герба ее владельца; а самая нежная дамская дружба отнюдь не препятствует самым злым сплетням, интригам и

предательству. Наконец, спустившаяся ночь делает все вокруг одинаково призрачным — «влажный покров темноты» скрывает богатые экипажи от глаз прохожих; тьма, «сестра смерти», превращает в зыбкие видения землю, растения, животных, уравнивает знатных и незнатных, и становится невозможным отличить «натуральную красоту от наведенной, лохмотья от золотых одежд».

Предромантическая тема ночного преображения живого существующего мира и замещения его мертвенным, призрачным, кажущимся развернута в последней части «Дня», представляющей собой незаконченную поэму «Ночь». Поэма открывается картиной окутывающего мир мрака, которая, как и в финале «Вечера», имеет танатологические коннотации и перекликается с образами предромантической «готической» литературы и «кладбищенской поэзии» конца XVIII в. Ночь кажется людям посланницей смерти, она пугает людей не только тьмой, но и жуткими призраками, воем собак, тревожными криками ночных птиц, блуждающими над могилами бледными огоньками. Эта картина вписана в принципиальное для образного строя поэмы Парини сатирическое противопоставление мнимо отсталого и мрачного средневекового прошлого и мнимо прогрессивного и светлого настоящего; причем своей «готической» ипостасью образ ночи в этой поэме вовсе не исчерпывается. Этот емкий образ у Парини по-романтически двойственен, в нем кажущееся и истинное подменяют друг друга, втягивая мир людей в зыбкую игру контрастов — света и тьмы, вечного и преходящего, видимости и реальности. В прошлом, утверждает поэт, для предков его героев было реальным деление суток на день и ночь. Днем они трудились, совершали разные славные деяния, ночи они боялись и спасались от ночных страхов благодатным сном, который успокаивал растревоженный дух и восстанавливал утомленные днем силы. Но их блистательным праздным потомкам уже нет необходимости восстанавливать силы и нет причин страшиться ночного мрака. Для них словно и в ночи длится день: ночь утратила свои природные черты и засверкала огнями дворцов, где шумные компании кавалеров и дам продолжают дневные забавы. Вспомнив свою роль ментора, автор вводит *giovin signore* в «толпу героев», которая поражает его каким-то механическим, обезличенным оживлением — хаотическим мельканием множества рук, плеч, причесок, сверканием драгоценностей и роскошных нарядов, неразличимым гулом голосов. В неестественном «новом свете», подменившем естественные краски ночи, «все одинаковы», лишены возрастов и имен, лица не имеют выражения. Как заведенные автоматы, все выполняют заученные, никого не волнующие движения, делают и говорят одно и то же, подчиняясь раз и навсегда определенному распорядку вневре-

менного светского ритуала. Даже при игре в фанты не наблюдается никакой спонтанности и новизны: фантазия этих «героев» не простирается далее изображения неизменных, известнейших исстари комедийных «масок». Роскошный палаццо, в котором проходит «полубожественное» ночное игрище (на деле это всего лишь тривиальные игры в карты и в фанты), тоже лишен жизни, обезличен «новым светом» химерической ночи. Символом его мертвенной декоративности предстает описанный в поэме предмет модного интерьера — канапе: когда-то раньше, говорит поэт, оно служило «веселым гнездышком для шалостей и смеха», дамы и кавалеры ценили его как «дар Амура»; но в новые времена его облюбовали Лицемерие и Скука, так что Амуру, шуткам и играм пришлось навсегда уступить канапе унылым перезрелым матронам и ворчливым родовитым старухам.

Таким образом, сама смена времени суток наделена в поэме «День» метафорическим смыслом и, символизируя неуклонное движение всего живого к смерти, выявляет выморочность «новых героев», иллюзорность их внешнего блеска, обреченность их попыток противопоставить естественному порядку вещей свои ущербные, чисто кастовые понятия о том, что «приятно» и полезно современному человеку.

3

Поэтическое наследие Парини обширно. Кроме поэмы «День», его перу принадлежит множество лирических стихотворений, а также драматических набросков, написанных в 1770-е гг. к знаменательным событиям в семействе императрицы Марии Терезии. Двухактная музыкальная пьеса-аллегория «Асканий в Альбе» (*Ascanio in Alba*) была сыграна на сцене (1771), музыку к ней сочинил юный Моцарт.

Как реформатор отечественной лирики Парини далеко продвинулся в поиске ее «антилирического» (*sliricato*) регистра, альтернативного тем поэтическим стандартам, которые во второй половине XVIII в. утверждала академия Аркадия. Парини стал членом римской Аркадии поздно, в 1777 г., взяв себе аркадское имя Дарисбо Элидонии. В это время он уже получил общее признание как автор сонетов (некоторые из них написаны на миланском диалекте), шуток и эпиграмм, канцон и нескольких од, в которых ярко проявилось его лирическое новаторство. Оды читались автором вслух на заседаниях академии Преображенных, публиковались в разные годы в литературных газетах и в коллективных поэтических сборниках (одну оду Парини поместил и в сборник «Стихи поэтов Аркадии» за 1780 г.). Первое сводное издание под заглавием «Оды» (*Le Odi*) вышло в 1791 г. и включало двадцать два произведения;

в издании 1795 г. добавилось еще три. Первые оды были написаны еще до появления «Утра»; самая ранняя ода «Сельская жизнь» (*La vita rustica*, другое заглавие — *La Libertà campestre*, «Свобода среди полей») — в 1758 г., одновременно с «Диалогом о благородстве», две самые последние — «К Сильвии» (*A Silvia*) и «К музе» (*Alla Musa*) — весной 1795 г.

Поэтика первых од «Сельская жизнь», «Целительность воздуха» (*La salubrità dell'aria*, 1759), «Обман» (*La impostura*, 1761) и «Воспитание» (*La educazione*, 1764) свидетельствует о постепенном изживании влияния Аркадии, ошутимого в раннем стихотворном сборнике Рилано Эупилино. Взяв в первых двух одах типичную для буколики тему (приятность и польза здоровой сельской жизни), Парини отошел от ее условной трактовки, внося в нее актуальные для его времени акценты. В центральной части первой оды эта тема разворачивается достаточно традиционно: поэт воспекает безмятежность и покой полей и холмов на родных для него берегах озера Эвпилия, где он мечтает поселиться среди пастухов и пахарей, чтобы в гимнах увековечить их счастливый мирный труд. Но обрамление этой центральной темы добавляет в буколическую оду характерный для современной Парини кладбищенской поэзии мотив философского раздумья об истинных и мнимых ценностях, которые раскрываются перед человеком с приближением его смертного часа. Ввиду грядущего конца, метафорически воплощенного в образе парки, уже готовой оборвать нить судьбы поэта, представляются иллюзорными богатство, почести, милости сильных мира сего, зато очевидны преимущества сельской свободы. Характерно, что эти преимущества автор оды, вполне в духе Аркадии, видит для себя вовсе не в привлекавшей просветительскую мысль сфере общественно полезного труда, просвещения или морали, а в возможности отринуть заботы и предаться «безмятежной игре на арфе», чтобы оставить потомкам память о себе как о певце простого мирного счастья.

В дальнейшем Парини станет искусно использовать открытую им способность одической формы совмещать самый «нелирический» материал, самые отвлеченные идеи, самые злободневные философские, общественные, научные и нравственные проблемы с выражением своего сугубо личного, прочувствованного отношения к ним. Это личное отношение у Парини всегда граждански активно, оно продиктовано просветительским желанием отделить общественно вредное от полезного, исправить нерациональное, обозначить социально негативные явления и указать на их альтернативу. Финальная строфа оды «Целительность воздуха» сжато формулирует задачу жанра в понимании Парини: живой фантазии поэта надлежит идти «нехоженными путями»,

повсюду ища полезное, и успех ждет ее только в том случае, «если она сумеет слить воедино то, что полезно, и то, что восхищает».

Пути такого слияния рельефно обозначаются в самой поэтике этой оды, предмет которой относится к числу злободневных — он неоднократно обсуждался на заседаниях академии Преображенных и в статьях самого Парини для «Миланской газеты». Ода построена на традиционном для буколки противопоставлении тягот городской жизни и поэтических радостей жизни в деревне. Эта давно освоенная поэтами антитеза у Парини облечена в форму неоднократно повторенного сопоставления атмосферы большого города (Милана), зараженной испарениями с окрестных болот и застоявшимися уличными миазмами, и «родного воздуха», который овеивает «благословенные берега моего прекрасного Эвпилия» и рождает у поэта желание воспевать поля, преобразенные крестьянским трудом, здоровый румянец и статные формы задорных сельских смуглянок. Сопоставляя в этом плане город и деревню, Парини как раз и направляет свою оду на «нехоженные пути», строя образ города на совсем непоэтичных, болезненных для Милана его времени приметах городского быта — таких, как приносимая с окраин вонь заболоченных под рисовыми посевами лугов, зловоние сточных канав на бедняцких улицах, где нет канализации, гниющие помойки по обочинам дорог, возы собранных с улиц нечистот, кучи навоза, скапливающиеся в переулках под стенами богатых палаццо после праздничных верховых скачек. Причину всего этого Парини усматривает в неразвитости социального сознания и нравственного чувства горожан: они не умеют думать о «всеобщем здоровье», они или эгоистичны и ленивы, или скупы, или увлечены погоней за прибылью, которую приносят пригородные рисовые посевы.

Тему оды «Обман» — пагубное влияние ложных идей на общественные нравы — затрагивали многие соратники Парини по академии Преображенных и решали ее, как правило, в сатирическом ключе. Ода Парини начинается с сатирической похвалы всемогущей богине обмана, которой во все времена поклоняется род людской от монарха до нищего. Но от созданного в первых строфах оды воображаемого образа храма, где обманутые люди веками воздвигали алтарь своим заблуждениям, поэт переходит к другим фантастическим образам: он воображает самого себя поклонником богини обмана, просит ее научить его, как вводить в заблуждение доверчивых людей и извлекать из этого материальные выгоды. Однако другая богиня — Истина — своим светом изгоняет химерическую фантазию поэта, очищает его душу и устремляет ее под свое благотворное покровительство, которое не сулит выгод, но зато спасает поэта от чудовищного заблуждения.

Почти все оды Парини традиционно представляют собой «стихотворения на случай»: они приурочены к выздоровлению любимого ученика («Воспитание»), выходу в свет книги известного врача об оспопрививании («Прививка от оспы», *L'innesto del vaiuolo*, 1765), к уходу друга и единомышленника с административной должности («Нужда», *Il bisogno*, 1766), обострившимся газетным дискуссиям вокруг запрещения певицам исполнять в римской опере женские партии («Музыка», ок. 1768), к вручению диплома талантливой девушке, окончившей университетский курс юриспруденции («Защита диплома», *La laurea*, 1777). Более поздние оды посвящены, наконец, собственным переживаниям поэта по поводу событий чисто личного характера — своему случайному падению на улице («Падение», *La caduta*, 1785), тревожным ожиданиям потери преподавательского места в связи с реформой образования («Буря», *La tempesta*, 1786), удовольствию от получения от знакомой дамы подарка — книги трагедий Витторио Альфьери («Дар», *Il dono*, 1790), возмущению новой дамской модой на декольте «под гильотину» («К Сильвии», 1795), различным знакам внимания, оказанным друзьями стареющему поэту, или затянувшимся ожиданиям дружеского визита («Благодарность», 1791; «Послание», 1795; «К Музе», 1795). Парини варьирует метрику оды, пробует разные строфы; масштабная гражданская проблематика социального, научно-философского или морального плана присутствует в его одах то в форме популяризации передовых идей, открытий и теорий (нередко разнообразно аргументированных поэтом с привлечением мифологических, литературных или исторических примеров, со ссылками на реальные события и факты), то в виде прямого нравственного поучения или саркастической инвективы, то, наконец, в развернутой декларации собственного кредо, ориентированного на общественный и нравственный прогресс. В поэтическом пространстве од, написанных в поздний период творчества Парини, рационалистическую выверенность нередко теснят яркие чувственные переживания, игра воображения, эмоционально окрашенное воспоминание или внезапно возникающая мысль. Эту особенность поздней лирики Парини высоко оценили поэты следующего поколения, принадлежащие к романтической школе (Фосколо, Мандзони). Интенсивный лиризм отличает, в частности, оду «Падение», но в еще большей степени им проникнуты оды «Дар», «Послание», «К Музе» и некоторые поздние сонеты. Тема их — душевная гармония, умиротворение, подъем творческих сил, которые привносят в жизнь поэта красота, любовь, теплота дружеского общения. Так, в оде «Дар», обращенной к даме, приславшей Парини том трагедий Альфьери, от кровавых сцен и жестоких страстей воображение поэта отвлекает мысленный образ очаро-

вательной дарительницы, представление о ее нежной улыбке и спокойном голосе врачует душу, потрясенную прочитанным. Ода «Послание», написанная по получении трогательной записки от знакомой женщины, которую обеспокоило известие о нездоровье Парини, передает радость и душевный подъем, испытанные старым больным поэтом, в котором трогательный знак внимания молодой красавицы разбудил воображение, мечты, уверенность в том, что до последнего часа — и даже после смерти — он сможет воспевать юность и красоту.

Эти произведения Парини относятся к тому периоду, когда вслед за известиями о революционных потрясениях во Франции в Милан стали доходить вести о близких кардинальных переменах в политических судьбах Ломбардии. Вздурораженное общественное мнение Милана приписывало автору «Дня» и «Од» якобинские взгляды, но поэт продолжал преподавать на своей университетской кафедре. После вторжения наполеоновских войск Парини вместе с Пьетро Верри был избран в Городской совет Милана, в комитет по финансированию и управлению делами школ, архивов и театров, но через два месяца попросился в отставку. Кафедры красноречия и изящной словесности он, однако, не оставил, не лишился ее и после возвращения австрийцев. Писать стихи он продолжал вплоть до последнего вздоха — продиктовав сонет и на смертном одре. Скончался Парини 15 августа 1799 г.

ВИТТОРИО АЛЬФЬЕРИ

С именем Витторио Альфьери связана реформа итальянского трагического театра, формирование новой экспрессивности, подхваченной впоследствии другими жанрами романтического искусства. Но театральный опыт Альфьери имел не только отечественное звучание. На пороге эпохи, главным событием которой стала Французская революция, Альфьери разработал начала новой стратегии театра, повернув его к трагическим экзистенциальным конфликтам, к трагедии индивида, оказавшегося один на один с неумолимым натиском внеличных сил. При этом Альфьери заставил трагедию вспомнить уроки античного театра и Шекспира и обратиться к крупным, порой титаническим характерам и неистовым страстям, помещая их в ситуации, свидетельствующие об изначальной несправедливости миропорядка.

1

Граф Витторио Альфьери родился 16 января 1749 г. в пьемонтском городке Асти. Он принадлежал к древнему и очень богатому роду пьемонтских аристократов, и это определило характер полученного им в юности образования и в значительной мере сам склад его личности. Из рук малообразованного аббата-гувернера (*buon prete ignorantuccio* — так назван этот наставник в «Жизни Витторио Альфьери из Асти, написанной им самим») в возрасте девяти лет будущий создатель итальянского трагического театра попадает в Королевскую Туринскую Академию — элитарную и очень тогда известную в Европе школу для детей аристократов. В ней готовили пополнение для королевского пажеского корпуса и офицеров королевской гвардии. Годы пребывания в этой «клетке» (*ingabbiato*, как он определит позже свое здесь самоощущение) — а Альфьери вышел оттуда 18-летним юношей — были, по его

собственному признанию, годами «неучения» (*non-studi*), потому что молодой Альфьери в точности следовал заповеди «синьору ученость ни к чему», которая укоренилась в аристократических семействах Пьемонта и соблюдалась в Академии, дабы не обременять родовитых отпрысков дисциплиной и науками. На личность юного графа повлияло и то, что, потеряв отца в младенческом возрасте, он рос в семье отчима, где было вообще не принято интересоваться воспитанием детей и тем более их душевным состоянием. Вряд ли слова *solitudine* и *malinconia*, которые встречаются в его жизнеописании уже на самых первых страницах, можно трактовать только как дань моде тех лет на сентиментальную тематику. По-видимому, они свидетельствуют также об особенностях мироощущения его погруженной в себя и болезненно гордой натуры, чем-то родственной гетевскому Вертеру. Не случайно любимой, десятки раз перечитанной книгой Альфьери в юности были «Записки знатного человека, удалившегося от света» аббата Прево — роман, где присутствует в зародыше вертеровский комплекс беспокойства и врожденной обделенности счастьем.

Поначалу Альфьери подал прошение о вступлении в кавалерийский полк, потом передумал и поступил в королевскую гвардию, мечтая, однако, стать дипломатом. Но затем он сделал то, с чего впоследствии будет начинать свою сознательную жизнь чуть ли не каждый романтически настроенный юноша (и уж во всяком случае каждый герой романтической литературы) — он выхлопотал себе отсрочку от службы и отправился путешествовать.

В путешествиях прошло почти шесть лет. Альфьери объехал сначала всю Италию, затем всю Европу, начиная с Англии и кончая Швецией, Данией и Россией. Именно в этих странствиях юному графу пришлось убедиться, насколько замкнутой, отсталой и провинциальной была культурная жизнь его родного Пьемонта и той среды, из которой он происходил. Духовный климат европейского предреволюционного Просвещения стимулировал интерес Альфьери к чтению того, что в ту пору занимало европейские культурные круги. Гельвеций и Вольтер, Монтескье и Руссо помогли будущему автору трактата «О тирании» разглядеть во время его путешествий преимущества «истинной свободы» в английской системе правления и осудить русское крепостное «рабство». Чтение известных всей просвещенной Европе новинок передовой французской мысли разбудило в Альфьери резкую непримиримость к косности духа и увлекло его проблематикой нравственно-философского порядка. Нравственные представления Альфьери складывались под решающим влиянием, с одной стороны, «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха, у которого герои и злодеи древности пред-

стают как крупные и исключительные в своей цельности характеры, а с другой — «Опытов» Монтеня и «Характеров» Лабрюйера, где детально разрабатываются понятия достоинства и чести человека, внутренне свободного от светских условностей. Философско-моралистические увлечения молодого Альфьери отражены в первом юношеском его сочинении «Набросок Страшного Суда» (*Esquisse du Jugement Universel*, 1773), пронизанном нетерпимостью к пошлости и предрассудкам его пьемонтского окружения и горячей убежденностью в том, что человек может сам преобразовать свой внутренний мир, дабы стать «полезным для человечества».

«Жизнеописания» Плутарха Альфьери перечитал пять раз, неизменно доходя при этом до «криков восторга, слез и даже воплей ярости». Плутарх пробудил в будущем драматурге жажду самопроявления как творческой личности, способной противостоять рутине «времени, когда в Пьемонте нельзя было ни сказать, ни сделать ничего великого». Дневники, которые Альфьери вел в 1760–70-х гг., зафиксировали процесс кристаллизации идеала героической, наполненной жизни — такой, какая по плечу только изначально сильной личности, подобной «настоящим исполинам» Плутарха — Тимолеону, Цезарю, Бруту, Катону. Величие их деяний и высокое горение их страстей проистекают из свободного «естественного побуждения», представление о котором сложилось у Альфьери под влиянием трактата Гельвеция «Об уме», где страсти трактуются как мощный рычаг, толкающий человека к прекрасным или низким стремлениям. В концепции свободной личности, из которой вырастает у Альфьери и его философия творчества, и понятие героизма, слились, таким образом, просветительское понимание страсти как пружины значительного деяния, восхищение титанами древности, описанными Плутархом, и врожденный индивидуализм потомственного аристократа, презирающего всякое принуждение и все приземленное, укорененное в условностях общепринятой морали.

Дневники, несущие мощный нравственно-философский заряд, отразили и другую важную особенность творческого самосознания Альфьери. Идеал героя, стремящегося к «надзвездной свободе», — он сильно повлиял позднее на становление романтической системы идей в итальянской литературе — формировался одновременно с укреплением тенденции к интроспекции, с поиском разных способов «выговориться», сделать понятным строй собственных чувств. Именно этот откровенный индивидуалистический аспект всего созданного Альфьери имел в виду Б.Кроче, характеризуя его не как поэта страсти вообще, но как поэта собственных сильных страстей, и ставя его в один ряд с немецкими штюмерами, с Руссо и Шатобрианом. Эта лирическая устрем-

ленность, очевидная во всех без исключения произведениях Альфьери, слита с их нравственно-философской доминантой, пронизывая героический идеал тираноборца нотами трагизма и сомнения, побуждая поэта быть предельно экспрессивным, концентрировать мысль, добиваться сжатости композиции и словесной формы. С этим активным лирическим элементом в творчество Альфьери привносилось предромантическое качество, которое возвещало о кризисе рационалистической концепции человека у Альфьери и об углубляющемся в европейском культурном сознании кризисе всей просветительской философско-эстетической системы.

Начало этого кризиса своеобразно запечатлелось уже в первых литературных опытах Альфьери, в частности, в начатом в 1776 г. цикле любовных сонетов. Задуманные, как признавался Альфьери в его жизнеописании, «без малейшего чувства любви», а только ради «упражнения в языке и в стихотворстве» и для овладения «труднейшим искусством правильного слова» (*del dir bene*), они представляют собой подражания петраркистским описаниям красоты некоей синьоры и традиционно-горестных переживаний поэта в разлуке с нею. Альфьери (впоследствии принятый в члены академии Аркадия под именем Филакрио Эратрастикко) учился в этих сонетах «языку страстей», соответствующему достаточно размытому поэтическому канону поздней Аркадии: он изошряется в описаниях «предмета страсти», сплетая гирлянды маньеристических метафор (*il sen che vince il giglio, negra lucida chioma... donde nascoso Amor protervo scocca strali d'oro*), пробуя себя в изысках барочной светотени и игре драматическими контрастами, и то патетически сублимируя душевные достоинства возлюбленной, то пунктуально перечисляя признаки собственного отчаяния вдали от нее.

Симптоматично, однако, что подобные упражнения в искусстве «правильного слова» обратили Альфьери от проторенных дорог аркадской поэтики к темам и интонациям, выдающим чувствительность уже предромантического толка. Так, в стихах о разлуке сквозь традиционную меланхолическую тональность пробиваются чистые личные ноты искреннего недовольства собой, одиночества, сомнения в своих силах, неясной тревоги, вызванной внезапными перепадами настроения:

Già cinque lustri e più che mezzo il sesto
Lustro ho trascorso, e dir non oso: Io vissi,
Che quanto io lessi, vidi, appresi o scrissi,
Or sento essere un nulla manifesto. <...>

Misera vita strascino ed errante;
Dov'io non son, quello il miglior terreno

Parmi; e quel ch'io non spiro, aere sereno
Sol chiamo; e il bene ognor mi caccia innanti.

S'anco incontro un piacer semplice e puro,
Un lieto colle, un praticello, un fonte,
Dolor ne traggo e pensamento oscuro.

Forte sarò, non quanto il fora un saggio,
Quanto il poss'io, ch'or voglio ora disvoglio,
Or m'alzo e spero, ed or temo e ricaggio.*

В более поздних сонетах (все они были изданы посмертно) интроспективная тенденция вытесняет подражательный петраркизм. Ведущая их тема — раздумья поэта о собственной судьбе, мысли о трагическом несовпадении мечтаний и возможностей. Так, в сонете 1794 г. поэт признается в чувстве стыда из-за неспособности «воплотить в дела то, что вложено в слова». Это чувство стыда за неделанное выливается в признание собственного душевного разлада:

Mi fea Natura invan del miglior sesso.
Poichè in città non libera pur nato;
Quindi, io sempre al gigante il nano a lato
Figuro in me, quando alti sensi intesso.**

Сонеты зрелого Альфьери с их сугубо личной тематикой имеют свой специфический образный ряд, свой свободный от маньеристической красоты язык суровых, сжатых, эмоционально насыщенных метафор. Так, в сонете Anno MDCCLXXXII (1787), где выразилась грусть прощания с молодостью, поэтическое поле создают не привыч-

* «Уж двадцать пять годов и больше половины / шестого пятилетия живу, и не могу сказать: я жил, / ведь все, что я прочел, увидел, выучил иль сочинил, / все это, я чувствую, пустое. <...> / Несчастную и кочевую я жизнь влачу; / где нет меня, то кажется мне лучшим / местом на земле; и воздух, которым не дышу, / зову я чистым; и благо я отгоняю от себя. / И если встречу вдруг я радость чистую, простую, / приятный холм, лужок, ручей, / мне горько, мысли мрачные гнетут. / Я сильным стану, но не так, как силен мудрец, / а как смогу я сам, ведь я то хочу, а то не хочу этого, / то поднимаюсь и надеюсь, а то страшусь и снова падаю».

** «Напрасно природой причислен я к сильному полу, / ибо рожден в несвободном городе. / Поэтому я всегда карлика рядом с великаном / вижу в себе, когда предаюсь высоким чувствам».

ные для ранних сонетов избыточные перечисления признаков меланхолии, а серия контрастных метафор, продуманное чередование которых передает индивидуальную динамику переживаний поэта. «Свободный полет» юности с ее «горячими крылами» кончился, уступив место «свинцовой силе», которой сомнения (*dei ma, dei si, dei forse ecco lo stuolo*) «связывают» человека. Поэт отныне видит перед собой одну безрадостную перспективу: это «холодная работа», воплощенная в образе напильника (*lima*), неумолимо «пилящего душу». Однако кричащий контраст «горячекрылой» свободно летящей юности и «свинцовой» монотонной работы преодолевается в терцетах сонета новой метафорой — горделивого горного дуба, способного посрамить суровые вихри не красотой новых ветвей, а надежностью и прочностью корней. Этот снимающий драматизм четверостиший, гармонизирующий финал — не просто дань рационалистической поэтике классицистического сонета. Он несет прочувствованное личностное содержание, так как передает суровую жизненную позицию самого поэта, готового с аристократическим презрением и твердостью противостоять враждебным «вихрям» судьбы.

2

Новая по сравнению с просветительским рационализмом идеологическая и художественная ориентация с еще большей очевидностью проступает в созданных в конце 1770-х гг. трактатах «О тирании» (*Della Tirannide*, 1777, изд. 1790) и «О государе и о литературе» (*Del Principe e delle lettere*, изд. 1789).

Обдумывая позднее в «Жизни» смысл написанного им трактата о тирании, Альфьери посчитал необходимым подчеркнуть, что в нем излился «жар души, с детства израненной жалом ненавистного всеобщего гнета». Это «пламя молодости и благородного справедливого гнева» зрелый Альфьери не счел нужным «убавить» при редактировании трактата перед его изданием. Написание его Альфьери вдохновило чтение Макьявелли — «Истории Флоренции», «Государя» и «Рассуждений о первой декаде Тита Ливия». Писательский опыт Макьявелли в изображении типов средневековых флорентийских правителей, его мысли о сущности тирании и попытки нарисовать идеального государя-реформатора повлияли, по-видимому, и на сложившуюся у Альфьери интерпретацию обширной просветительской литературы по общественно-политическим вопросам.

В трактате «О тирании» Альфьери отталкивается от самых радикальных просветительских учений о естественном праве индивида на

свободу, чтобы развенчать просветительские же иллюзии относительно способности просвещенного монарха усовершенствовать реформами свое правление и исправить уродства, которые исказили нравы подданных. «Там, где один человек властвует надо всем и всеми, может процветать только сообщество злодеев». У Альфьери нет рационалистической систематизации признаков тиранического правления, нет сравнения и анализа форм государственного устройства, типичных для монархии — словом, всего, что характерно, например, для известного трактата Монтескье о духе законов или, в определенной степени, для сочинения Руссо об общественном договоре. В то же время Альфьери усваивает и развивает наметившуюся у Руссо тенденцию говорить о природно-сущностных, внеисторических, идеально-справедливых правах и стремлениях отдельного индивида и об «установленных природой» связях и, исходя из них, обличать общественные институты и формы монархической власти. У Альфьери создан мифологизированный, отвлеченный от исторической конкретности образ тирана и представлены в обобщенном, тоже мифологизированном виде все уродливые черты деспотического режима. Альфьери говорит о тирании как о некоем возникающем независимо от воли государя и не поддающемся нравственной корректировке феномене, в основе которого лежит своеобразный «естественный импульс», рождаемый властью. Этот тиранический «импульс», эта мифологизированная страсть властвовать и подавлять приходит в естественное противоречие с главным «естественным импульсом», о котором говорил Руссо в «Общественном договоре»: со страстью, которой наделила человека сама природа — страстью к свободе самопроявления.

В трактате Альфьери возникают, таким образом, две противоборствующие, изначально враждебные друг другу символические фигуры: тирана, в окружении которого выжжено все достойное и гуманное, и героя-тираноборца, сама гуманная природа которого воплотилась в сжигающей его жажде высокого, достойного славы поступка. Неукротимое «естественное побуждение» сделаться героем знает только одну преграду — тираническую власть. Спутниками ее не могут быть слава и героизм, так как деспотизм способен рождать только страх, раболепие, насилие. Альфьери последовательно отмечает и просветительский реформизм, и идею просвещенного абсолютизма, объявляя тиранической всякую монархию со всеми ее институтами — армией, правом, церковью, культурой и т.д. Писатель настаивает на неизбежности кровавого конфликта между свободолюбивой личностью и дошедшим до крайней степени злодейства тираном. Таким образом, в концепции трактата заложена трагедия. Свобода возможна, по мысли Альфьери,

лишь после того, как герой убьет монарха, ставшего чудовищем, а на развалинах ненавистной монархии будет создана свободная республика наподобие древнеримской.

Трактат «О тирании» сформулировал сущность трагического конфликта, который станет основой большинства произведений Альфьери. В то же время это едва ли не самое из них оптимистическое, так как здесь воплотилась гуманистическая убежденность ученика Монтескье и Руссо, поклонника Монтеня в праве личности на свободу от любого принуждения и вера в возможность противостоять ему. В трагедиях Альфьери это право предстанет далеко не таким бесспорным. Трактат вобрал в себя, таким образом, самые радикальные импульсы предреволюционной эпохи в Европе. Накануне революционных событий в Европе мифологизация монархии и антимонархических сил в образах двух исполинов — тирана и героя-тирановержца — была не просто остро актуальной, но говорила о появлении нового образного языка, концентрирующего энергию бунтарских предреволюционных настроений в емкие символы, в поэзию обновления общества героическим личностным началом.

Мысль о нерасторжимости личной и общественной свободы проходит и через трактат «О государе и о литературе». Писатель утверждает на его страницах, что путь к личной свободе лежит через борьбу за свободу народа и страны, причем литературе, голосу поэта-пророка в этой борьбе принадлежит важнейшая роль. Этот трактат был создан под сильным впечатлением от общения Альфьери с радикальными кругами тосканских и пьемонтских просветителей в тот период жизни будущего драматурга, когда он окончательно уверовал в свое призвание литератора и даже отказался от прав на наследство в пользу сестры, чтобы «освободить себя» для литературной работы. В новом трактате отражен и новый уровень представлений Альфьери о возможностях противостоять тирании. Само это понятие приобрело конкретный смысл и применено автором «ко всем королевствам Европы, за исключением одной Англии». Трактат имел и яркую патриотическую направленность: последняя его глава названа Альфьери почти так же, как и последняя глава «Государя» Макьявелли — «Призыв освободить Италию от варваров». Альфьери подхватывает просветительскую концепцию прогрессивной миссии литератора в процессе обновления общества и требует от тех, кто владеет словом, взять на себя роль нравственного и гражданского авангарда, необходимого народу и отдельному герою для борьбы с тиранией и ее неизменными спутниками — рабством, бедствиями, коррупцией. «Но нам, народам-рабам, не имеющим своих трибунов, от кого же еще, как не от писателей, узнать, в чем состоят наши

«Филипп» написан Альфьери на тот же сюжет и на основе того же французского источника XVII в., что и «Дон Карлос» Шиллера. Альфьери переделывал свою трагедию девять раз (в том числе стихотворный вариант четырежды). Дело было не только в том, что он улучшал ее с точки зрения языковой литературной нормы. Первые варианты получались, по признанию Альфьери, слишком «французскими»: память о рассказе французского аббата Сен-Реаля, а в еще большей степени о трагедии Расина «Митридат», написанной на довольно близкий сюжет, упорно отпечатывалась в форме трагедии и в самой концепции трагического, вокруг которой Альфьери организует свою интерпретацию истории ревности Филиппа II к сыну. В окончательном тексте, шлифовавшемся в те годы, когда Альфьери одновременно работал уже над несколькими трагедиями (т.е. когда его манера уже упрочилась), очевиден отход Альфьери и от классической французской модели, и от современной ему европейской трагедии, ориентировавшейся, как Шиллер в «Дон Карлосе», не на Расина, а на шекспировскую традицию.

Принцип единства замысла в трагедии Альфьери понимал как необходимость полностью удалить перекрещивающиеся с главным конфликтом побочные темы и конфликты, которыми Расин не пренебрегал, так как они позволяли ему более выпукло и разносторонне изобразить характеры героев (Митридат, например, не только коварный ревнивец, но и масштабно мыслящий политик, талантливый полководец, мудрый и любящий отец). Шиллеру разнообразие пересекающихся конфликтов давало возможность обрисовать противоречивую духовную атмосферу двора Филиппа, его нравы, показать разные формы любовного чувства. В «Филиппе» Альфьери даже любовная тема оказалась едва ли не второстепенной: на сцене у него не влюбленные, а страдающие Изабелла и Карлос, их диалоги — это жалобы на невыносимое положение под гнетом монаршей власти. Они жертвы деспота, и о своем чувстве они заговорят в полный голос только в смертную минуту. Альфьери усилил использованный Расином мотив коварства монарха, хитростью заманившего в ловушку героиню трагедии, чтобы вынудить ее признаться в незаконной любви к сыну, но этот и другие расиновские мотивы у итальянского драматурга иллюстрируют не «безумие» страстей ревнивца, а призваны приоткрыть бездны мрачной натуры тирана, который выступает в трагедии не как ревнивый муж, а как монарх, не терпящий своеволия:

Ты, женщина бесчестная, не думай,
Чтоб я любил тебя когда; не думай,
Чтоб ярость ревности меня терзала.

Филипп свою высокую любовь
 В хранилище столь ненадежном,
 Как сердце Изабеллы, не положит,
 И женщина, достойная его,
 Ему не может изменить. Во мне
 Монарха своего ты оскорбила,
 А не любовника. Ты запятнала
 Священное моей супруги имя.
 Я не заботился о нежности твоей;
 Но ты должна была монарха трепетать,
 И это чувство из тебя изгнало б
 И мысль любви другой.

Пер. Евг. Воронова

Филипп Альфьери далек и от классицистической уравниловки Митридата Расина, который хоть и «безумствует» от любви, но умеет обуздать себя и не потерять царской мудрости и благородства, и от шиллеровского Филиппа, разрываемого разнородными побуждениями ничуть не меньше, чем его юный мятежный сын. Альфьери создал этот образ в другой эстетической тональности и по иным критериям: он тяготеет к трагической системе греческой трагедии, которая требовала цельных и крупных характеров, подчиненных одной страсти, и интенсивного действия, не распыляющегося по частным побочным линиям. Испанскому королю в изображении Альфьери скорее сродни монолитная цельность тирана Креонта, каким он предстает у Софокла в «Антигоне». В конфликте «Антигоны» нет политической подоплеки, и тем не менее Креонт полностью разоблачает себя как деспотический, упивающийся собственным могуществом правитель, он тиран до мозга костей. Альфьери тоже убирает мотив политического противостояния главного героя и его сына (а такой мотив присутствует в «Митридате») и еще более значительную роль играет в «Дон Карлосе») и по примеру Софокла вкладывает в уста самого Филиппа доводы (а точнее — домыслы) политического порядка, призванные опорочить Карлоса и оправдать жестокость отца. Как в «Антигоне», сугубо семейный конфликт вскрывает сущностную порочность тиранической власти. При этом Альфьери открывает мрачные бездны самой природы тирана, черствой и мстительной, изначально деформированной властью.

В этой трагедии четко проступает контур той концепции тирании, которую Альфьери выстроил в двух своих трактатах о монаршей власти. Все уровни развития действия, все линии сюжета сходятся к главной и единственной мысли. Изгнав даже традиционный персонаж на-

персницы и оставив Изабеллу в полном одиночестве, Альфьери, вообще скупой в распределении ролей, тем не менее ввел в действие трех придворных и сцену совета короля с ними. Так в трагедии появилась важная для автора тема окружения тирана, где есть место лишь притворству, ненависти и низости.

Экономным отбором драматургического материала Альфьери создает атмосферу всеобщего гнетущего страха и изначальной настроенности на насилие, предательство и недоверие. В первых же сценах трагедии (беседа любящих друг друга Карлоса и Изабеллы) доминируют темы страха, подавленности и тревоги, а любовь вытеснена в душах героев предчувствием неминуемой катастрофы. «Филипп» — это трагедия деформированных тиранией сознаний. Атмосфера ничем не сдерживаемой тиранической власти разрушает в Филиппе, как в Креонте Софокла, природные человеческие начала, превращая его в злодея, одержимого манией величия. Тирания угрожает самой идее человечности, трагизм «Филиппа» приобретает столь же универсальный характер, что и рок в античной трагедии. Универсальность его усилена и внутренней трагедией тирана: торжествующий тиран — не только титанический тип монарха-злодея, но и жертва собственной мании, и он осознает это, когда перед ним, свершившим месть, встает вопрос:

Получил
Я полное, ужасное отмщенье!
Но счастлив ли теперь?

Сомнение Филиппа минутное, но это та «человеческая подробность», та «деталь», которая выбивается из общей единой художественной тональности этого образа тирана, одержимого титанической страстью и сверхчеловеческой волей властвовать. Тут в Филиппе сквозь монолитную броню античного титанизма проглядывает трагизм расиновского толка, коренящийся во внутренней неоднородности, мобильной природе человеческой страсти. Следы расиновской интроспективности присутствуют и в образах Изабеллы и Карлоса, которые героичны именно в силу своей человечности, сопротивляющейся насилию. Эта неуничтожимая, несмотря на тяжкую атмосферу тотального зла, человечность есть вопиющее обвинение тирании, но одновременно это и еще одно проявление тотальной трагичности бытия, в котором и благородным героям, и злодеям уготована роль жертв.

Выходами к расиновской интроспективности Альфьери воспользуется не раз, но уже после того, как пройдет через этап освоения трагедийной манеры древних.

Помимо «Антония и Клеопатры» и «Филиппа», в первый цикл трагедий Альфьери входят созданные им в 1775–1777 гг. трагедии на античные сюжеты: «Полиник» (Polinice), «Антигона» (Antigone), «Вергиния» (Virginia), «Агамемнон» (Agamennone) и «Орест» (Oreste) — все они полностью переписаны в стихах в 1781 г. и потом напечатаны в Сиене в 1783 г. Почти все они — трагедии рока. Сюжеты, в которых главной пружиной событий является тяготеющий над героями рок, позволяли Альфьери воплотить сущностный трагизм миропорядка, его изначально несправедливое устройство. Рок по-своему организует судьбы людей, не давая им проявить свою свободную волю, обрекая их на несчастье. Такой ракурс усиливал трагический накал столкновения страстей или принципов, прямо проецируя его на трагедию универсума. Это, в свою очередь, предельно укрупняло противоборствующие характеры, позволяло заострить страсти, переводя их из разряда субъективного злого умысла в масштаб универсального мирового зла. Но и в тех случаях, когда в трагедии не идет речь о предопределении, античный сюжет давал Альфьери возможность сосредоточить действие вокруг титанических характеров и героических поступков, продиктованных страстью к свободе и ненавистью к несправедливости, которая воплощается, как и в «Филиппе», в образе тирана.

Леопарди, сравнивая в «Дневнике размышлений» трагическую манеру у греков и современных ему драматических авторов, отметил, что греческие трагики «добивались воздействия более сильного, резкого, éclatant, чувств куда более неистовых, напряженных, более prononcés, впечатлений куда более величественных и в то же время менее внутренних и духовных <...>, они предпочтительно искали сверхчеловеческих пороков и добродетелей, преступлений и подвигов, несчастий и удач и особенно любили их, в противоположность трагикам современным, которые ищут самых человеческих пороков, добродетелей и т.д., какие только можно найти» (пер. С.А.Ошерова). Альфьери старался возродить на итальянской сцене именно те особенности греческой трагедии, о которых в 1823 г. напишет Леопарди.

В первых трагедиях Альфьери обнаруживается общая особенность его понимания трагизма: конфликт имеет многоуровневый характер и проявляется в разных плоскостях. Так, он захватывает, как у греков, бытийный и надбытийный уровни, в него вовлечены божественная воля, а также естественные, природные привязанности (чувства отцовской, материнской, супружеской, сыновней любви, братской близости). Участниками конфликта являются, как в античной трагедии, ближайшие по крови люди: отец и сын, мать и дочь, сестра и брат, жена и муж. Трагедии Альфьери демонстрируют эрозию и гибель этих связей под

действием неумолимой силы — рока, тирании или мертвящего закона. В «Полинике», «Антигоне», «Агамемноне» и «Оресте» ход действия обусловлен, как в античных трагедиях на эти сюжеты, божественным предопределением или проклятием. Но в рамках этого общего конфликта развиваются внутренние трагические коллизии, пружина которых может быть двоякой: это политическое противостояние или крайний индивидуализм героев, их одержимость необузданными страстями. Трагический конфликт распространяется, таким образом, и на политический, и на психологический уровни.

Конфликт между двумя сыновьями Эдипа в «Полинике» предопределен богами, но принимает форму столкновения двух разных индивидуальностей: доверчивого и мягкосердечного, но болезненно гордого Полиника и бесчестного честолюбца Этеокла, причем оба к тому же оказываются жертвами козней стремящегося к трону лицемерного Креонта. Первоначально трагедия Альфьери носила название «Враждующие братья» (явная перекличка с расиновской трагедией «Фиваида, или Враждующие братья»). Изменив заглавие на «Полиник», Альфьери переместил и центр трагического конфликта. Полиник превратился в подлинного трагического героя наподобие софокловых Электры или Антигоны: он не хочет мириться с несправедливостью и нарушением нравственных принципов и сознательно готов пойти на смерть, чтобы не видеть, как торжествует обман. Помимо Софокла с его «Эдипом в Колоне», Альфьери при разработке сюжета о детях Эдипа опирался, видимо, еще на два источника: на поэму Стация «Фиваида» и на трагедию Сенеки «Финикиянки». У Альфьери, однако, психологическое противостояние пятерых действующих лиц, над которыми тяготеет рок, усилено конфликтом политических интересов. Центром их является фиванский трон. Даже призрак власти порождает низких душой тиранов (Креонт), губит людей чести (Полиник) и превращает их в подлецов (Этеокл), развенчивает миролюбивые планы Иокасты.

В трагедии «Антигона» Креонт, воцарившийся на фиванском троне, продолжает считать себя орудием божественной воли, преследующей сестру Полиника Антигону:

Il cielo
oggi v'ha poste in mano mia; ministro
a sue vendette oggi m'ha il ciel prescelto.*

* «По воле неба / вы в моих руках; я предназначен / небом ныне стать исполнителем его отмщенья».

Как и Креонт у Софокла, этот герой Альфьери отождествляет собственный произвол с государственной необходимостью. Альфьери создает мощный, цельный характер, движимый одной страстью — упрочить свои права на трон и свой авторитет царя. Эта страсть трагична именно в силу ее непреодолимости: «Антигона» — это трагедия властного отца, теряющего сына, трагедия царя, на которого осмелился поднять меч его наследник, трагедия честолюбца, обнаружившего изъян в своих принципах и расчетах. Тиранин, уверенный, что является орудием божественной мести роду Лая, сам делается жертвой «небесного проклятия» и «ужасного правосудия», которое, по его расчетам, должно было поразить Антигону.

Некая высшая сила безраздельно властвует в этой трагедии и над тираном, и над его жертвой. Но роль у нее двоякая. Она может покарать за вину, за совершенное человеком насилие — и тогда она является в облике «ужасного правосудия», карающего преступного Креонта. Но, как и в древней трагедии об Антигоне, эта высшая разящая сила кладет в судьбе героини Альфьери неизбежный предел ее собственной воле.

Антигона Альфьери — героиня плутархова масштаба. Именно она оказывается для Креонта орудием мести небес за его злодеяния. Зная о проклятии, тяготеющем над всем ее родом, Антигона стремится сама выстроить свою судьбу: она дважды делает заведомо смертельный выбор, отказываясь оставить тело Полиника непогребенным и выйти замуж за сына Креонта, которого любит. Выбор Антигоны — это акт высокого героизма и ее моральная победа. Антигона нравственно возвысилась и над соблазном любви, и над уделом жертвы, она превращает свою смерть в подвиг несмирившейся души. Однако сама эта победа по существу лишь возвращает Антигону в безвыходный круг судьбы и реализует предуказанную ей богами роль безвинной искупительной жертвы — трагизм установленного богами порядка героине Альфьери преодолеть не дано.

В «Агамемноне» и «Оресте» смертельная развязка, предопределенная богами, не вызвана непосредственно манией тирана, враждебной всякому проявлению свободы, а венчает собою напряженный конфликт внутренних, душевных драм героев, переплетение которых и рождает трагедию. Преступление Эгиста и Клитемнестры и смерть Агамемнона, конечно, предreshены богами, но в отличие от «Антигоны», где рок осуществляется вопреки (и одновременно благодаря) героическому свободному самоутверждению героини, в трагедии «Агамемнон» не происходит морального торжества над злом и герои внутренне несвободны. Наоборот, они подчиняются каждый своему особому року стра-

стей, эмоций и обстоятельств, и этот рок и ведет их к кровавой развязке. Таким образом, в этих трагедиях Альфьери реализует наметившуюся еще в «Филиппе» тенденцию исследовать уровни трагического, глубоко скрытые в душах героев.

В «Агамемноне» основное внимание сосредоточено на процессе созревания преступления, на логике движения к нему: композиция (которую Альфьери считал особенно удавшейся) делает очевидным этот смысловой ракурс сюжета. В принципе, кроме приезда Агамемнона и финального удара кинжалом, в трагедии ничего не происходит, кроме бури страстей в душах четырех ее героев и их напряженных эмоциональных поединков. Связь между актами и сценами обусловлена логикой развития четырех пересекающихся внутренних конфликтов, их постепенного превращения в трагически неразрешимый узел.

Эгист уже в прологе раскрывает свою внутреннюю драму и свою будущую роль в трагедии. В этом персонаже более, чем в других, очевидна изначальная подчиненность роковому предначертанию: Эгиста преследует тень его отца Фиеста, внушая ему, что он обязан отомстить роду Атрея. Эгист знает о себе, что «он рожден для преступления» и его судьба — совершить великое злодеяние. В то же время он страдает от того, что вынужден терпеть унижения и к тому же завидует славе и мощи Агамемнона. В рамках предуказанной ему роли у Эгиста, однако, есть некоторая свобода маневра, которой он и пользуется, выявляя с еще большей очевидностью свою преступную и низкую сущность. Он решает «применить хитрость» и не проливать крови собственными руками — за него это сделает Клитемнестра, которую он склонил к убийству мужа, искусно сыграв на ее чисто женских чувствах.

В «Агамемноне» чувствуется знакомство Альфьери с Шекспиром, особенности с «Макбетом», но основной моделью для него продолжает оставаться античная трагедия. Причем, его Клитемнестра ближе одноименной героине Сенеки, чем Еврипида: у римского трагика она колеблется перед роковым шагом, постепенно сдаваясь под напором хитроумных доводов Эгиста. У Альфьери Клитемнестра оказывается перед трагической неизбежностью убийства, хотя поначалу не думала о злодеянии, и до последнего момента внутренне сопротивляется «непомерной жестокости» того, на что толкает ее Эгист. Уже готовая раскаться и отказаться от страшного плана, Клитемнестра уступает воле своего рокового возлюбленного, так как не находит выхода из затянувшего ее нравственного тупика.

Qual mi ti mena innanzi,
Qual furia empia d'Averno ai passi tuoi

E scorta, o Egisto?
 <...> or mal mio grado,
 Di nuovo già spinta al delitto orrendo
 Son dal tuo aspetto...*

Незащищенными от зла, полными неуверенности предстали в этой трагедии и «герой и царь царей» Агамемнон (он не решился послушаться голоса разума, предупреждавшего об угрозе; Агамемнона даже мучил вопрос, следует ли ему быть жестоким, полагаясь на одно только сомнение), и Электра, которая поняла опасность, но не смогла предупредить отца о готовящемся преступлении.

Жалоба Пилада в финале трагедии «Орест» — «О, суровый, о, неминуемый закон судьбы!» — это итог динамично разворачивающегося на сцене конфликта разнонаправленных волей и страстей, рожденных единодушным нежеланием героев мириться с содеянным прежде злом. Один только тиран Эгист привольно чувствует себя в атмосфере преступления. Противостояние героев его тирании составляет в «Оресте», как и в «Антигоне», суть трагического действия. При этом в трагическое противоречие вступают намерения, чувства, естественные привязанности и даже природные темпераменты персонажей, внося в их души разлад. Так, Электра, подобно героине Софокла, живет «надеждой на расплату» за смерть отца и любовью к брату-мстителю, но, в отличие от Электры греческого трагика, в то же время сострадает преступной матери-убийце и не хочет ее гибели. Клитемнестру Альфьери, в противоречии с традицией, изображает глубоко раскаявшейся, страдающей от собственной вины и любящей детей женщиной, готовой сносить презрение, унижения, пойти даже на смерть, лишь бы была остановлена череда злодеяний в ее семье. Чувства матери борются в ней еще и с привязанностью к тирану Эгисту, и борьба эта безысходна. Гибель Клитемнестры от руки сына представлена, однако, у Альфьери не как торжество справедливости (так это было у Софокла), а как трагическая ошибка Ореста: он не сумел справиться со своим необузданным темпераментом и помимо воли в припадке ярости, разгоревшейся при преследовании Эгиста, поразил мечом выбежавшую ему навстречу мать. Ореста было принято изображать яростным и безумным (таков он у Софокла, Еврипида, Расина) — у Ореста Альфьери юношески необузданное, плохо слушающееся доводов рассудка сердце максималиста, способное на подвиг самоотречения во имя высокой справедливой

* «Что привело тебя ко мне, / какая злобная адская фурия / ведет тебя, о Эгист; / <...> и ныне против воли / к новому ужасному злодейству / меня толкает твой вид...»

цели, но не готовое сделать правильный выбор между привычной для него ненавистью к убийцам отца и непривычным чувством к матери. Ошибка Ореста вдвойне трагична, так как он убил уже раскаявшуюся, уже наказанную за свою вину мать. Его попытка восстановить поправленную справедливость обернулась вопреки его воле новым злодейством.

Столкнувшись один на один с трагизмом бытия, в котором бесконечно множатся злодейства, возникают безвыходные нравственные тупики или умножаются фатальные ошибки, герои этих «трагедий рока» обнаруживают ограниченность сил человека, даже если он бестрепетно героичен, как Антигона, или честен, как Полиник, или непримирим в своем стремлении к справедливости, как Орест. И его тираны — тоже игрушка враждебного рока, орудия бесчеловечной божественной воли.

Последняя трагедия этого периода, «Вергиния» (1777), которую сам Альфьери назвал «трагедией свободы» (позднее исследователи стали выделять в творчестве Альфьери целый цикл «трагедий свободы», причисляя к нему, кроме «Вергинии», также «Заговор Пацци», «Тимолеона», «Брута первого» и «Брута второго»), иначе решает проблему возможности свободного волеизъявления. Речь в ней не идет о роковом предопределении, в котором воплощен враждебный человеческой воле и стоящий над нею миропорядок — здесь границы человеческой свободы обозначены иным образом. Аппий, один из децемвиров, и Ицилий, бывший трибун, в равной мере увлечены идеей свободы, только для Аппия она означает возможность подчинить мораль, законы и мнение народа своему личному произволу, а для Ицилия — защитить права суверенной свободной личности. Два эти героя представляют два противоположных этических полюса, причем их противостояние разворачивается и в любви (оба любят Вергинию), и в политике: Ицилий исповедует верность закону и опирается на народ, тогда как Аппий отождествляет закон с властью и позволяет себе обманывать народ, используя его легковерие в своих интересах.

Подлинным героем трагедии выступает идеализированный республиканский Рим с его бескомпромиссной честностью, суровой прямоотой нравов, патриотизмом и высоким понятием о достоинстве гражданина. С первых же слов трагедии возникает этот образ Рима, являющегося идеалом и мерилom нравственности для каждого из персонажей «Вергинии». Но в изображении Альфьери этот героический идеал обнаруживает трагическую противоречивость. Он учит только «умирать свободным». Поверив Аппию, Рим обрекает на гибель честного Ицилия, который умирает не сломленным, как истинно римский герой, утверждая таким способом свое суверенное свободное право. Сопrotивляясь тирании, принимают героическую смерть и Вергиния (научившаяся у

Ицилия «умирать свободной»), и ее отец, осуществивший свое право на волеизъявление тем, что, осужденный Аппием на смерть, он прежде закалывает дочь, которой грозит рабство. Не случайно Альфьери ответил решительным отказом на совет своего друга и критика Р.Кальцабиджи изменить финал трагедии и закончить ее смертью Аппия: торжество справедливости в финале не сочеталось с его представлениями о сущности трагического.

4

Процесс работы Альфьери над трагедиями отличался специфическими особенностями, в которых отражались и просветительская рационалистичность его подходов к творчеству, и целенаправленный поиск собственной стилистики. Привыкнув с рождения изъясняться по-французски, автор сначала во всех подробностях излагал содержание задуманной трагедии французской прозой, фиксируя смысл всех сцен, реплик и монологов и порядок их следования. Таким образом у него сначала получался прозаический набросок, в котором содержался идейный и событийный костяк трагедии, были продуманы все этапы движения страстей — своего рода архитектурный проект трагедии. Подобная подготовительная работа могла длиться годами. Затем поэт принимался излагать итальянскими белыми стихами то, что было написано французской прозой, а потом — шлифовать, заменять строки и слова, отыскивая стилистический эффект, более всего соответствующий первоначальному проекту. Такая поэтапность позволяла Альфьери одновременно работать над несколькими трагедиями (что обеспечивало им концептуальное и стилистическое единство), многократно и самым тщательнейшим образом выверять содержательную сторону текста и придирчиво отбирать соответствующий его трагической системе художественный инструментарий.

Трагический конфликт, в понимании Альфьери, это предельно напряженное столкновение полярных нравственных позиций, обнажающее глубинные пласты враждебного героям, непоправимо трагического устройства мира. Герои Альфьери наделены неистовыми страстями и бешеной энергией. Изображению мощных натур, способных в свободном поступке сфокусировать духовные силы человека — как злые, так и добрые — Альфьери учился у Шекспира, которого он, как явствует из жизнеописания, многократно читал (и даже опасался, что столь пристальное чтение может слишком сильно повлиять на эстетику его трагедий). Но титанические характеры у Шекспира показаны в развитии на большом временном пространстве, в контакте со множеством второсте-

пенных персонажей. Альфьери, верный правилу трех единств, не стремится достичь эффекта развития, диахронии характера, зато, возвращаясь к традициям античной трагедии, и прежде всего Софокла, он предельно акцентирует момент единства действия. Для него важен эффект простоты и напряженности конфликта, четкий и энергичный ритм его развития.

Трагедия Альфьери, как правило, имеет не более пяти (а часто и меньше; в «Вергинии» — шесть) действующих лиц, среди которых нет эпизодических или второстепенных. Как в древности, трагедия начинается с пролога, роль которого играет вступительный монолог одного из героев. В прологе кратко очерчивается контур конфликта и расстановка противоборствующих сил. Действие развивается стремительно, без побочных линий, без повторов или длительной подготовки. Страсти героев экстремально напряжены уже в начале трагедии, и кульминация и развязка разделяются очень незначительным драматургическим пространством, иногда кульминация прямо перетекает в развязку, производящую эффект шока. Так, в «Вергинии» развязку сюжету дает удар кинжала, направленный отцом в грудь героини, но происходит она неожиданно и подготовлена в силовом поле трагедии только одной неясной фразой Вергиния («Дай обнять дочь, прежде чем я потеряю ее навсегда»), смысл которой проясняется только после рокового удара. В «Оресте» развязка оказывается неожиданной даже для самого заглавного героя; к тому же, ею разрешается только один аспект конфликта, зато другой, экзистенциальный, развязка только акцентирует — этот эффект характерен и для других его трагедий.

В четко распланированном временном и идейно-эмоциональном пространстве трагедии Альфьери, строго подчиненном принципу единства действия, нет места не только побочным сюжетным линиям, но и многословным описаниям событий или пространным интроспективным монологам, в которых герои Расина — этого высшего в Европе после античности авторитета в области трагедии — анализировали и оценивали свои переживания. У Альфьери диалоги насыщены спрессованной в каждой реплике эмоцией, причем сама динамика чувств и мыслей героев, будучи проявлением их сугубо индивидуальной природы, интересуется автора трагедии лишь в той мере, в какой она способна раскрыть центральный конфликт идей и нравственных позиций. Подчиненная тому же стремительному ритму, в каком развивается действие, психологическая жизнь героев намечена скупыми и четкими штрихами, которые Альфьери передает в трагедии при помощи необычных (особенно для итальянской сцены тех лет) драматургических средств.

Необычные для итальянского театра, где тон задавали в XVIII в. ли-

рико-музыкальные трагедии Метастазіо, нормы трагедийного стиля, введенные Альфьери, ориентировались опять-таки на стиль греческой классики — и главным образом на стиль Софокла, в котором гармонично уравновешены величаяя приподнятость монологов и энергичная простота и выразительность диалогической речи. Альфьери использует разные речевые ритмы и стили построения фраз, добиваясь не столько эффекта дифференцированности речи разных участников действия, сколько ее содержательной и эмоциональной насыщенности. Поэтому у него столь часты, например, монологи, в которых вопросы нравственного порядка трактуются в сугубо риторическом ключе — речь героя льется величаво и строится по законам красноречия: с тройными повторами, с антитетическими противопоставлениями отвлеченных понятий, многочисленными определениями и обращениями. Таков монолог Ицилия на римском форуме:

Odi mie voci,
popol di Roma. Io, che finor spergiuro
non sono, io, che l'onor non mai tradito,
ne venduto ho; che ignobil sangue vanto,
e nobil cor; me udite; a voi parlo io.*

Напряжение чувства Альфьери передает посредством укороченных фраз, умолчаний, синтаксических смещений (*Vivi, Emon, tei comando.... In noi l'amarci / delitto e tal, ch'io col morir lo ammendo; / col viver, tu*). Альфьери удается достигать драматического эффекта исключительной силы, сочетая в речи персонажей свой язык недоговоренностей, пауз и синтаксических искажений с абстрактной лексикой и с традиционными для классицистической поэзии устойчивыми лексическими группами (*alma luce, casto amore, orribil delitto, furia empia* и т.п.): в таком шокирующем сочетании с поэтических штампов снимается их затертость, они приобретают значение своего рода нравственных опор в потоке бурных, раздирающих сознание героя эмоций. На таком контрасте построен знаменитый монолог Клитемнестры из четвертого акта «Агамемнона» («Пробил час»): чувства и мысли героини, только что покинувшей уснувшего Агамемнона, по крайней мере восемь раз меняют направление, в ней борются разнородные побуждения, стилистический образ которых предельно динамичен и выразителен.

* «Слушай, / народ Рима, что я скажу. Я, кто клятвопреступником / до сих пор не был, я, кто никогда честь не предавал / и не продавал; кто не может похвалиться благородной кровью, / зато обладает благородным сердцем — я обращаюсь к тебе, слушай же меня».

Эмоциональные монологи героев перемежаются у Альфьери не менее эмоциональными диалогами, созданными по типу софокловых динамичных словесных поединков. Они представляют собой у Альфьери стремительное чередование отрывистых усеченных фраз, сама форма которых призвана передать экстремальное напряжение духовного конфликта. Таков диалог Антигоны и Креонта: «Scegliesti? — No scelto. — Emon? — Morte. — L'avrai». Стремление к краткости выражения эмоции и предпочтение недосказанности перед многословным описанием соединяются у Альфьери с придирчивым вниманием к отбору насыщенных экспрессией слов, способных скупыми, но точными штрихами охарактеризовать сущность происходящего. Так, загнанная внутрь любовь Изабеллы и Карлоса выражает себя в серии незаконченных фраз, неясных восклицаний, брошенных и подхваченных намеков, в которых варьируются слова «молчание», «надежда», «преступление», «ненависть» — и по ходу действия именно эти понятия проявляют свой трагический смысл. Альфьери — не любитель описаний, но если он и допускает их в свои трагедии, то выстраивает через них образный ряд, в котором, как в ядре, скрыта трагическая развязка всего действия. Таково воспоминание Ореста о ночи убийства Агамемнона:

Я помню хорошо,
Как к выходу влекла меня Электра,
Как поднял Строфий на руки меня,
Гораздо больше мой отец с той ночи,
Чем твой, и как бежал он, весь дрожа,
К той двери потайной, и вслед рыданья
Неслись, и я, не зная отчего,
Весь трясся и кричал. И Строфий плакал,
Закрыв ладонью мой кричащий рот,
И прижимал меня к себе, и слезы
Его струились по моим щекам.

Пер. Е. Солоновича

Необычность стиля трагедий Альфьери не осталась незамеченной театральными критиками. Как только в 1783 г. были напечатаны четыре первые трагедии, маститый неаполитанский критик Р. Кальцабиджи, автор «Рассуждения о драмах аббата Метастазियो» и сам сочинитель мелодрам в его духе, прислал Альфьери «Письмо» с разбором всех четырех его трагедий. Оно интересно тем, что, уловив стремление Альфьери к энергичности и краткости стиля и оценив значительность созданных им трагических героев, Кальцабиджи счел возможным прирав-

нять манеру письма Альфьери к шекспировской. При этом, однако, критик поспешил выразить надежду, что Альфьери удастся в будущем «улучшить» и «исправить» то, что делает его похожим на Шекспира, и преодолеть «неправильности его фантазии». К таким «неправильностям» отнесены в «Письме» многие конкретные стилистические приемы Альфьери, которые Кальцабиджи характеризует как «трудные» и «неясные».

В «Ответе Автора» Альфьери согласился, что в его стиле много неправильностей, но объяснил, что все они значимы в том «языке страстей», который необходим для его трагедий. Главное его требование к этому языку — энергия и краткость. Отсюда и оборванные фразы (*tu dubitare?...*), повторы (*eterna guerra, odio mortal, giurasti; eterna guerra, odio mortae ti giuro*), восклицания и каскады едва начатых предложений, рубящие стихотворную строку, разбивающие ее ритм (*Ei sol pur fosse, che a lui consigli!.. Io ben mei so... Creonte... senz'esse... ah! forse... a ria vendetta...*). Отступлением от стихотворной нормативности были и частые у Альфьери (и тоже отмеченные Кальцабиджи) нарушения привычного синтаксиса (*inorridir di madre al nome io soglio...*; *io, di morir, pria che nascessi, degna*), необычная пунктуация (*L'onor, vieta i misfatti*), субстантивация глагола или его пропуск (*se ai superni numi innalzar la mia colpevol voce*), целая система аллитераций, в основном консонантных (*O figli del mio figlio, o figli miei, feroce ombre, fratelli, duran gli sdegni oltre la morte?*), перергруппировка ударений и необычное в ритме классического стиха место цезур и пауз (*Dei, piu iniqui di noi, da tutto il cielo / me fulminate a prova, o Dei non siete*).

Свои стилистические установки сам Альфьери объяснял желанием вернуть трагедию к ее сценической основе, которую вполне понимали и учитывали, по его убеждению, только древние греки и римляне. Они не пользовались ни эпическими, ни лирическими поэтическими размерами, а писали трагедии ямбом, считая его (и Аристотель теоретически закрепил это в «Поэтике») наиболее подходящим для диалогической речи, звучащей со сцены. В диалоге, полагал Альфьери, не должно быть «декламации чувств», он должен быть энергичным и кратким, эмоционально насыщенным, а вовсе не приглаженно-мелодичным. В нем не только допустимы, но даже нужны перестановки слов, усеченные конструкции, дополнительные акценты и рубленый ритм: ведь так трагедии возвращаются ее исконная диалогическая форма и ее назначение — быть сыгранной актерами, а не «прочитанной глазами». Глаза читающего спотыкаются на непривычно построенных фразах, читатель устает додумывать смысл недосказанного, но актер логикой игры выявит эмоциональное начало, заложенное в этих «неправильностях».

Мысль, что трагедия имеет право на свой стиль, так как она «играется» и «говорится», а не «декламируется» и не «поется», вытекала из общей направленности всего творчества Альфьери как автора трагического театра. Выбором сюжетов и стилевой ориентацией Альфьери возвращал трагедию к твердым жанровым нормам и к укрупненному масштабу образов и проблем, — к тому, что органичнее всего соединялось именно в классической античной трагедии. Выпады против «лиричности», «мелодичности» и «декламации» были, конечно, прежде всего продиктованы активным неприятием того распада трагической формы, одно из крайних проявлений которого заключено в современной Альфьери и имевшей весьма большой успех «трамелогедии» П.Метастазио. Но, декларируя возврат к сценической специфике трагедии, Альфьери — по крайней мере в первый период его творчества — противопоставлял свое понимание трагедии и свою стилистическую систему также тому направлению в трагедийной европейской классике, которое представлял театр Расина. В трактате «О государе и о литературе» Расин заклеен как образец придворной искусственности и слащавости. Дело не просто в неприязни Альфьери, поклонника Плуларха и Макьявелли, к Расину как зачинателю традиции изображать в трагедиях страдания влюбленных венценосцев и считать любовный конфликт достойным трагедии. Дело в принципиально ином подходе к стилю, к идейно-эмоциональной насыщенности слова, звучащего со сцены. В расиновской трагедии жестокое, трагически непреодолимое естество страстей как бы отодвинуто вглубь рационалистическим самоанализом героев, переплавлено в «спокойную правильность слова» и скрыто под покровами музыкального величаво-благозвучного стиха (Р.Барт). У Альфьери слово обнажает природную жестокость конфликта, срывает с него покров рационалистической отстраненности, благозвучия и лиризма. Звучащий со сцены нерифмованный, часто синтаксически неправильный и перегруженный эмоциональной лексикой ямб в его трагедиях открыт для голоса страсти, для «эффекта крика» (М.Орсель). Система трагического стиля у Альфьери, таким образом, резко расходится с классицистической, которая старалась страсть упорядочить. Риторика страсти, которую вырабатывает трагедия под пером Альфьери, конечно, не отказывается от классицистической полноты и рациональной завершенности высказывания; чувство ищет для своего выражения подчас и устойчивых словосочетаний, и привычных для стиля классицизма развернутых дополнений, описательных определений и обращений, обильных пояснений обстоятельств события и т.д. Таков, например, монолог Агамемнона, впервые после многолетних скитаний ступившего на родной берег: здесь перечислены все, кого

он видит при встрече (не забыты и боги домашнего очага), в серии риторических вопросов и восклицаний герой упомянул и о своей любви к родной земле, и о тревогах и надеждах скитальца, и о тоске, испытанной им за десять лет отсутствия, и о лишениях, перенесенных в кровавой войне, и о радости обретения мира и дома. Но рядом с подобными традиционно красноречивыми излияниями чувства в трагедиях Альфьери звучит и обретший нетрадиционную форму голос страсти. Смятение Клитемнестры выливается в стремительно следующих друг за другом бессвязных вопросах и вскриках, в начатых и внезапно оборванных фразах. Монологи, которые произносит Эгист наедине с собой, звучат как торопливое бормотание одержимого: он повторяет, как заклинание, одни и те же фразы, хаотично соединяет в них слова, постоянно возвращается к одним и тем же образам — ненависти, смерти, крови.

5

Во второй период своего творчества Альфьери пишет трагедии, в которых экзистенциальные темы, уже разработанные им в рамках античных классических сюжетов, раскрываются в ситуациях, не обусловленных не зависящим от людей роком, а созданных самими героями по своей воле, по ошибке или под давлением обстоятельств. В этот период Альфьери менее категоричен в своей ориентации на строгую форму греческой трагедии и внимательнее относится к драматургическим находкам новых европейских трагиков. В трагедиях этого периода обнаруживается внутренняя конфликтность, проблематичность самих понятий героизма, злодейства, гражданственности, тирании и индивидуальной свободы.

В «трагедии свободы» на тему заговора Пацци (*Congiura de' Pazzi*, прозаический эскиз относится к 1778 г.) развит сюжет, который Альфьери нашел в «Истории Флоренции» Макьявелли. Альфьери подхватывает, теперь на средневековом историческом материале, главные темы «Вергинии» — свободолюбия, ненависти к тирании, гражданственности героического деяния.

Но первая же сцена убеждает: внутри тираноборческой проблематики здесь возникает тема трагической неоднозначности, проблематичности самой идеи свободолюбия. Четыре персонажа составляют «полюс» свободы: презирующий рабство и покорность горячий Раймондо, посланник римского папы Сальвиати (политический враг семейства Медичи, готовый привлечь войска других государств и развязать настоящую войну во Флоренции), осторожный и предпочитающий пути

компромисса старый Гульельмо (отец Раймондо) и, наконец, стоящая между антагонистами жена Раймондо — Бьянка Медичи, для которой борьба братьев-тиранов и мужа-заговорщика — вдвойне трагедия, поскольку пролитая кровь так или иначе падет на ее детей. Наравне с темой подвига во имя свободы звучит, таким образом, и трагическая контртема — соизмеримости жертв и результатов подвига, нравственной цены героизма. «Полюс» тирании тоже неоднороден. Над более примитивным эгоистом и деспотом Джулиано берет верх не менее жестокий, но дальновидный, гибко и широко мыслящий Лоренцо. Оба они, однако, равно не способны отречься от тирании и вполне сознательно — хотя каждый по-своему — следуют «року», роднящему этих героев с Филиппом из первой трагедии Альфьери: во что бы то ни стало сохранить авторитет власти, доставшейся им по наследству. Действие трагедии, таким образом, приводится в движение не только конфликтом между тиранами Медичи и их противниками-заговорщиками, но и четко выраженными внутренними конфликтами, сосредоточенными на обоих «полюсах» трагического противостояния. Внутренняя проблематичность каждой из идей, вокруг которой группируются герои, акцентирована тем, что в итоге отчаянной акции семейства Пацци все антагонисты оказываются одновременно и правы, и неправы, победителей нет, и своей финальной фразой Лоренцо подтверждает это, говоря, что только время рассудит противников. Геройская акция Раймондо, заколовшего Джулиано Медичи, наполовину иллюзорна; она осуществилась только в той мере, в какой сам Раймондо смог реализовать свою готовность отдать жизнь за владевшую им идею освобождения Флоренции. Самоубийство Раймондо — это и бескомпромиссный индивидуальный протест против обстоятельств, сложившихся враждебно для него и благоприятно для Медичи, и вместе с тем акт отчаяния и свидетельство крушения иллюзии. Трагизм его усилен тем, что на пороге смерти Раймондо признает себя побежденным. Но и Лоренцо, уцелевший после заговора, тоже не чувствует себя моральным победителем — этого права его лишила героическая жертвенность его противника.

На сюжет из отечественной истории написана и трагедия «Дон Гарсия» (*Don Garzia*), замысел которой датируется 1776 г., прозаическая версия — 1778, поэтические — 1779 и 1781 гг. Действие ее не выходит за границы семейства Медичи, ее идейный стержень — концепция нравственных пределов власти, а главная тема — трагическая неизбежность зла в кругу тех, кто втянут в орбиту интересов власти. Здесь всего пять действующих лиц (есть еще два невидимых персонажа, которые тоже играют свою роль в движении сюжета), расстановка их четка до

схематизма: тиран и его приспешники (Козимо Медичи и два его сына), их антипод в понимании того, что допустимо для властителя (сын Козимо дон Гарсия), и мечущаяся между обоими «полюсами» косвенная жертва их противоборства (мать Гарсии и жена Козимо Элеонора). Альфьери «разыгрывает» на столь узком драматургическом поле все использованные в предыдущих трагедиях модели трагических конфликтов: в сюжете «Дона Гарсии» задействованы сыноубийство и братоубийство, предательство, мрачное непреодолимое проклятие, роковая ошибка, материнский примиряющий героизм, жажда власти, утрата иллюзий и безнадежный героический вызов злодейству.

Атмосфера зла, фальши и коварства, типичная для трагедий Альфьери о тирании, здесь накладывает свою мертвящую печать на всех героев, превращая одних в законченных злодеев, других в их жертвы. Мир тирании оказывается и в этой трагедии внутренне неоднородным и являет три своих лика: это одержимый манией величия и непогрешимости Козимо, рвущийся к трону честолюбец Диего и двуличный интриган Пьеро. Тема «Филиппа» — роковая предначертанность зла в среде тех, кто вознесен властью над другими, — в «Доне Гарсии» обогащена дополнительными обертонами: показана изнутри трагедия венценосца, который принес в жертву авторитету власти родительское и супружеское счастье и фактически стал виновником нравственной и физической гибели всех своих наследников. Появляется и мотив трагической ошибки, рокового случая, который ставит ловушку герою и разом превращает его в преступника-братоубийцу. Существенно меняется сама роль положительного героя: в нем приглушено активное тираноборческое начало, зато преобладают такие качества, как стоическая жертвенность, нравственное несогласие с любым актом насилия. Дон Гарсия не борец, не победитель, он жертва — жертва ненависти отца, жертва интриг брата, жертва собственной любви, жертва случая, наконец. К тому же он убежден, что именно этим нравственным стоицизмом он искупит злодеяния всего семейства Медичи. Сущностный трагизм заключен, таким образом, не только в том, что тирания губит героическую личность, но и в том, при ней губительны любые проявления человечности. Всякое естественное движение сердца в атмосфере тирании приносит уродливые, отравленные плоды.

На этом этапе своего творчества Альфьери обращается к уже испробованным его предшественниками сюжетам с явным намерением поспорить с их идейной трактовкой и предложить собственный вариант трагического конфликта. Очевидно также стремление Альфьери испробовать на новом для него сюжетном материале ту смоделированную им по классическому образцу форму трагедии, которую прежде он приме-

нял в трагедиях рока. Так, «Мария Стюарт» (Maria Stuarda, замысел — 1778, проза — 1779, переложение в стихи — 1780–1782) полемична по отношению к сложившейся в европейской драматургии традиции трактовать трагическую историю казненной шотландской королевы. Эта история, впоследствии послужившая основой знаменитой драмы Шиллера, до Альфьери была дважды использована итальянскими трагиками (Кампанеллой и Делла Валле). У Альфьери сюжет построен вокруг событий, предшествовавших заточению королевы. Это позволило автору избежать традиционного столкновения разных конфессиональных и политических позиций и перенести конфликт в плоскость сугубо семейных и дружеских отношений, где, однако, очевиднее вырисовывается будничная трагизм каждодневного бытия. На эту экзистенциально трагическую концепцию мироустройства накладывается у автора «Марии Стюарт» его понимание монархической власти как фактора, несовместимого с человечностью.

В трагедии Альфьери фактически по невольной вине Марии происходит убийство ее супруга Генриха, но трагическая развязка зреет подспудно, ее предвещают лишь косвенные симптомы — все более ожесточенные супружеские споры и упреки, недовольство Генриха своим положением при дворе Марии, его угрозы заставить жену и придворных считаться с собой, неудачная попытка Марии помириться с мужем. Масштаб трагедии становится очевидным лишь непосредственно перед развязкой, когда старик пуританин разъясняет Марии смысл происходящего и предрекает напуганной королеве недалекий уже трагический конец ее царствования. Собственно, развязка происходит даже без участия главных венценосных героев и является неожиданностью для них: и Мария, и Генрих — марионетки в руках искусного интригана-министра.

При такой своеобразной трактовке трагического конфликта, пружины которого скрыты под плотным слоем будничных обстоятельств, Альфьери сохраняет четкую структуру трагедии и энергичный ритм развития действия. Последнее, правда, целиком обеспечивается столкновением разных темпераментов, игрой настроений и желаний, которой искусно управляет дальновидный министр. Перенеся интерес в сферу будничных семейных неурядиц, Альфьери остается верен своему умению постепенно подвести героев к порогу трагической развязки, заставить их осознанно пережить, подобно шекспировским персонажам, ужас рокового взрыва. Это дает Альфьери возможность добиваться единства драматического действия, сочетая внимание к «языку страсти» (т.е. к выразительности эмоционального рисунка диалогов и монологов) со стремлением показать характеры персонажей, при всей их

цельности, в известном движении (а в этом для Альфьери учителями были Шекспир и долго отвергаемый итальянским драматургом Расин).

Эти же принципы подхода к историческому материалу прослеживаются в трагедиях «Роземунда» (*Rosmunda*, замысел и проза — 1779, переложение в стихи — 1780–1782), «Октавия» (*Ottavia*, замысел — 1779, проза — 1780, переложение в стихи — 1780–1782), «Меропа» (*Меропе*, 1782) и «Софонисба» (*Sofonisba*, 1784–1785–1787), в которых Альфьери выстраивает трагический конфликт на основе любовных сюжетов. Сложные противоречивые отношения между героями, яростные страсти и разнообразные, то затухающие, а то вновь разгорающиеся политические амбиции сплетаются в этих трагедиях в трагический узел, который внезапно разрушает неукротимая вспышка главной страсти, владеющей центральным действующим лицом трагедии. У лангобардской королевы Роземунды это смертельная ненависть к падчерице Ромильде, дочери ненавистного для Роземунды первого мужа, короля лангобардов Альбоина. У карфагенской принцессы Софонисбы это недостижимые для других героев благородство и сила характера: она оскорблена унижением Карфагена и предпочитает смерть брачному союзу с тем, кто подчинился Риму. Обе эти героини (в отличие от Марии Стюарт) отлично помнят о своей политической роли, несмотря на бурю страстей в их душах. Другие герои этих трагедий также отличаются доблестью и цельностью характеров, но их благородные натуры трагически растоптаны в финале в столкновении с безудержной силой чувства главной героини. При этом речь не идет тут о противостоянии свободолюбия и тирании, низменных и высоких идеалов. Побеждает более сильная натура, которая одновременно и сама создает, и сама же разрушает трагический конфликт.

Разрабатывая эти сюжеты, Альфьери в определенной степени продолжал ориентироваться на шекспировские характеры с их мощным волевым потенциалом и масштабностью всепоглощающей страсти. Но, ограниченный в возможности по-шекспировски показать развитие характеров своих персонажей и при этом захваченный интересом к перипетиям их душевных драм, Альфьери должен был пересмотреть свое прежнее пренебрежительное отношение к Расину и пристальнее всмотреться в расиновский монологический рисунок страсти, в котором отчетливо проступают контуры натуры, темперамент героя, разные фазы его самооценки. В этом отношении особенно показательны монологи Роземунды, в которых ненависть к Ромильде сопрягается с глубоко запрятанной обидой на ее отца, жадной мести, ревностью страдающей женщины к возможному счастью ненавистной ей юной падчерицы.

В «Октавии», написанной на сюжет одноименной трагедии, дошед-

шей до нас под именем Сенеки, внутренняя трагическая сущность личности высвечена еще более рельефно, и переклички с Расином еще очевиднее. Трагедия Альфьери сюжетно продолжает расиновскую трагедию «Британник» и идейно близка ей, например, в трактовке образа Нерона. В нем совсем нет типичного для других тиранов в трагедиях Альфьери величия, нет осознанного стремления жестокостью и злодеяниями поддержать достоинство монарха. У Нерона, изображенного Альфьери, нет выраженных государственных интересов, какие отличали и героя древнеримской трагедии «Октавия», и даже Нерона в расиновском «Британике». Нерон Альфьери слаб, труслив, подл и позвериному жесток ко всему, что мешает его низменным аппетитам. К тому же он подвержен влиянию подлых приспешников, которые с выгодой для себя потакают его отвратительным прихотям. Все персонажи трагедии духовно немощны, сломлены, замкнуты на своих собственных страхах. «Октавия» Альфьери — трагедия о человеческой слабости и безволии, жертвами которых может быть любой — и монарх, и его подданные, и его близкие.

В трагедиях второго периода ареал трагического расширяется: трагическое проникает во все более глубокие пласты интимной жизни души и втягивает в свою орбиту ситуации и конфликты скорее частного и будничного, чем героического плана. К примеру, «Меропа» демонстрирует любопытное сочетание двух типов трагических конфликтов. Вначале действие трагедии целиком сосредоточено вокруг переживаний Меропы-матери, которая непрерывно переходит от надежды к отчаянию, от яростной ненависти к материнской нежности. Тревога за потерянного сына и надежда вновь обрести его ведут Меропу через прихотливую игру странных обстоятельств и совпадений, в которых она едва сама не становится сыноубийцей, потом вынуждена смириться с арестом только что найденного сына и пойти на нестерпимое для нее унижение — согласиться ради спасения сына на брак с убийцей ее мужа и узурпатором царской власти Полифонтом. Радость вновь обретенного материнства таким образом неотделима от трагедии, которая на протяжении сюжета неоднократно нависает над судьбой героини, свидетельствуя об уязвимости, хрупкости того самого чувства, которое без остатка заполняет всю душу Меропы.

Сосредоточенный поначалу целиком в сентиментальной сфере, конфликт, однако, затем приобретает иную, политическую окраску и возвращается в рамки традиционного для ранних трагедий Альфьери противоборства — героя-тирановержца и узурпатора трона. Угроза трагической развязки (Меропа, ради спасения сына согласившаяся на домогательства Полифонта, решает убить себя во время брачной цере-

монии) отступает перед развязкой героической: сын Меропы убивает тирана, и народ приветствует освободителя и объявляет его царем. Справедливость восстановлена героем, который, однако, сам лишь по счастливой случайности избежал обвинения в преступлении, смерти от руки собственной матери и казни по приказу тирана. Случайность трагическая и счастливая идут в этой трагедии рядом, меняясь местами, и герои бывают попеременно то победителями, то побежденными, то жертвами, то палачами в непредсказуемом круговороте собственных ошибок, страстей и коварных расчетов.

Сюжет «Меропы», многократно разрабатывавшийся и в античности, и в драматургии Нового времени, лег в основу двух знаменитых трагедий XVIII в. — Шипионе Маффеи (1713) и Вольтера (1743). Считая «Меропу» Маффеи едва ли не единственным достойным внимания образцом итальянской трагедии, Альфьери задался целью дать Италии трагедию «гораздо более простую, живую и увлекательную». Он сократил число действующих лиц до четырех, убрал имевшиеся у Маффеи вставные эпизоды, в которых традиционная кормилица изрекала перед героиней назидательные сентенции, старый воспитатель Эгиста сожалел о давно прошедшей молодости, Эгист пел тоскливую песню на тему утраченных радостей тихой пастушеской жизни, а корыстный советник царя, украв у Эгиста фамильное кольцо, строил козни против Меропы и ее сына. Стремясь достичь эффекта цельности, Альфьери вносит иные акценты в конфликт оскорбленной матери и Полифонта. Предшественники Альфьери, и особенно Вольтер, выдвигали на первый план козни Полифонта и его советника — у Альфьери о бесчеловечности Полифонта можно судить главным образом по материнским гревом и отчаянию Меропы, которая старается отвести позор от себя и опасность от сына. Тиранические притязания Полифонта — только одно из многих проявлений изначальной трагичности судьбы героев, которые вынуждены постоянно балансировать на краю физической или моральной гибели. Воплощая в себе одну из ипостасей злосчастной судьбы, Полифонт у Альфьери во всяком случае более величественный и тоже по-своему трагический персонаж, так как он, в отличие от вольтеровского, чужд расчетливости, фальши и низменного страха и хочет (правда, прибегнув к привычному для тирана принуждению) исправить, а не мелочно оправдать или скрыть лживыми измышлениями содеянное им прежде зло.

Сохраняя в своих героях высокий пафос трагизма даже при обращении к любовным сюжетам, Альфьери противостоял драматургическим опытам Метастазіо. Но фактически вся вторая половина XVIII в. в Европе проходит в поисках трагедии одновременно простой и воз-

вышенной — два эти критерия утвердились в европейской эстетике усилиями английских философов, Лессинга и Дидро, и в их свете даже Вольтер предстал поборником устаревшей галантности и плоского «хорошего вкуса». Просветительские вкусы предреволюционной поры начинают переориентировать театр от обязательной прежде любовной проблематики к проблематике героической и политической, к конфликтам высокого гражданского пафоса и к культу героя, исповедующего ненависть к деспотизму власти или идейной догмы.

Поиск масштабного героя-правдолюбца и сюжета с мощным гражданским звучанием открывал возможность для самого вольного экспериментирования с жанровыми принципами трагедии. В этом отношении особенно показателен германский опыт. Трагедией в Германии начинает называться достаточно размытое в жанровом отношении произведение обычно на исторический сюжет, в котором действие сконцентрировано вокруг одного крупного характера с трагически обрывающейся судьбой. Число сцен, вставных эпизодов, действующих лиц бесконечно множится, стихи могут перемежаться прозой, появляются элементы фантастического и комического, множество второстепенных персонажей, сценических эффектов и т.п. При этом с точки зрения специфики самого трагического конфликта трагедии Шиллера штюрмерского периода и трагедии Альфьери обнаруживают определенное сходство. Как и Альфьери, автор «Разбойников» и «Заговора Фиеско в Генуе» исповедует культ героя, одержимого высокими стремлениями, в первую очередь ненавистью к тирании в любой ее форме, и готового на крайние поступки во имя свободы. И Альфьери в поздних трагедиях, и Шиллер, уже прошедший этап штюрмерства, помещают полюса трагического конфликта не просто между героями и злодеями, а именно внутри самой личности, которая одновременно и сильна, и слаба, и стоит над обстоятельствами или страстями, и уступает им. Обоих привлекают титанические характеры, способные отдаться неистовым страстям, пожертвовав им жизнь, привязанности, честь. Шиллер был союзником Альфьери и в стремлении к максимально напряженному выражению страсти, к превращению слова в трагедии в крик.

Но специфика шиллеровского понимания трагического в том, что для него оно есть лишь следствие заблуждения, неверного расчета или моральной слабости героя. Когда к шиллеровской Иоанне возвращаются нравственные силы и она делает в душе верный выбор, трагический финал превращается в чудесный апофеоз девы-воительницы, восстающей из мертвых. Даже целенаправленно пытаясь в «Мессинской невесте» реконструировать дух и форму греческой трагедии, Шиллер возвращает своего героя-братоубийцу в лоно нравственного закона.

У Альфьери обычно с героями происходит прямо противоположное: их человечность смята роковым предначертанием или злой волей, и трагическому герою не дано реабилитировать себя ни перед самим собой, ни перед окружающими. Финалы трагедий Альфьери не восстанавливают нравственного порядка. Напротив, они зачастую ставят под вопрос смысл героического поступка героя и акцентируют нравственную проблематичность принятого им трагического решения (при том, что герои Альфьери обычно внутренне более цельны и шиллеровская тема борьбы в душе героя противоположных ценностных ориентиров для Альфьери отнюдь не главная). По сравнению со штюрмерской трагедией жанровый костяк трагедий Альфьери прочнее и его ориентация на античную трагедию органичнее, так как театр Альфьери глубже высветил неизбежную трагичность положения человека в мире. Этот аспект бытия, против которого бессильна самая благородная героическая воля, впервые предстал в античной трагедии и у Шекспира, а впоследствии он станет предметом исследования романтиков (ранее всего — для Клейста). Альфьери — единственный европейский драматург XVIII в., кто увидел под трагическим конфликтом не простое отклонение от той или иной нормы, но общий принцип мироустройства, не позволяющий ни полностью исправить зло, ни игнорировать его.

6

Поздние «трагедии свободы» Альфьери отчасти предваряются драматургическими опытами венецианского просветителя, друга Вольтера Антонио Конти (1677–1749) — увлеченного пропагандиста «очищения» трагедии от слащавых сюжетов и превращения итальянских театральных подмостков в школу воспитания гражданских добродетелей по примеру героев Плутарха. Но понимание трагизма у них совершенно разное. Трагедии Конти о римских героях («Цезарь», «Марк Брут», «Юний Брут») — это поединки противоположных политических позиций, поединки разных представлений о гражданском долге римлянина. По жанру же они напоминают политические диалоги-диспуты, которые автор скрупулезно аргументирует многословными историческими выкладками, ссылками на сочинения Цицерона и описаниями исторической последовательности событий. Кроме того, у Конти в результате кровавой развязки восстанавливается нарушенный антагонистами героя принцип республиканской свободы и торжествует закон, который народ (а Конти вводит в свои трагедии хоры граждан Рима) признает справедливым.

У Альфьери только в «Вергинии» совпадают общественный идеал и

нравственные устремления героев. Уже в «Заговоре Пацци» резко обозначилась внутренняя проблематичность героической акции, задуманной Раймондо для избавления Флорентийской республики от тирании Медичи. Еще решительнее корректируется идеал героя-титана в трагедии «Тимолеон» (Timoleone, замысел — 1779, окончание — 1782). Здесь два героя — два брата Тимолеон и Тимофан, причем оба в равной мере наделены высокими гражданскими добродетелями, оба преданы заботам об общем благе и мире, о свободе их города Коринфа. Сузив до предела круг действующих лиц (это члены одной семьи — два брата, мать и их родственник, друг обоих братьев), Альфьери к тому же ограничил действие идейным поединком двух антиподов. В этом поединке последовательно обнажаются идейные и экзистенциальные пласты трагедии обеих высоких душ. В результате заключительный удар кинжала, нанесенный Тимолеоном брату, трагическую ситуацию не развязывает, а еще более углубляет.

Оба брата равно готовы принять смерть за свой идеал свободы и блага: полководец Тимофан — за царский трон (*o regno o morte* — «царство или смерть»), который, благодаря его воле и уму, принесет родине благо и мир, а Тимолеон — за свободу родины, которая, как он уверен, и есть высшее благо для всех коринфян (*di Corinto al trono / per questo solo petto mio si sale: / Altra via qui non è* — «на трон Коринфа путь ведет через мою грудь — другого нет»). Но в этой трагедии, как это в какой-то мере было уже с Раймондо, идеальные устремления героев, с одной стороны, их нравственно возвышают, но одновременно оказываются для обоих своего рода фатумом, который ограничивает их свободу воли и неумолимо ведет к катастрофе. Успешная тираноборческая акция, задуманная ради «освобождения родины», несет не торжество, а нравственный крах герою-освободителю. Непоправимость совершенного Тимолеоном подчеркнута финальной фразой трагедии: «Тебе, Тимолеон, придется убеждать весь мир в том, что убил ты не брата, а тирана».

В этой трагедии Альфьери отказал своему герою в полном нравственном оправдании, а антигерою — в полном осуждении. Отказано им и в характерном для других героев Альфьери умении переступить через свои чувства частного человека (как это делали Филипп, Козимо Медичи) или опереться на них при героической самореализации (Антигона, Вергиния и ее отец, Гарсия, Раймондо, Софонисба, даже в определенной мере Октавия). В «Тимолеоне» в героя и в антигероя происходит трагическое раздвоение на частного человека и человека идеи, и между этими уровнями сознания не находится места компромиссу. Есть лишь

трагическое чувство пропасти, разделяющей героическое самосознание и понятия гуманности, чести и нравственного достоинства.

Тему расхождения героического и нравственного развивают последние трагедии свободы Альфьери. В «Агиде» (*Agide*, 1784–1785–1786) героизм благородного спартанского царя, отказавшегося от престола во имя свободы Спарты, оказывается фактически бесполезным, так как претендентам на его трон это решение Агида только развязывает руки, и, со смертью царя, в Спарте устанавливается произвол бесчестных тиранов. Как и в «Тимолеоне», в трагедиях этой группы идейная пружина действия — идеальный образ свободного народа (коринфянин в «Тимолеоне», спартанцев в «Агиде», римских республиканцев в обоих «Брутах»). Этот идеал во всем великолепии предстает в страстных, красноречивых диалогах-поединках протагонистов (в некоторые трагедии свободы Альфьери вводит и коллективный персонаж — народ, солдат, горожан). При этом героическое усилие, предпринятое каждым из них, чтобы осуществить свой вариант идеальной свободы, становится источником трагедии для героя как частного человека. А это в свою очередь бросает тень на сам героический поступок и к тому же делает очевидным и нравственный изъян в идеале, которым герой руководствуется.

Заглавный герой «Брута первого» (*Bruto primo*, оба «Брута» задуманы в 1786 и завершены в 1787 г.) Юний Брут, примерный гражданин, фанатически преданный суровым законам римской республики, не допускает мысли, что закон может в определенной ситуации оказаться несовершенным и несправедливым. Закон Рима — это его идеал, это основа для его надежд на будущее процветание Рима. Между тем в полном соответствии с этим законом убежденный предатель римской свободы остается безнаказанным, тогда как достойные, но обманутые предателем римские юноши (а среди них и сыновья Брута) должны быть казнены, хотя они и раскаялись в своей ошибке. Брут как образцовый гражданин сам отдает сыновей в руки палача, но доблесть сурового римлянина не может заглушить ни тоску отца, ни сочувствия сограждан, которые просили Брута о снисхождении к благородным юношам. Идеал и гражданский подвиг отца обнаруживают таким образом свою бесчеловечность, и трагический конфликт приоткрывает неразрешимый трагизм самой жизненной позиции героя, который не смог примирить в себе отца и гражданина.

В «Бруте втором» (*Bruto secondo*) эта тема еще более заострена. Оба героя-антагониста занимают противоположные позиции по отношению к предмету их конфликта — будущему римской свободы. Но Альфьери явно следует шекспировской трактовке образа Цезаря, изображая его,

как и Брута, великим и достойным восхищения героем, преданным Риму, а не просто своим эгоистическим интересам. Но, заботясь о благе Рима, Брут и Цезарь становятся врагами и оба забывают о человечности. Их вражда попирает нравственные законы, ведь оба они духовно неразделимы (это учитель и ученик) и к тому же связаны природными узами родства (это отец и сын). Во благо Рима совершается отцеубийство, кладя начало новой трагедии — в финале отцеубийца Брут ведет народ Рима на войну против своих же сограждан. Трагический конфликт двух героев во имя свободы разрастается в социальную трагедию, масштабы которой несоизмеримы с первоначальным политическим разногласием двух равно достойных радетелей великого Рима.

Нравственная неразрешимость трагических ситуаций разительно отличает трагедии свободы Альфьери от драматургических решений, предлагавшихся примерно в одно время с ним теми европейскими драматургами, которые поднимали вопросы общественного звучания — и от Я.Б.Княжнина с его «Рославом» и «Вадимом Новгородским», и от М.-Ж.Шенье с его «Карлом IX, или Варфоломеевской ночью», и от Ж.-Б.Легуве с его «Смертью Авеля». Альфьери в последних своих трагедиях заостряет именно экзистенциальную неразрешимость возникающих в них конфликтов, обнажает их корни, уходящие в глубокие пласты противоречивого самосознания героя. Оно трагически уязвимо именно из-за ярко выраженной неординарности внутреннего мира протагониста, из-за невозможности примирить его чисто природные качества как частного человека и его идеальные устремления в отношениях с другими людьми.

В знаменитых произведениях позднего Альфьери, трагедиях «Саул» (Saul, 1782) и «Мирра» (Mirra, 1784–1785–1786), расширены и горизонты жанровых поисков — в первую очередь в связи с пересмотром отношения к лирическому и музыкальному элементам в трагедии. Альфьери думал над созданием нового жанра — «трамелогедии», эстетика которого должна была ориентироваться на древнегреческую трагедию с ее активным хоровым началом, но не размывать, как у Метастазии, несущие опоры трагедийного жанра оперной сентиментальностью. Определенным шагом к созданию такой гибридной формы и стали «Саул» и «Мирра», в которых по ходу действия появляются эпизоды с пением и музыкальным сопровождением. Роль их, однако, иная, нежели в трагедиях античных или, например, в расиновской «Гофолли», в трагедии Делла Валле о Марии Стюарт или в «Мессинской невесте» Шиллера: там хор комментирует, выявляет разные нравственные аспекты трагической коллизии, выносит приговор действиям героев, активно участвует в действии. Иначе у Альфьери: пение гимнов Давидом перед Сау-

лом и свадебный гимн любви и семейным радостям в «Мирре» привносят контрастную лирическую интонацию в тональность смятенных монологов Саула и Мирры, оттеняют агонию их душ в преддверии трагической развязки.

История Саула с незнакомой драматургу прежде полифоничностью развивает тему трагической неразделимости величия и бессилия в делах, чувствах и мыслях человека. Само пространство трагедии организовано по принципу контрастного сочетания различных масштабов: сцены в военном лагере сменяются сценами в палатке военачальника, у домашнего очага, на поле боя. В отличие от большинства героев трагедий Альфьери, которые обычно существуют в атмосфере коварства, злодейских замыслов и ненависти, Саула окружает мир добрых, гуманных, естественных отношений, его любят и почитают. Редко звучавшие в театре Альфьери мягкие лирические ноты складываются в «Сауле» в трогательную мелодию любви, которая, начинаясь любовной жалобой тоскующей Мелхолы, переходит в дуэт радующихся встрече супругов (Мелхолы и Давида). Одновременно с темой любви развивается и другая лирическая тема — сыновней преданности отцу, тема сострадания и тревоги за него. Кульминация этой темы — сцена в шатре Саула, где, надеясь смирить гнев царя, его зять Давид поет гимны милосердию Бога, воинской доблести Саула и мирным семейным радостям.

Но лирическая тема трагедии с самого начала содержит мотив, который вступает в кричащее противоречие с героическим самосознанием самого Саула и потому несет в себе зерно трагедии. Этот мотив звучит в первом же монологе Давида: «Беда нам! Что без Господа мы стоим!» Вот этого смирения, этой готовности признать все свои поступки «толчком Его руки» и согласиться с тем, что ход событий предопределяет Бог, а не личная доблесть и мудрость царя, Саул лишен. Поэтому для него закрыт и «мир священных уз», и подобно новому Лиру, он разочарован в любящих детях, обижен и возмущен ими:

Мир отнят у меня. Светило, царство,
Сын, дочь, душа — все отнято! Несчастный
Саул!.. И кто утешит? Кто опора
И поводырь незрячего?.. Жестоки
И немые дети... Только и мечтают
О смерти старца немощного, видят
Одну лишь роковую диадему,
Венчающую голову седую.
На, на — срывай ее. снимайте сразу
Трясущуюся голову отца

С гнилого тела!.. Ах, ужасный миг!

Нет, лучше смерть!.. Зову ее...

Пер. Е. Солоновича

Память о военных победах, о признании народа, избравшего его царем, о своей мощи и геройстве не позволяет Саулу смириться с мыслью, что его судьбой распоряжается Бог, а не он сам. Однако это герой с разорванным, больным сознанием, которому не под силу вынести открывшуюся ему драму существования человека. Прославленный царь израильтян и удачливый полководец, Саул мнил себя беспредельно могущественным, пока не столкнулся с границей, поставленной его воле и власти. Настал момент, когда «Бог отвернулся от него», и священники распространили весть, будто Бог сделал своим новым «избранником» юного Давида — того ожидают и славные победы, и корона израильского царя. Саул бунтует против такого предустановления и преследует Давида, однако не может преодолеть «смятенность души»: он стал неуверен в себе, испытывает странные тревоги («страшит меня военный зов трубы»), усталость, недоверие к окружающим, доходящее порой до безумия:

Один я остаюсь с самим собой.

И только самого себя страшусь.

Саул — и герой-бунтарь, и жертва — жертва собственного индивидуализма и общего для всех людей порядка вещей. Для него неприемлемо примириться с «законом Бога», но и невозможно не признать власть предудказанной всем смертным судьбы.

При такой трактовке особенно трагичным оказывается в своей неоднозначности традиционный для героев Альфьери акт героизма — добровольная смерть. «Я умереть желаю, но в бою». Саул считает такую смерть и освобождением от трагедии жизни, и победой над старческой немощью, и доказательством того, что он в силе сам распорядиться судьбой. Но на самом деле это только исполнение неумолимого высшего повеления освободить трон для Давида.

В «Мирре» трагический колорит сгущается, так как героине этой трагедии отказано даже в крайней героической акции — смерть ее будет не героической, а позорной. Альфьери показал в истории Мирры эрозию самых интимных переживаний героини и самых кровных семейных связей. Конфликт локализован внутри тесного семейного круга, а героя, способного ради высокой цели бороться с тиранией и свободно отстаивать свои убеждения, сменяет героиня не только далекая

от общественных помыслов, но вынужденная прятать от всех свои истинные мысли и чувства и бороться с их тиранией. Эта тирания настолько жестока, что грозит героине утратой достоинства, уважения и любви окружающих. Сохранившееся у Мирры самоуважение и нравственное самосознание предписывают ей как раз не давать свободы своим стремлениям. Сюжет (найденный в «Метаморфозах» Овидия) — противоестественная любовь героини — сближает «Мирру» с «Федрой» Расина. Но построение трагического конфликта говорит о принципиальном концептуальном и эстетическом споре с расиновским решением. У Расина страсть героини во всей ее трагичности изливается в монологах и служит последовательному самоутверждению человеческой природы Федры — Альфьери же заставляет свою Мирру проявлять героическую силу духа, сдерживая свою натуру и создавая свой обманный образ. Федра с первых же сцен сама «рассказывает» свою страсть, Мирра — молчит о ней до последнего мгновения.

В этой трагедии Альфьери все искажено, все в разладе с природой и нравственными понятиями, все чревато катастрофой. Сильная страсть героини к отцу противоестественна, но противоестественна по своим результатам и любовь к ней ее родных и ее жениха — все это придает истории Мирры враждебный, гибельный поворот. Злая судьба, воплощенная в давнем проклятии Венеры, торжествует надо всеми героическими усилиями героини сохранить свое достоинство и уважение окружающих. Она умирает, всеми отвергнутая, сожалея, что раньше не нашла в себе сил ни «стать сильнее, чем ее боль», ни покончить с собой вовремя («Когда я меч... / Просила... ты бы, Еврикля, / Послушалась... и я бы умерла / Невинною... чем умирать... порочной»). Смерть опозоренной Мирры — это не акт самоочищения и самоутверждения, а апофеоз внутренней несвободы героини.

7

Очевидец событий Великой французской революции, Альфьери поначалу искренне ее приветствовал (ода «Париж без Бастилии», «Панегирик Плиния Траяну», отосланный 14 марта 1789 г. королю Людовику XVI вместе с письмом, где Альфьери от имени «человека, любящего людей, истину, славу и справедливую свободу», призывал короля «пойти на жертву» и самому положить конец беззакониям разлагающегося монархического режима). Но вскоре его оценки парижских событий изменились. «Народ-зверь привел себя и всех к гибели... Это безумие и тупость народа, эта жестокость и высокомерие его вождей захлебнутся в море крови», — предупреждает он в письме от 14 августа

1789 г. Занятый изданием своих трагедий (в 1788 и 1789 гг. они были напечатаны в Париже, а в 1790 г. — в Ницце), Альфьери оставался в охваченном революцией Париже до 1792 г. и с огромными трудностями и опасностью быть арестованным бежал оттуда во Флоренцию. Его позиция по отношению ко всем последующим событиям во Франции сформулирована в следующем отрывке из письма: «Всегда ненавидя любую тиранию и гнет и не делая различия между <...> тираном в пурпурных одеяниях и тираном в лохмотьях, я никогда не устану яростно обличать их и возглашать свободу, понимая ее так, как способен понять свободный человек, каким я себя считаю, а не беснующийся раб, каких множество».

Поэт, которому еще атмосфера дореволюционной Европы подсказала, насколько всеобъемлющ мир всеобщей несправедливости, где апофеоз героизма неотделим от апофеоза трагизма, в годы разразившейся революционной бури на собственном опыте убедился, как события подтвердили и даже превзошли самые трагические его сюжеты. Трагедий он больше писать не стал. Его внимание заняли переводы и работа над собственным жизнеописанием, начатым в Париже в знаменательный 1789 год и законченным за несколько месяцев до смерти.

«Жизнь Витторио Альфьери из Асти, написанная им самим» (*Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*), стала ответом на вполне рационалистическую потребность писателей XVIII в. — Гольдони, Гоцци, Руссо — на собственном индивидуальном примере сквозь запутанный рисунок «тайн человеческой природы» прочертить магистральные цели жизни и содержательные линии судьбы человека, выполняющего свое общественное предназначение. Рассказывая историю своей жизни, Альфьери соединяет откровенность и непосредственность воспоминания (эта непосредственность нередко оформляется стилистически в коряво построенных фразах, в резких сменах тем, в интенсивной эмоциональной окрашенности выражений) с рационалистической универсальной задачей, вытекавшей из того понимания миссии литератора, которое он ранее сформулировал в трактате «О государе и о литературе». Вглядываясь в самого себя, Альфьери ищет в частном жизненном материале некую общезначимую модель самовыявления в обычном человеке личности гражданина, которому надлежит выполнить высокое общественное предназначение. Объективный смысл своей судьбы Альфьери видит в самоосуществлении как писателя и реформатора трагического театра в Италии и — как следствие этого — в возвращении театру его просветительской граждански значимой роли.

В соответствии с таким замыслом, Альфьери делит свою жизнь на четыре «эпохи», причем каждая из них предстает как ступень восхож-

дения автора к высотам своего писательского предназначения, к постижению задач творчества и к общественному признанию всего им созданного. С другой стороны, предромантическое по своей природе сомнение в том, что писать о себе можно объективно («говорить, а тем более писать про себя — такое желание рождается несомненно от большой любви к самому себе»), манит писателя отдаться потоку самовыражения, не прерывать непосредственного ритма собственных воспоминаний, не маскировать сокровенных фантазий, беспокойства, неуверенности в себе, не всегда последовательных или благовидных поступков. «Высекая статую самого себя», по образному замечанию Ж.Жоли, Альфьери имеет перед мысленным взором образец в лице своего идеального героя, оделенного доблестями гражданина, но одновременно «дает себе говорить» как частному лицу, увидевшему наяву крушение многих своих иллюзий, подверженному сомнениям и чувству бессилия, нуждающегося в размышлении и самоанализе. Эта двойственность книги и составляет ее своеобразие и делает ее произведением, чутко отражающим глубинную кризисность самого времени, которое она описывает. Кризисность эта проявляется не только на уровне идей, но затрагивает все сферы сознания личности. Печать трагизма накладывает на книгу Альфьери об обретении собственного писательского «я» уже один из предваряющих ее эпиграфов — строка из Пиндара: «Сон тени — вот что есть человек». В «четвертой эпохе» жизнеописания Альфьери пишет о «душевной грусти», овладевшей им после вторжения французов в Италию, и объясняет этой грустью отказ писать тираноборческие трагедии. «Этот 1796 год, пагубный для Италии из-за бесповоротно свершившегося вторжения, которое французы готовили уже три года, еще более помрачил мой рассудок, ибо на меня вдруг обрушились нужда и рабство». С большой откровенностью рассказывает он об овладевшей им по возвращении из Парижа растерянности, о сожалении об утраченной во время бегства библиотеке, о неспособности приняться за сочинение задуманных прежде трагедий, о болезнях и малых радостях последних лет (вроде изучения в оригинале греческих авторов, перевода их на итальянский язык и игры на любительских сценах в ролях собственных героев, в частности, в роли самого любимого своего персонажа — Саула).

Завершающая 31-я глава, записанная 14 мая 1803 г., представляет собой размышление пятидесятичетырехлетнего поэта об итогах последней эпохи его жизни. Как бы повторяя сетования Саула на надвигающуюся старость, Альфьери объясняет отказ от творчества боязнью впасть в старческую «назойливую болтливость». Он уверен, что успел уже сказать все, что хотел. И потому, как о первом симптоме старче-

ской «слабости», с иронией говорит Альфьери о своей последней воле. Как и у его любимого Саула, последняя воля поэта, при всей ироничности ее словесного оформления, есть горделивое напоминание потомкам о том главном, что составляло смысл его жизни: он хотел бы учредить «истинный Орден Гомера», считаться первым его кавалером и завещать таким образом потомкам обязанность, которой сам он был всегда верен — оставаться учениками великой античной традиции и передавать ее другим поколениям.

Но прежде чем подвести итоги, Альфьери попробовал себя еще на одном поприще — сатиры. Семнадцать сатир в духе Ювенала (написанные в основном в 1792–1797 гг. и изданные в 1806 г.) можно рассматривать как попытку поэта воплотить в них тот же высокий идеал гражданской литературы, свободной от какого бы то ни было пьетета перед любой силой и властью, который вдохновлял «Жизнь...» и все, написанное автором трактата «О государе и о литературе». В прологе к первой сатире Альфьери горделиво заявляет о своем намерении «явить миру законы истины» и «с поднятым забралом сражаться против пороков и заблуждений века». Эта программа отвечает и духу сатир Ювенала, и целям сатиры Просвещения, которая восприняла эстетику жанра у классической сатиры. Однако в сатирическом образе современного Альфьери мира нет художественно значимой позитивной альтернативы, имевшейся и у Ювенала, и в сатирах, например, Парини. В обличениях Альфьери господствует позиция тотального отрицания, за которой предстает образ возвышенно мыслящего поэта, верного идеалу граждански свободного слова. Все сатиры выдержаны в одной саркастически-негодующей интонации. Критический взгляд сатирика останавливается на всех уровнях современной ему общественной пирамиды, находя симптомы распада и обветшания на каждой из социальных ступеней. Альфьери стоит один на один со всем миром, не находя для себя иной опоры, кроме собственного гнева и идеального представления о гражданском долге поэта. В отличие от Ювенала, любившего конкретные подробности при описании упадочных римских нравов, у Альфьери сатирический образ подчеркнуто укрупнен и обобщен. В его создании призваны играть главную роль не столько непосредственный жизненный материал наблюдений, сколько отвлеченные от конкретных ситуаций сентенции, построенные на общих понятиях. Персонажи Альфьери собирательны: это «тираны», «великие мира сего», «богачи», «чернь», «получернь», «церковь». Структура сатир Альфьери рационалистически суха. Однако обычные риторические приемы имеют у него, как и в трагедиях, необычную личностную окра-

ску благодаря сочетанию их с взволнованно-напряженной интонацией, субъективно резкими характеристиками и контрастами стиля.

Позиция тотального неприятия, неслиянности поэтического «я» со всем мироустройством отчетливо выражена также в написанных на рубеже веков шести комедиях Альфьери. В них высмеяны несовершенства всех известных человечеству общественных и политических систем и ничтожество людской природы как таковой.

В основе комизма Альфьери лежит, в сущности, то же присущее Альфьери-трагику мучительное сознание враждебности миропорядка всему высокому, свободному и светлому. Но в комедиях автор находит подтверждение этому взгляду на мир в бесконечно мелких, низких побуждениях и бездарных поступках, из-за которых высокие идеалы так и остаются голой, невоплощенной абстракцией. Этот разлад между низменной реальностью и высоким идеальным замыслом положен в основу самого первого, еще юношеского литературного опыта Альфьери («Набросок Страшного Суда»), где поэт изобразил себя на Страшном Суде объясняющим Богу, что пороки и глупости окружавших его при жизни людей, вся низменная правда их бытия заслуживают только осмеяния, а не гнева и не сочувствия.

Четыре первых комедии — политические, поскольку речь в них идет о порочности разных принципов государственного устройства. «Один» (*L'uno*) — комедия об абсолютной монархии, «Немногие» (*I pochi*) — об олигархическом правлении, которое неминуемо вырождается в монархию, «Слишком многие» (*I troppi*) — о демократии, судьба которой тоже недолговечна: она растворяется в демагогии обманщиков различной политической окраски. Наконец, в комедии «Противоядие» (*L'antidoto*) предлагается средство против всех политических изъянов, присущих трем вышеназванным формам государственного устройства — это идеальный договор «одного», «немногих» и «всех» о взаимном согласии ради всеобщей свободы.

Две последние комедии — «Оконце» (*La finestrina*) и «Развод» (*Il divorzio*) — имеют моральную проблематику. В «Оконце» действие происходит в потустороннем мире: боги пытаются объективно оценить нравственные достоинства смертных, причем выясняется, что самые возвышенные их деяния имели низменные, часто постыдные и потому глубоко погребенные в недрах их душ побудительные мотивы. «Развод» высмеивает обычай знатных фамилий заключать браки из чисто деловых соображений и даже оговаривать в контракте право на будущие супружеские измены.

«Теперь — ваше время и власть тьмы», — этой цитатой из Евангелия (Лука, 20, 53) предварил Альфьери одну из своих сатир. Избрав

новую для себя жанровую форму, поздний Альфьери укрепился на своей изначальной позиции тотальной непримиримости по отношению к своему времени и вообще ко всему мироустройству. Для Альфьери-автора трагедий и для Альфьери-комедиографа одинаково очевидно: попытки осуществить благородную цель трагически разбиваются о закон судьбы, закон тирании или о закон извечной людской низости. Тем не менее когорту высоких духом героев пополняет сам автор — поэт-сатирик, преданный своей благородной гражданской миссии говорить истину людям.

Пафос такого понимания долга литератора пронизывает и самую горькую и самую яростную книгу Альфьери — созданную в 1793–1798 гг. стихотворно-прозаическую антифранцузскую инвективу «Мизогалл» (*Misogallo*, изд. 1799). По его собственному признанию, Альфьери этой книгой «отомстил за себя и за свою Италию, надеясь, что со временем сочинение это поможет Италии и немало повредит Франции». Ведущая мысль книги состоит в том, что революция, превратившись во Франции в разгул «безумия» и позабыв о своей задаче дать полное освобождение всем гражданам, для Италии обернулась завоеванием и самой грубой тиранией.

Книга «Мизогалл» — это неистовая сатира на Францию эпохи революции и наполеоновских войн. Это также яркий образец патристической лирики, питаемой двумя источниками — ненавистью к завоевателю и грезой о будущем возрождении независимой Италии. Поэт использовал различные жанры (прозаическое послание, сатирический сонет, эпиграмму) и различные средства образного арсенала: здесь есть иносказание и игра слов, ирония, сарказм, инвектива, традиционные для поэзии того времени мифологические ассоциации и сравнения. Вся книга построена на игре слов: *gallo* — это петух и галл одновременно. На этой игре слов строится интерпретация многих событий революции. Обращаясь в прозаических фрагментах к родине, Альфьери раскрывает двойной замысел произведения — пробудить презрение к обезумевшей в кровопролитиях Франции-завоевательнице и этим подготовить в Италии взрыв свободолюбия и национального достоинства. Лирический герой книги назван Мизогаллом, или Свободным Итальянцем. Альфьери не устает повторять, что «галлы не свободны», но когда «придет день», свободу завоюют именно итальянцы, пройдя путь от ненависти к завоевателю до обретения гражданской доблести.

При всем своеобразии содержания этой политической книги-инвективы, в ней в полной мере проявилось художественное качество всего, что было написано Альфьери и составило специфику его манеры письма, в дальнейшем подхваченную итальянской романтической ли-

тературой: насыщенный этический и гражданский пафос произведения изливается не в последовательных логично выстроенных доказательствах истин, а в резком, яростном «крике души», во всеподчиняющей спонтанности лирического высказывания.

* * *

Альфьери — далеко не единственный из драматургов конца XVIII в., кого увлекала мечта реформировать трагедию, обратив ее к общественно значимым сюжетам, к крупным героическим характерам, раскрывающим свою мощь в противоборстве кардинальных жизнестроительных принципов — справедливости и злодейства, свободы и рабства, закона и беззакония. Не один Альфьери обращался к античному театру в поисках таких сюжетов и таких героев, и не он один находил в толще европейской традиции опоры для трагедий, где сталкиваются рок и человек, свобода и тирания, нравственный принцип и государственный политический интерес. Но только Альфьери смог по настоящему приблизиться к античной классике и к Шекспиру как в героизации человека-титана, так и в поисках глубинного, экзистенциального трагизма самого жизнеустройства — трагизма, который непреодолим для любых, пусть даже титанических усилий личности. В трагическом театре, созданном Альфьери, мощно выразился кризис просветительского рационалистического миропонимания, а сатирическое творчество позднего Альфьери закрепило трагическое ощущение конца оптимистической веры в разумные начала любых общественных институтов и идеалов. «Новый человек в классических одеждах», по выражению Де Санктиса, Альфьери находит в художественном опыте европейской классики, и в первую очередь античной трагедии, опору для воплощения своего кризисного мироощущения, более близкого уже Гельдерлину и Клейсту, чем даже Шиллеру.

Из современников только очень немногие (среди них Дж. Парини и А. Верри) признали достоинства и новизну художественной системы Альфьери. Даже А.-В. Шлегель счел его стиль «безумным». Винченцо Монти тоже называл его «безумным», но тут же попытался написать в духе Альфьери «трагедию свободы» на сюжет из истории древнего Рима. Однако его «Гай Гракх», поставленный в 1802 г., усилил риторическое стилевое начало, присутствовавшее в трагедиях Альфьери, но утратил те резкие — «безумные» — эмоциональные краски, ту шероховатость и корявость стилистических конструкций, которые, соединяясь с традиционными риторическими фигурами и приемами, делали стиль трагедий Альфьери динамичным, напряженным и более органичным

холические размышления о бренности всего земного, о разрушительном беге времени. Тот же М.Чезаротти в «Очерке философии языков» подводит итог просветительским лингвистическим теориям, безоговорочно признав литературный язык неотъемлемой частью национальной культуры, которая развивается постоянно, подчиняясь только законам «естественности» и изменяясь с изменением «идей», то есть общественных представлений и способа выражать их. Возникает новый жанр исторического романа — «археологический», интерпретирующий античную историю в предромантическом ключе и в свете зарождающихся идей Рисорджименто (А.Верри, В.Куоко). Наконец, В.Альфьери, «одевая» национальный театр в «классические одежды» античной трагедии, сохраняя верность единствам и формальной организации классицистической трагедии, не только решительно отказывается от стилистических норм классицизма, но и укрупняет персонажи и конфликты настолько, что театральное действие превращается в демонстрацию романтического противоборства свободолюбивого героя-бунтаря с изначально несправедливым, трагическим миропорядком.

1

Как и в других литературах Европы, контуры новой предромантической поэтики яснее всего обозначились в поэтических переделках «Сочинений Оссиана, сына Фингала», изданных шотландским кельтологом Дж.Макферсоном в 1762 г. Автором этих переделок на итальянский был аббат Мелькьорре Чезаротти (1730–1808), профессор греческой и еврейской словесности в Падуанском университете, друг Гольдони, эрудит, знаток не только античной поэзии, но и просветительской мысли (в частности, философии Вико).

Литературным дебютом Чезаротти стали переводы трагедий Вольтера «Смерть Цезаря» и «Магомет», которые вышли в 1762 г. отдельным томом с примечаниями переводчика и двумя его «Рассуждениями» — «Об увлекательности трагедии» (*Ragionamento intorno al diletto della tragedia*) и «О происхождении и прогрессе поэтического искусства» (*Discorso sull'origine e i progressi dell'arte poetica*). Исходя из традиционного принципа «искусство подражает природе», аббат Чезаротти приходит к выводу, что априорно и на все времена установленных границ художественного подражания не должно быть, кроме тех, которые ставит перед автором понятие «увлекательности» (*diletto*). «Увлекательным» же для современного ему зрителя Чезаротти признает то, в чем соединяются естественное и полезное — «интерес и нравственное поучение». Оба эти понятия в свою очередь имеют у Чезаротти ком-

промиссное, сенсуалистское и рационалистическое наполнение: в трагедиях людей интересуют страдания и несчастья, проистекающие из заблуждений и страстей; все это естественно рождает у зрителя сильные переживания, эмоции, сочувствие или ужас, но также и желание дать нравственную оценку, постигнуть значимость происходящего на сцене с точки зрения «истинной» философии — то есть общечеловеческих понятий о великом и прекрасном, добре и зле, моральном и справедливом. Чезаротти вслед за Вольтером по-просветительски уверен, что такие «истинные» понятия великого, доброго и прекрасного вечно и нерушимо существуют и истинный поэт не должен подменять их «другими», частными, относящимися только к определенному веку или национальному вкусу. При этом для Чезаротти, как для его современников Баретти и Беттинелли, очевидно, что настоящий поэтический гений индивидуально-неповторим и оригинален в той мере, в какой он не приемлет признанные каноническими поэтиками авторитеты и не ограничивает себя в подражании бесконечно разнообразной природе, а смело дает свободу фантазии, воображению, интуиции.

Эти представления о свободе поэтического гения, в общем-то не отличающиеся оригинальностью в свете ярко выраженной сенсуалистской тенденции итальянского Просвещения, подвигли Чезаротти на неожиданно смелый в итальянской литературной среде того времени творческий эксперимент. Он принимается за перевод «Поэм Оссиана» не просто для расширения кругозора просвещенного отечественного читателя, но еще и для демонстрации достоинств «иной», не апробированной классицизмом поэтики. Как явствует из письма Чезаротти Макферсону, итальянский переводчик поставил себе цель убедить соотечественников, в том, во-первых, насколько «поэзия природы и чувства выше той поэзии рефлексии и рассудка, которую предпочитают в наше время», а во-вторых, дать им понять, что кроме греко-римской древности существует и другая древность, которая, может быть, даже более Гомера и античной поэзии способна соответствовать современному вкусу к «вечному» и «истинному», то есть к естественной и благородной морали, к яркому, простому и точному образу. Предромантический, вызывающе новаторский аспект придало поэтике переводов Чезаротти то обстоятельство, что естественное, благородное и «вечно трогающее людские сердца» он нашел в отдалении от средиземноморской поэтической традиции, в «диком», «мрачном» и «таинственном», то есть в том, что — если вспомнить все оговорки итальянских просветителей относительно «гения» Шекспира и Данте — рационалистическая эстетика классицизма не соглашалась признать поэтическим.

Переводы «Поэм Оссиана» делались по мере публикации Макфер-

соном его кельтских поэм-мистификаций и выходили тремя изданиями: в Падуе в конце 1763 г. (в двух томах) и в 1772 г. (уже в четырех томах), и, наконец, в 1801 г. в Пизе. Все три издания Чезаротти заново редактировал и, предвидя «растерянность» и «удивление» читателей перед незнакомыми им событиями и необычностью стиля, дополнял их пространными разъяснениями, комментариями, обращениями переводчика к читателям, указателем имен и словарем наиболее оригинальных выражений, встречающихся у Оссиана. Из всего свода «Поэм» Чезаротти перевел поэму «Фингал» и несколько песен и эпических фрагментов, опубликованных Макферсоном в разное время.

Поэма переведена типичным для итальянской поэзии одиннадцатисложником, но не рифмованным и строфически не оформленным; в песнях размер стихов и строф свободно варьируется. Большой интерес представляют авторские предисловия и особенно комментарии, написанные в очень эмоциональном, далеком от академизма стиле.

Чезаротти всячески подчеркивает и обстоятельно комментирует непривычный для итальянского восприятия колоритный стиль кельтского эпоса. Опираясь на имевшие большой резонанс «Замечания об искусстве перевода» Д'Аламбера, он стремится «быть более верным духу, а не букве оригинала и стараться держаться средней позиции между переводчиком и автором». Он неоднократно повторяет признание в том, что в перевод многое внес от себя и не во всем следовал оссиановским оборотам поэтической речи, «однако все они, если не ошибаюсь, выточены на одном станке и соответствуют по форме мыслям и выражениям, свойственным этому поэту». В предисловии к изданию 1772 г. много места уделено размышлениям о трудности поэтического перевода поэм Оссиана на итальянский язык и о пользе, которую может иметь такой перевод для развития и расширения вкусов итальянских читателей. «Я хорошо знаю, что некоторые обороты речи исконно итальянская поэзия никак не потерпела бы, но осмеливаюсь надеяться, что здесь найдется немало и таких, которые добавят краскам нашего поэтического языка кое-какие не лишние оттенки, а нашему стилю — новые средства». Встретившиеся ему трудности перевода Чезаротти напрямую связывает с необходимостью преодолевать осторожные («трусливые») привычки и вкусы, господствовавшие в итальянском литературном обиходе и не позволявшие развиваться языку отечественной поэзии. «У меня под рукой не было другого инструмента, кроме языка — хотя, может быть, правда, и более благодатного, гармоничного и податливого, чем какой-либо другой, но, что бы там ни говорили, далеко не освоившего все богатство своих возможностей из-за чрезмерной нерешительности его поклонников». Этим пристрастием итальянской поэзии к языковой и

стилистической «осторожности» переводчик Оссиана оправдывает свои вынужденные отступления от гораздо более сжатого и сурового стиля оригинала, свои попытки «смягчить и подправить, а иногда и приукрасить» его.

Вслед за английским исследователем кельтского эпоса Хьюго Блэром, Чезаротти много места уделил сопоставлениям Оссиана и Гомера. Эти сопоставления полемически заострены против «тяжеловесных эрудитов» и «одержимых гомеристов», стараниями которых вокруг Гомера возникла, по словам Чезаротти, своего рода идолопоклонническая истерия, и он возведен в ранг единственного и непогрешимого «понтифика от поэзии», которого надлежит «почитать, а не оценивать». Для переводчика Оссиана критика «гомеристов» в его адрес — это «война предрассудка против разума». «Я, однако, отрицал и теперь отрицаю, что его во всем следует считать образцом». Сравнивая Оссиана и Гомера как эпических поэтов, Чезаротти находит, что хотя «Оссиан — это гений дикой природы, и его поэмы напоминают священные леса древних кельтов», кельтский поэт лучше греческого справляется с задачей «развлекать, поучать и волновать гармоничным и живописным языком поэзии». У персонажей Гомера («этой литературной Дульсины, архетипа совершенства») Чезаротти замечает грубые выражения, длинноты, ругательства, чванство, низменные корыстные нравы, и потому считает себя вправе «убеждать молодых и менее предубежденных читателей», что Гомер в жанре эпоса вовсе не законодатель вкуса. Переводчик Оссиана уверен, что итальянцам пришло время сменить эстетические пристрастия, отойти от преклонения перед Гомером, и вкусу молодых современников окажется ближе как раз Оссиан, «который, будучи поставленным в обстоятельства, с одной стороны похожие на гомеровские, а с другой — гораздо менее благоприятные, сумел тем не менее избежать многих крупных недостатков греческого поэта и проявить достоинства, не свойственные последнему».

Характер этих «достоинств» Чезаротти раскрывает в своих примечаниях к тексту поэм и песен: помимо справок (география, история, обычаи кельтских воинов, нравы, ритуалы и пр.) они содержат нравственные оценки, а также указания на особенности поэтики кельтского эпоса и на принципы их передачи в переводе. К примеру, в оригинале часто встречаются сложные слова, что потребовало от переводчика изобретения неологизмов. Отметив экспрессивность и емкость многих метафор оригинала, переводчик в каждом случае счел нужным объяснить, почему он заменил ту или иную метафору эпитетом, сократил ее или уточнил, употребив пространную перифразу. Так, в примечаниях объясняется, почему выражение оригинала «он казался ледяной глы-

бой» развернуто в переводе на три строки («сверкающим оружием, крепостью и мощью фигуры он походил на ледяную глыбу»), тогда как выражение «он походил на снежную тучу над холмом» пришлось разъяснять (герой «омрачился лицом, словно снежный холм накрыла туча»). Колоритный призыв Фингала «Сюда, сыны ревущих потоков, сбегающих с тысяч холмов» оказался сокращенным до простого «Сюда, сыны, соратники».

Ряд примечаний касается особенностей «северного» эпического повествования (отсутствия пространных описаний, традиционного для итальянского уха зачина в виде обращения к богам и музам, обилия динамичных диалогов, специфики ввода и расстановки героев, смысла чередования метрически разнородных фрагментов в поэме и в песне). Чезаротти находит здесь проявление внутренней энергии, естественности и яркости образного мышления северного поэта. «Никто из поэтов не сравнится с Оссианом в рассказе о трагических событиях», — пишет он об оссиановской «ярости» (*ferocia*) в описании сцен битвы и сравнивает его повествовательную манеру с молнией: «удар, ошеломление, ослепление и мрак, довершающий ужас». Но главное достоинство его поэм и песен Чезаротти усматривает в том, что он «трогает» читателя (*il suo massimo studio è d'esser toccante*). «Дух и главная цель этой и других поэм Оссиана — рассказом о героических и достойных сочувствия приключениях пробудить в душе благородство, а в сердце чувствительность». Говорит ли Чезаротти о любовных или о батальных сценах поэм Оссиана, о чувствах его персонажей, выраженных в песнях, в диалогах влюбленных или обращениях воинов к соратникам, он акцентирует внимание на «образцовом героизме», «достоинстве», «деликатности и нежности», «сдержанности», «трогательной поэтичности» изображенных чувств. Сам тон примечаний Чезаротти, эмоциональный, местами откровенно восторженный, свидетельствует о преобладании сентименталистской составляющей в его манере излагать свои взгляды. «Какой же душевной тонкостью должен был обладать Оссиан, чтобы в своем варварском веке увидеть пример таких настоящих и благородных отношений, которые нам кажутся порождением самого высококультурного и утонченного общества? <...> Гомера мы слушаем, Оссиана мы переживаем». В оценках итальянского переводчика на основе просветительского рационализма выстраивается то равновесие между «сердечным» и «возвышенным», которое уже в эпоху Чезаротти начинает преобразовываться в предромантический по своему характеру комплекс меланхолического, грустного, созерцательного и ужасного, странного, сверхъестественного.

Переводы макферсоновских поэм Оссиана дали первый толчок раз-

витию предромантических тенденций, реализовавшихся на итальянской литературной почве в новых ярких художественных достижениях (трагедии и поэзия В.Альфьери, стихи И.Пиндемонте, «археологические» романы А.Верри) только двумя десятилетиями позднее. Творческие усилия самого Чезаротти в последовавшую после «Оссиана» четверть века были направлены на то, чтобы еще и еще раз теоретически и практически проверить то, что он сам ранее подверг сомнению в своих «Рассуждениях» и еще более в переводах «Оссиана» — а именно эстетическую состоятельность животрепещущего для итальянских просветителей тезиса о паритете рационалистического «вкуса» и субъективно-иррациональной «свободы» в поэтическом творении.

В 1781 г. вышел его «Академический курс греческой литературы», а в 1785 г. — «Очерк философии вкуса» (*Saggio sulla filosofia del buon gusto*); оба эти сочинения Чезаротти презентовал римской академии Аркадия, в которую в 1785 г. был принят. В теоретическом «Очерке» автор итальянского «Оссиана» вновь уверенно отстаивал свое понимание индивидуальной свободы творческого гения. На нем он и основал свое понятие «философии вкуса». При этом он продолжал исходить из убеждения, что такая «философия вкуса» вполне вписывается в эстетику Просвещения и развивает принципы, заявленные еще основателями Аркадии. Чезаротти высказался против подражательной поэзии и «педантов» от литературной критики, но не присоединился открыто к отечественной просветительской критике современных ему тенденций внутри Аркадии. Примирительная позиция автора «Очерка» по отношению к Аркадии сказалась в кратком историческом обзоре развития всей итальянской литературы, которая в нем предстала как череда художественных открытий и позитивных творческих реформ, осуществленных законодателями «вкуса» — гениями, начиная с Данте и Петрарки и кончая поэтами и критиками, создавшими академию Аркадия. Собственные переводы из «Оссиана» Чезаротти также рассматривает в этом «Очерке» как продолжение реформаторской деятельности Аркадии по обновлению арсенала поэтических форм и мотивов.

Своим «Академическим курсом греческой литературы» Чезаротти предполагал продолжить эту деятельность Аркадии, соединив две задачи: историческую («оживить едва ли не иссякнувшее общение» итальянской литературы с греческой) и просветительскую («ближе познакомить мир» с греческой литературой, «дабы люди вкуса уже не судили о ней по не всегда обоснованному мнению эрудитов или со слов разных поверхностных и недалеких умов, но получили о ней зрелое представление, сформированное собственным здравым смыслом и просвещенным, ясным и незамутненным разумом»). Чезаротти включил в

«Курс» переводы речей Демосфена, изданные им в 1774–1779 гг., и сочинения других греческих ораторов, снабдив все их обстоятельными филологическими комментариями, в которых подчеркнуто стилистическое своеобразие каждого из древних авторов, вклад каждого из них в греческое ораторское искусство.

Замысел «Академического курса» наиболее полно реализовался в переводах «Илиады» Гомера (1786–1794 и 1795). Чезаротти представил на суд читателей два варианта: первый — полный (*letterale*) прозаический перевод поэмы с комментариями и историко-критическим очерком, второй — поэтический, представлявший собой выполненное белым стихом вольное переложение, напечатанное под заглавием «Смерть Гектора». Оба «уклона» чезароттианской «философии вкуса» — рационалистический и сенсуалистский — нашли свое отражение в этих переводах.

Прозаический вариант, по мысли автора, должен был прямо отвечать просветительской задаче — «ближе познакомить» (*far conoscere meglio*) современников с Гомером. Но в методологии этого «ознакомления» уже различимы те начала исторического подхода к оценке античного поэта, которые позже разовьет ученик Чезаротти, поэт следующей, романтической эпохи Уго Фосколо. Свой прозаический пересказ «Илиады» переводчик сопроводил обширнейшими комментариями и справками: самый, казалось бы, известный поэт древности представал в них «со всех точек зрения, дабы возможно было рассмотреть как его сильные, так и слабые стороны, понять их отличия и особенности, недостатки, проистекающие в нем от своеобразия натуры или времени, словом, разобраться во всем сцеплении индивидуальных обстоятельств, определивших его поэтическую личность» (*quell'accozzamento di circostanze individuali che ne costituiscono l'identità*).

Второй вариант, поэтический, обернулся не имевшей успеха попыткой осовременить древнего поэта в духе рационалистической эстетики «хорошего вкуса». И классицисты старого поколения, и более молодые (В.Монти, У.Фосколо) осмеяли старание переводчика подправить, «причесать» стиль Гомера, «подчеркнуть» (*render più espressi*) некие «нетленные красоты» и «божественные» акценты поэмы «так, как сделал бы сам Гомер, живи он в нашем веке, когда художественное воспитывается разумом и вкусом». В «Смерти Гектора» акцентированы, например, утонченность чувств персонажей и нравственный пафос, ради принципов единства и цельности действия выровнена фабула и опущены некоторые детали, слишком привязанные к эпохе, когда создавалась гомеровская «Илиада».

Свое стремление уловить в явлении культуры тонкие переходы ме-

жду исторически специфичным и базовым, непреходящим Чезаротти реализовал наиболее продуктивно в работах, посвященных активно дискутировавшейся в его время проблеме обновления итальянского литературного языка. В 1769 и в начале 70-х годов он напечатал последовательно три эссе на латыни «*De linguarum origine, progressu, vicibus, pretio*», «*De naturali linguarum explicatione*» и «*De universae et praecipue graecae eloquentiae originibus*». В них Чезаротти затронул теоретические проблемы, которые на протяжении нескольких десятилетий решала европейская и итальянская философская мысль, обращаясь к области языка (Ж.-Б.Дюбо, Ш.Де Бросс, Кондильяк, Гравина, Альгаротти, Муратори, Вико, Баретти, Беттинелли, Верри), — связь развития языков с развитием национальных культур; влияние «гения» на состояние и развитие национальной культуры (и литературного языка), преимущество концепции «естественного» происхождения языка перед «логикоматематической» картезианской; чувственная, интуитивная, а не рационалистическая природа поэтического образа и языка поэзии.

В прославившем имя Чезаротти «Очерке об итальянском языке» (*Saggio sopra la lingua italiana*, 1785), переизданном в 1800 г. под заглавием «Очерк философии языков применительно к итальянскому языку» (*Saggio sopra la filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana*) налицо предпосылки историзма, причем не столько в трактовке общелингвистических проблем, затронутых ранее просветительской мыслью и самим Чезаротти в его латинских работах, сколько в решении конкретного вопроса об итальянском литературном языке как живом и развивающемся компоненте национальной итальянской культуры.

Очерк Чезаротти появился через два года после события, взбудоражившего итальянскую культурную общественность: в 1783 г. герцог тосканский Петр Леопольд своим указом пресек самостоятельную деятельность академии Круска. Выпустив к середине XVIII в. четвертое издание Словаря Круски в шести томах, эта академия продолжала на тот момент традиционно почитаться как хранительница норм литературного языка. Указом герцога Круска стала частью Флорентийской Академии. Этот волюнтаристский акт вновь оживил многолетние споры пуристов и сторонников обновления литературных языковых норм, внеся в их давнюю лингвистическую дискуссию ноту патриотического недовольства вмешательством иноземных властей в специфические проблемы итальянской национальной культуры.

Две первых части «Очерка» посвящены обоснованию центральной мысли — развитие культуры каждого народа запечатлено в его языке; язык выражает сознание народа и отражает происходящие в нем изменения; а значит, «именно народ (*la nazione stessa, ossia il maggior nume-*

го dei parlanti) способен изменять, дополнять и выстраивать язык по своему усмотрению». Третья касается практических проблем развития современного Чезаротти итальянского литературного языка. В «Уведомлении», открывающем «Очерк», автор особо обратил внимание читателей на выверенную рациональную последовательность, существующую между теоретическими и практическими положениями его труда. В теоретической части очерка Чезаротти твердо становится на сторону тех, кто развитие языка связывает с потребностями нации в выражении новых знаний и идей, возникающих в процессе живого словесного общения (*uso*); он рассматривает письменный язык тоже как явление живое и динамичное — как «завершение и совершенствование» разговорного языка народа, осуществляемое литературными гениями разных эпох и вообще «людьми, обладающими вкусом и разумом». Таким образом, отдавая дань рационализму в суждениях о «разумной» составляющей письменного языка, о «внутренней красоте» слов и «вкусе» как мериле качества этого языка, Чезаротти напрямую связывает литературный язык с разговорным, решительно отвергая при этом концепции литературного языка как «стиля» какого-то одного гения, как раз и навсегда закрепленной «совершенной» нормы и допуская, в частности, определенные права диалектов в процессе развития литературного языка.

В практической части, посвященной особой лингвистической ситуации в Италии, Чезаротти по-своему развивает мысль Муратори о просветительской «литературной республике», которая в специфических условиях политически зависимой и раздробленной страны берет на себя функцию центра национальной культуры и национального самосознания. «Письменный язык должно почитать за особый диалект нации, которая не сосредоточена в одном каком-то городе, но рассеяна во всех концах Италии; эту нацию составляет цвет культурных людей в разных провинциях, она организована как республика и управляется по ее принципам, и, кроме разума, свобода ее не признает никаких других оков». Однако мысли Чезаротти о характере письменного «диалекта» такой «нации» (или «республики») принципиально расходятся с существовавшими в его время позициями защитников тосканской нормы (*scrivere toscano*) — и тех, кто вслед за Словарем Круски считал идеальным язык великих тречентистов (Боккаччо, Петрарки), и тех, кто принимал за идеал язык тосканских писателей XVI в. «Разговорная норма (*uso*) всегда будет законом при условии, что она является всеупотребительной и общей (*universale e comune*) и для писателей, и для народа». Один же какой-либо диалект (в том числе и письменный «диалект» пресловутой «нации» интеллигентов), по убеждению Чезаротти, не мо-

жет иметь приоритета в итальянском общеупотребительном письменном языке (*lingua comune*) — даже если традиционно ему, как тосканскому, и приписывалась роль главного.

Автор «Очерка» убедительно доказывает, что авторитет Круски в сохранении чистоты литературного языка в его дни уже изжил себя и сожалеть о ней нет смысла. Он предлагает практическую меру, которая могла бы способствовать появлению в Италии действительно единого языка, *lingua comune*; осуществление такой меры мыслилось им как шаг к объединению всей нации. Следовало, по его мнению, образовать при Флорентийской академии Национальный лингвистический Совет, объединив в нем представителей всех провинций Италии, которые и занимались бы вместе «очищением и обогащением языка» и созданием условий «для его разумной свободы и для здоровой и процветающей жизнеспособности». Первой задачей такого Совета Чезаротти считал составление нового большого словаря, принципом которого должен был бы стать отбор из разнообразного диалектного материала «самых понятных, выразительных и общеупотребительных слов», полнее всего выражающих новые рожденные временем понятия. В таком словаре общего для всех итальянцев языка должно было найтись место не только диалектизмам, всегда изгонявшимся Круской из литературного языка, но и столь ненавистным пуристам галлицизмам, ибо полезно, «когда один народ получает пищу для ума от другого».

Мысли Чезаротти о конкретных путях создания единого общепитальянского языка оказались востребованными и в эпоху национального подъема, сопровождавшего движение Рисорджименто, и позднее, когда объединившаяся Италия вновь встанет перед проблемой единого языка.

После «Очерка» Чезаротти продолжал преподавательскую деятельность, а сделавшись еще в 1779 г. секретарем падуанской Академии наук, искусств и литературы, сделал несколько «Академических сообщений» и составил «Размышления об академических обязанностях». В годы Французской революции надежды Чезаротти на отечественные реформы оживились, но быстро угасли. По поручению муниципального совета по народному образованию Чезаротти написал в 1797 г. брошюры «Наставления гражданина Падуи своим менее образованным собратьям» (*Istruzioni di un cittadino di Padova a' suoi fratelli meno istruiti*), «Очерк о школьных учреждениях» (*Saggio sopra le istituzioni scolastiche*) и «Просвещенный патриотизм» (*Patriottismo illuminato*), выразив в них свои умеренно позитивные ожидания от демократических реформ новой власти. Он в целом приветствовал и переход Венеции, Падуи и Мантуи под власть австрийцев в 1798 г., и имперскую

наполеоновскую политику в Италии (даже сочинил незадолго до смерти хвалебную поэму в честь Наполеона), объяснив свою позицию желанием порядка и твердой единой власти. Наполеон, большой поклонник «Поэм Оссиана», высоко оценил труды их первого итальянского переводчика. За Чезаротти вплоть до самой его смерти в 1808 г. сохранялось звание почетного профессора красноречия в Падуанском университете, он был обеспечен почетной пенсией.

2

В творчестве Алессандро Верри (1741–1816) оставили след разные тенденции просветительской идеологии, его писательская манера формировалась по мере освоения художественных горизонтов, открытых европейским Просвещением второй половины века. Адвокат, военный, журналист, переводчик Гомера и Шекспира, драматург, литературный критик и романист — таков был круг его занятий и интересов. Как и его старший брат Пьетро Верри, Алессандро сделался смолоду горячим сторонником просвещенных реформ австрийского двора, поклонником Англии и ее философов и экономистов; во время путешествия во Францию к юношескому увлечению Англией добавилась и стойкая симпатия к французским просветителям, особенно к Руссо. По возвращении в родной Милан двадцатилетний Алессандро вместе с братом организует академию Кулачных бойцов, объединившую молодых противников ученого и литературного педантизма. Братьям Верри принадлежала инициатива создания радикального журнала «Кофейня», выходившего в Милане каждые 10 дней в течение двух лет (1764–1766). В это время Алессандро вполне разделяет реформаторские установки журнала. Так, он активно участвует в полемике с «педантами» от литературы, канонизировавшими авторитет «абстрактных идей и высоких слов». «Новым идеям — новые слова», провозгласил журнал «Кофейня», заявив о своем намерении содействовать «прогрессу философского духа» в Италии и об отречении от каких-либо канонов в литературе и языке. Именно перу Алессандро Верри принадлежало дерзкое программное сочинение «Нотариально заверенное отречение авторов данного периодического издания от Словаря Круски», где было провозглашено свободное право каждого литератора игнорировать санкционированные Словарем литературные нормы языка ради точного выражения живых современных идей.

Но уже к концу 1760-х гг. рационалистический «дух философии» в творчестве А.Верри отступает под влиянием усилившихся нравственно-религиозных исканий. Он сторонится публичной или общественной

деятельности, разочаровывается в просветительских программах общественных и культурных реформ, осуждает «сектантский», по его мнению, радикализм своих собственных статей для «Кофейни». В 1767 г. Алессандро переселяется из просветительского Милана в гораздо более консервативный Рим, где главными его занятиями становятся углубленное изучение античности и неспешный литературный труд — переводы трагедий Шекспира («Гамлет», 1768 и «Отелло», 1777), комментированный сокращенный перевод «Илиады» прозой (нач. 1770-х гг., изд. 1789), сочинение исторических драм «Миланский заговор» (*La congiura di Milano*) и «Пантея» (*Pantea*), составивших опус «Драматические опыты» (*Tentativi drammatici*, 1779).

Европейскую известность принесли А.Верри его исторические романы, в первую очередь «Приключения Сафо, митиленской поэтессы» (*Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, 1780) и «Римские ночи у гробницы Сципионов» (*Notti romane al sepolcro degli Scipioni*) — над ним писатель работал с 1780 г. и издавал его частями: в 1792 г. вышла первая часть — «У гробницы Сципионов», в 1804 г. — вторая, «На руинах древнего величия» (третья часть была издана только в 1967 г.). Оба романа переводились на другие языки.

Сюжеты обоих романов построены писателем на историческом материале. По жанру они представляют собой вариации «археологического» или «антикварного» романа, образец которого был создан во Франции аббатом Ж.Ж.Бартеlemi («Путешествие юного Анахарсиса по Греции», 1779). Такой роман отвечал антикизирующему «неоклассическому» вкусу, который распространился в XVIII в. в европейской культуре и нашел благодатную почву в итальянской литературе Просвещения. В Италии жанр «антикварного» романа отвечал и типичной для всего XVIII в. тенденции: сохраняя классицистическую поэтику, расширять ее возможности по мере появления новой проблематики и новых художественных потребностей. Запечатленное в исторических романах Верри мироощущение свидетельствует о знаменательных сдвигах в отношении писателя-просветителя к античному материалу. Споря с Просвещением по ряду существенных вопросов, автор романов подхватывает импульсы уже сформировавшегося в других европейских литературах предромантического сознания, но, подобно В.Альфьери, «одевает» его в привычные для итальянского просвещенного вкуса «классические одежды».

В «Приключениях Сафо» историческая эрудиция Верри сказалась прежде всего в тонкой стилизации типичного для XVIII в. любовно-авантюрного повествования под древний текст, в котором приведены подробные и красочные описания античных реалий (поэтических и ат-

летических состязаний, празднеств, путешествий, прогулок на фоне великолепной южной природы), привлечен мифологический материал, пересказаны древние средиземноморские легенды. Писатель использовал модный в его время прием мистификации читателя, уверяя, будто он не придумал историю Сафо, а перевел с греческого найденную случайно рукопись.

Сентименталистские (прежде всего вертеровские) коннотации проявились как в выборе сюжета (рассказ о несчастной судьбе героини, покончившей с собой из-за страстной неразделенной любви), так и особенно во внимании к строю чувств героини, к ее душевной борьбе. Антикизируя эту чувствительную историю любви и смерти, Верри переключил ее, однако, из сентименталистского в предромантический художественный регистр. Образ самой героини решается у Верри в сентименталистском ключе: для целомудренной юной поэтессы духовная свобода, мораль и поэзия неразделимы, она упорно оберегает право быть независимой в своих чувствах. Но в судьбу Сафо вмешивается иррациональная сила, разметающая все нравственные устои ее жизни. Богиня Венера проклинает Сафо за непризнание ее верховной власти и наказывает неразделенной страстью к ветреному красавцу.

Сафо кончает с собой не только от неудачи в любви — страсть разрушила ее веру в себя, в свою внутреннюю правоту. Она поверила, что должна наказать себя за грех неповиновения богине, должна искупить этот грех смертью. Кроме того, она убедилась, что управлять миром страстей ей не под силу, так как они идут вразрез с волей и рассудком, да и сам источник страсти темен, иррационален. Полемизируя с оптимистической верой просветителей в возможности человеческой природы, роман Верри предлагал, таким образом, совсем иную ее трактовку: природа человека и его личная воля отступают перед роковой для него надличной властью, человеку приходится лишь смиренно, как Сафо, признать свое стремление к внутренней свободе проявлением слабости и греховности.

Поводом к написанию романа «Римские ночи» послужили археологические раскопки, проводившиеся в XVIII в. близ Аппиевой дороги под Римом и увенчавшиеся открытием в 1789 г. фамильного склепа патрицианского рода Корнелиев (Сципионов), которые дали Риму целую династию славных полководцев, видных государственных и культурных деятелей. Сюжет же и композиция говорят об обращении писателя к античной литературной традиции философского «диалога в царстве мертвых», идущей от Лукриана из Самосаты и сохранившей актуальность вплоть до XVIII в. («Разговоры мертвых» Фенелона, «Диалог о благородстве» Парини).

Адресован этот «археологический» роман тем, кто, как сказано в начале, «вкусил наслаждения от изучения древности». Сама эта формулировка говорит о том, что Верри понимал античность в винкельмановском духе — как источник «наслаждения», то есть чувства, внушаемого чем-то гармоничным, нравственно и эстетически совершенным. Однако принцип гармоничности реализован в романе «Римские ночи», пожалуй, только в его классически уравновешенной, гармонически соразмерной композиции: роман состоит из двух симметричных частей, каждая из которых объединяет в себе шесть ночных бдений, включающих в себя, в свою очередь, по шесть бесед. Избранная писателем проблематика и предпринятые им в связи с нею трансформации жанра «археологического» романа создают далеко не гармонический образ римской древности, способный скорее внушить ужас, чем «наслаждение». Этот образ драматичен, мрачен, полон обескураживающих контрастов. Даже на прославленные историками легендарные деяния великих римлян бросает трагические отсветы то расцвеченное предромантическими красками историческое полотно, которое предстало перед читателем в беседах персонажей «Римских ночей».

Роман создавался в 1790-е гг., когда всю Европу потрясали революционные события во Франции, а завершен был писателем уже в период завоевательных походов Наполеона Бонапарта. Подбор тем, которые обсуждают персонажи романа, не оставляет сомнений в том, что А.Верри искал в античности ответы на те вопросы, которые принес с собою революционный «вихорь бури» (А.С.Пушкин). Это прежде всего вопросы о типе государственного устройства и о механизмах его смены. Можно ли оправдать убийство тирана, заговор, мятеж, можно ли считать их общественно полезными? Что более способствует свободе — республика или диктатура? Может ли государственная власть как таковая осуществляться без насилия, кровопролития, угнетения? А насилие, кровопролитие и угнетение — порождаются ли они только честолюбием политических деятелей, их враждой и жестокосердием? И что этому виной — жестокие нравы людей или роковые обстоятельства?

Обо всем этом спорят в романе Цицерон, Цезарь, Брут, Сципион Африканский, Ромул, Сулла, Антоний и Клеопатра, Тиберий и Гай Гракхи, оба Катона, Вергиний, Октавиан Август. Их споры, составляющие первую часть романа, не дают, однако, однозначного ответа ни на один из вопросов. В изображении Верри древний Рим — это арена столкновения самых различных сил и целей, и каждая из них обретает диаметрально противоположный смысл в зависимости от политического контекста (Рима республиканского, Рима имперского, Рима периодов его возникновения и упадка). Постоянным фактором и в истории

Рима, и вообще в обществе Верри склонен признать сочетание двух стихий — созидательной и разрушительной. В зависимости от их конфигурации в древнем Риме злом становились и единоличная диктатура, и власть народа — все было сопряжено с тиранией, насилием, все сопровождалось разрушениями и жертвами, всегда возникали распри, вражда, месть, войны. Цицерон, которому Верри доверил в романе роль арбитра, объясняет всеми признанную жестокость древних нравов действием некоего надличного иррационального фактора — «высшей судьбой» (*un'altissima fortuna*), предопределившей сочетание во всяком действии или событии позитивных и негативных аспектов. Эта «высшая судьба» не позволяет Цицерону (и автору тоже) считать однозначно положительными ни деяние республиканца Брута, ни политику диктатора Цезаря, ни подвиги Гракхов, ни гражданскую доблесть Катона или Вергиния: по ним можно судить о величии их натур и героизме замыслов, но в столь же равной мере они свидетельствуют о преступлениях против человечности. Указав на верховную власть «высшей судьбы», Цицерон примиряет сразу всех спорящих о том, кто более прославил Рим: сострадание ограниченным возможностям человека берет верх над политическими доводами и разногласиями.

В самом строе ночных споров персонажей рационалистическая логичность аргументов перемежается размышлениями о роли неких всеобщих, непостижимых для ума иррациональных начал в мировом порядке. Им, в частности, посвятил Цицерон свою первую речь, обращенную к теням соотечественников: великий оратор заговорил о тайнах вселенной, о проявлениях некоей «духовной субстанции», превышающей всякий земной разум; о том, что человеку не дано познать высший смысл «моря времени» и «вечного безмолвия» вечности, смыслюющей все земное, как пену с морского песка. О роковой загадке времени говорит и Тиберий Грах, внук Сципиона Африканского, напоминая матери, что «никого и ничего не щадит властное время. Века набегают, как волны, и в них тонут великие люди, опускаясь в бездны забвения». Наконец, и сам автор, подводя итоги всему, что он услышал из уст ночных собеседников, апеллирует к спасительному, хотя и разрушительному всемогуществу времени: «Мое чрезвычайно высокое мнение о римском народе стало более сдержанным, так что, продолжая восхищаться их несравненными подвигами, я решил, что мир вздохнул с облегчением, когда эти люди, угрожавшие ему и весь его перекроившие, наконец, были побеждены временем».

Верри существенно модифицировал и давнюю жанровую традицию «диалога мертвых», и жанр «археологического» романа, написав книгу о древнем Риме от первого лица — то есть от лица своего современни-

ка, живого свидетеля фантастических загробных бесед. Речь не идет уже ни о мистификации, ни о стилизации под древний исторический документ. Повествование от лица современника позволило писателю преобразить, интериоризировать и фантастическую жанровую ситуацию, и сам исторический материал — а тем самым усилить предромантические акценты в созданном им образе античного Рима.

Уже на первых страницах романа Верри погружает читателя в поток впечатлений, мыслей и желаний рассказчика («Моя мысль так привыкла к общению с римлянами, что они казались ей как бы присутствующими со мной рядом в тишине моего одиночества...»; «И если я, случалось, блуждал по молчаливым лесам...»; «И иногда поднималось в моей груди странное и мучительное желание встретиться и побеседовать с призраком кого-нибудь из древних...»). Одновременно рассказчик декларирует необходимость подключать «внутреннее зрение» к сведениям о древности, вынесенным из исторических документов. Позже, ближе к финалу романа, рассказчик и его alter ego Цицерон будут беседовать еще об одной способности художественной природы — о «внутреннем голосе», без которого великие произведения не могут найти путь к умам и сердцам поколений.

«Внутреннее зрение» рассказчика направлено в первую очередь на объекты и темы, которые лежат в основе современной Верри предромантической поэтики. Это ночные пейзажи под лунным сиянием, руины, уединенные пещеры, останки, скрытые под древними надгробиями, таинственно освещенные подземелья, тени и звуки, вызывающие «леденящую дрожь». Наконец, это толпа мертвецов, ночных призраков, выходящих из-под каменных плит. Все это круг образов, наводящих на печальные мысли — о преходящем, о забвении и разрушении, о слабости человеческого духа перед лицом всемогущего времени и тайной смерти, о том, что в эпоху Верри составляло содержание «поэзии руин», «ночной» и «кладбищенской» поэзии.

Включение своего современника в лице рассказчика в фантастический мир загробных «теней» позволило Верри развить в романе и поднятую просветительской мыслью тему движения истории и преемственности цивилизаций. Причем развить уже в том философском ключе, который немногими десятилетиями позднее используют итальянские романтические историографы и романисты, сторонники католической, так называемой «неогвельфистской» концепции итальянской истории. Раскрытию этой темы посвящена вторая часть романа, озаглавленная «На развалинах древнего величия». И если в первой части рассказчик почти не вступал в споры великих теней, а в роли «председателя» фантастического собрания выступал Цицерон, то во второй именно рас-

сказчику, современнику Верри принадлежит в беседах первостепенная роль. Он выводит тени мертвых римлян из древних склепов и показывает им современный Рим,водя за гробных гостей по памятным им местам, отвечая на их недоуменные вопросы.

Так возникает повод для вопроса, существует ли преемственность между древним Римом и современной Верри Италией. В пространных исторических экскурсах рассказчик стремится убедить потусторонних слушателей в том, что своим процветанием, своим авторитетом в мире христианский Рим обязан усвоению политического, нравственного и художественного наследия древних. Речь постепенно переходит к теме цивилизаторской роли христианской веры и подводит участников бесед к оптимистическим прогнозам относительно судеб Италии в рамках созданной христианским Римом мировой империи. Рассказчик обосновывает свой оптимизм сугубо просветительскими аргументами: христианство усовершенствовало нравы людей, и власть нового Рима возникла «на началах справедливости и полезности, выросла на согласии и убеждении. Ваши победы достигнуты были ценой потоков крови, пролитой за века бедствий и страданий. А ватиканский папство победил силой своего божественного слова. Его империя имеет началом благотворное смирение, она завоевывает сердца, убеждает разум». И Цицерон соглашается с рассказчиком, славя уже не древний город, а новый Рим как центр христианского мира, и завершая свою речь на вполне оптимистической ноте: «О Рим, ты больше не проливаешь крови, ты не жесток, ты миром завоевал пространную империю и одержал самые гуманные победы! Самые мудрые, самые знаменитые наши законодатели не сумели предложить ничего подобного! Кажется, что такая империя есть не дело рук обычных людей, но небесное чудо. <...> И я рад, что эта отчизна вечно цветет, словно навек избранная Провидением для сотворения самых чудесных дел на земле».

3

Почти одновременно со второй частью «Римских ночей» в Милане был напечатан еще один «археологический» роман — «Платон в Италии» (*Platone in Italia*, два первых тома — 1804, третий том — 1806), написанный неаполитанцем Винченцо Куоко (1770–1823). Под его пером этот тип исторического романа также предстает трансформированным, как и роман Верри, в разновидность философского диалога, в роман-спор о разрушительном и созидательном началах в движении истории. Подобно автору романа о приключениях Сафо, Куоко воспользовался приемом мистификации, призванным создать иллюзию

достоверности его романного вымысла. Жанровая модель «Платона», весьма популярная в эпоху Просвещения, позволяет рассмотреть факты прошлого как бы в двойном освещении, благодаря чему в романе Куоко создается динамичный, внутренне драматизированный образ древней доримской цивилизации. Два протагониста, мудрец Платон и его молодой безвестный ученик Клеобул, путешествуя, ведут друг с другом эпистолярные беседы: в письмах, которые спустя столетия романист якобы нашел в саду, расшифровал и опубликовал, греческий философ и его спутник обмениваются впечатлениями и мыслями об итальянской культуре, очаги которой они обнаружили во время путешествия по южным итальянским землям.

При этом Платону отведена роль умудренного опытом и знаниями арбитра в оценке конкретных наблюдений и в выявлении их нравственно-философского смысла. А наблюдения путешественников и, главное, выводы их во многом различны. Суждения молодого Клеобула фиксируют внимание на его собственных эмоциях, в которых восхищение и экзальтация чередуются со скукой, мрачной подавленностью или растерянностью. Предромантический образный пласт романа Куоко сосредоточен именно в письмах Клеобула, для которых характерен взволнованный, неровный тон, много сентиментальной риторики и «общих мест» чувствительной поэзии конца XVIII в. (описаний руин, уединенных гробниц, морских пейзажей и т.п.). В наблюдениях Клеобула акцентированы приметы упадка когда-то цветущих городов, измельчания нравов, суеверия, грубые обычаи — во всем этом юноша с горечью наблюдает следы еще недоразвившейся у одних народностей, а у других — уже распавшейся, погибшей цивилизации. Рассуждая о гибели высочайшей этрусской культуры, Клеобул воспринимает ее как необъяснимую катастрофу, сокрушившую все его прежние убеждения в разумности миропорядка: «Разум мой побежден чувством!» — восклицает он, давая волю «печали» (*affanno*) и «боли» (*dolore*) при мысли, что «и все ныне сущее когда-нибудь исчезнет». А раз так, то «зачем рассуждать об истории Италии, Греции, народов и всего рода человеческого!» — таков безрадостный итог, вынесенный юным другом Платона из их совместного путешествия.

В финальном письме Платон снимает мучающее его ученика разочарование, показав неизбежность и разумность смены исторических и культурных эпох. Греческий философ еще в самом начале путешествия убеждал Клеобула в том, что история всего человеческого рода подчиняется единому и неизменному закону, так что для всех народов и всех людей порядок вещей един и вечен. По существу, оба путешественника, переписываясь, искали всеобщую «истину» истории, «единый прин-

цип, цель и причину всего», и оба нашли его в движении, развитии. Но Клеобул, наделенный романистом предромантическими настроениями, уверился в том, что все идет к своему упадку, все разрушает необъяснимый ход времени. Платон же внушает юному другу, что «полезная на всю жизнь истина» заключена в другом: смысл вечного хода времени в том, что все в человеческом мире неодолимо движется от совершенства к упадку и затем вновь к новому совершенству.

Выраженная в словах Платона мысль о позитивном смысле диалектики истории очевидно развивается в русле философско-исторической концепции земляка автора Дж.Вико, с которой Куоко, написавший до своего исторического романа знаменитый «Исторический очерк Неаполитанской революции 1799 года» (*Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799*, 1801), был хорошо знаком. Свидетель провозглашения республики в Неаполе в 1799 г. и последовавшего за ним контрреволюционного переворота, который завершился жесточайшими репрессиями и периодом политической реакции, Куоко унаследовал от просветителей и передал романтикам эпохи Рисорджименто вытекающую из его собственного исторического опыта оптимистическую «полезную на всю жизнь истину». Выраженная словами его героя Платона, она отразила уверенность в том, что на развалинах побежденных римлянами, пришедших в упадок древних итальянских городов «рукою безвестного архитектора уже возводится новое здание», закладывается новая культурно-историческая эпоха. Мудрый грек на страницах романа Куоко объясняет причины гибели доримской цивилизации разобщенностью городов и различием культур в древней Италии, а основанием будущего возрождения и процветания итальянских земель полагает единое гражданское сознание и единое республиканское государство. Анализ итальянской древности, проделанный Платоном в романе Куоко, содержал, таким образом, внятный политический урок начинавшейся в Италии эпохе Рисорджименто.

Так под пером А.Верри и В.Куоко в «археологическом» романе проступили очертания проблематики следующей, уже романтической культурной эпохи, которая будет мыслить себя как эпоха духовного и политического возрождения итальянской нации. А вместе с тем обозначились и контуры будущего жанра романтического исторического романа, в котором итальянские романисты будут смело перебрасывать мосты от прошлого к настоящему и строить образ национального будущего, преображая исторический материал «внутренним зрением» современника Рисорджименто.

БИБЛИОГРАФИЯ

ОБЩИЕ РАБОТЫ ПО ИТАЛЬЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII–XVIII ВВ.

Голенищев-Кутузов И.Н. Литература Испании и Италии эпохи барокко // Голенищев-Кутузов И.Н. Романские литературы. Статьи и исследования. М., 1975. С. 244–340.

Реизов Б.Г. Итальянская литература XVIII в. Л., 1966.

Aneschi L. Del barocco e altre prove. Firenze, 1953.

Arato F. La storiografia letteraria nel Settecento italiano. Pisa, 2002.

Baffetti G. La retorica, l'ingegno e l'anima. Studi sul Seicento. Pisa, 2006.

Besomi O. Esplorazioni secentesche. Padova, 1975.

Binni W. Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento. Firenze, 1963.

Binni W. Settecento maggiore. Milano, 1978.

Buccini S. Sentimento della morte dal barocco al declino dei lumi. Ravenna, 2000.

Cerruti M. I cani di villa: persorsi dei lumi e antiilluminismi in Italia fra Settecento e Novecento. Napoli, 2003.

Conrieri D. Scritture e riscritture secentesche. Lucca, 2005.

Conte G. La metafora barocca. Milano, 1972.

Croce B. La letteratura italiana del Settecento. Note critiche. Bari, 1949.

Croce B. Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento. Bari, 1931.

Croce B. Saggi sulla letteratura italiana del Seicento. Bari, 1911.

Croce B. Storia dell'età barocca in Italia. Bari, 1929.

Croce F. Tre momenti del barocco letterario italiano. Firenze, 1966.

Delpiano P. Il governo della lettura. Chiesa e libri nell'Italia del Settecento. Bologna, 2007.

Fido F. La serietà del gioco. Svaghi letterari e teatrali nel Settecento. Lucca, 1998.

Fido F. Viaggi in Italia di don Chisciotte e Sancio e altri studi sul Settecento. Firenze, 2006.

- Folena G.* L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento. Torino, 1983.
- Fubini M.* Dall'Arcadia al Parini. Milano, 1951.
- Fubini M.* Dal Muratori al Baretti. Studi sulla critica e sulla cultura del Settecento. Bari, 1954.
- Fulco G.* La "meravigliosa" passione. Studi sul barocco tra letteratura ed arte. Roma, 2001.
- Getto G.* Barocco in prosa e poesia. Milano, 1969.
- Getto G.* Il barocco letterario in Italia. Barocco in prosa e poesia. La polemica sul barocco. Milano, 2000.
- Gronda G.* Le passioni della ragione. Studi sul Settecento. Pisa, 1984.
- Guaragnola P.* Gli occhi della mente. Stili del Seicento italiano. Bari, 1997.
- Guaragnola P.* Tra antichi e moderni. Morale e retorica nel Seicento italiano. Lecce, 2003.
- Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca / A cura di S.Morando. Venezia, 2007.
- Jannaco C., Capucci M.* Il Seicento. Padova, 1986.
- Majone M.* Illuminismi e risorgimenti. Metodi e storiografia del pensiero. Roma, 2005.
- Malagoli L.* Seicento italiano e modernità. Firenze, 1970.
- Marzot G.* L'Italia letteraria durante la Controriforma. Roma, 1962.
- Massano R.* La critica stilistica e il Barocco letterario. Firenze, 1958.
- Mecatti F.* Aforisti italiani del Settecento. Pensieri al crocevia della modernità. Firenze, 2005.
- Mineo N.* Cultura e letteratura del Settecento e Illuminismo in Italia. Catania, 2001.
- Natali G.* Il Settecento. Milano, 1929. Vol. 1-2.
- Paoli M.* L'appannato specchio. L'autore e l'editoria italiana nel Settecento. Lucca, 2004.
- Pasta R.* Editoria e cultura nel Settecento. Firenze, 1997.
- Pevere F.* L'ingegnosa finzione. Studi sulla letteratura del Seicento. Alessandria, 2003.
- Praz M.* Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco. Milano, 1975.
- Praz M.* Studi sul concettismo. Firenze, 1946.
- Raimondi E.* Anatomie secentesche. Pisa, 1966.
- Raimondi E.* Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano. Firenze, 1961.
- Raimondi E.* I lumi dell'erudizione. Saggi sul Settecento italiano. Milano, 1989.
- Romagnoli S.* La buona compagnia. Studi sulla letteratura italiana del Settecento. Milano, 1983.
- Saccetti M.* Libri e maschere del Seicento italiano. Firenze, 1972.
- Santangelo G.* Il secentismo. Palermo, 1969.
- Sberlati F.* La ragione barocca. Politica e letteratura nell'Italia del Seicento. Milano, 2006.
- Scianatico G.* Neoclassico. Roma, 2000.

Tiozzo E. La trama avventurosa nelle autobiografie italiane del Settecento. Roma, 2004.

Varese C. Scena, linguaggio e ideologia dal Seicento al Settecento. Dal romanzo libertino al Metastasio. Roma, 1985.

Vasoli C. L'enciclopedismo del Seicento. Napoli, 1978.

Zandrino B. Antitesi barocche. Alessandria, 2003.

ГАЛИЛЕО ГАЛИЛЕЙ И КЛАССИЦИСТИЧЕСКАЯ ТЕНДЕНЦИЯ В ПРОЗЕ СЕИЧЕНТО

Галилей Г. Диалог о двух главнейших системах мира: птоломеевой и коперниковой / Пер. и предисл. А.И.Долгова. М., Л., 1948.

Галилей Г. Избранные труды в 2 томах / Сост. У.И.Франкфурт. М., 1964.

Галилей Г. Пробирных дел мастер / Пер. Ю.А.Данилова. М., 1987.

Dati C. Prose / A cura di E.Allodoli. Lanciano, 1913.

Galilei G. Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo / A cura di L.Sosio. Torino, 1970.

Galilei G. Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano / A cura di O.Besomi. Padova, 1998. Vol. 1-2.

Galilei G. Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze / A cura di E.Giusti. Torino, 1990.

Galilei G. Opere. Firenze, 1890-1909. Vol. 1-20 (перекзд.: 1929-1939, 1964-1966, 1968).

Galilei G. Rime / A cura di A.Marzo. Roma, 2001.

Galilei G. Scritti letterari / A cura di A. Chiari. Firenze, 1970.

Galilei G. Il Saggiatore / A cura di O.Besomi, M.Helbing. Roma; Padova, 2005.

Galilei G. Sidereus Nuncius / A cura di A.Battistini. Venezia, 1993.

Magalotti L. Lettere odorose (1693-1705) / A cura di E.Falqui. Milano, 1943.

Magalotti L. Lettere sopra i Buccheri / A cura di M.Praz. Firenze, 1945.

Magalotti L. Relazione della China / A cura di T.Poggi Salani. Milano, 1974.

Magalotti L. Relazioni di viaggio in Inghilterra, Francia e Svezia / A cura di W.Morette. Bari, 1968.

Magalotti L. Saggi di naturali esperienze / A cura di T.Poggi Salani. Milano, 1976.

Magalotti L. Scritti di corte e di mondo / A cura di E.Falqui. Roma, 1945.

Opere dei discepoli di Galileo Galilei / A cura di G.Abetti, P.Pagnini. Firenze, 1942.

Redi F. Il Bacco in Toscana. Con una scelta delle "Annotazioni" / A cura di G.Bucchi. Roma; Padova, 2005.

Scienziati del Seicento / A cura di M.L.Altieri Biagi, B.Basile. Milano, Napoli, 1980.

Вопросы истории естествознания и техники. Вып. 16. М., 1964 (весь выпуск посвящен Галилею).

Выгодский М.Я. Галилей и инквизиция. Ч. 1. Запрет пифагорейского учения. М., Л., 1934.

Галилео Галилей. 1564–1642 / Под ред. А.М.Деборина. М., Л., 1943.

Кузнецов Б.Г. Галилей. М., 1964.

Стеклов В.А. Галилео Галилей. Берлин, 1923.

Фантоли А. Галилей: В защиту учения Коперника и достоинства Святой Церкви. М., 1999.

Цейтлин З.А. Галилей. М., 1935.

Штеккли А. Галилей. М., 1972.

Altieri Biagi M.L. Lingua e cultura di Francesco Redi medico. Firenze, 1968.

Bulferetti L. Galilei nella società del suo tempo. Manduria, 1964.

Camerota M. Galileo Galilei e la cultura scientifica nell'età della Controriforma. Roma, 2004.

De Benedictis M. L'ideologia dell'uomo di garbo. Studio su Lorenzo Magalotti. Roma, 1979.

De Santillana G. Processo a Galileo. Milano, 1960.

Drake S. Essays on Galileo and the History and Philosophy of Science. Toronto, 1999. Vol. 1–3.

Fantoli A. Il caso Galileo. Dalla condanna alla "riabilitazione". Una questione chiusa? Milano, 2003.

Francesco Redi un protagonista della scienza moderna: documenti, esperienze, immagini / A cura di W.Bernardi, L.Guerrini. Firenze, 1999.

Günter G. Un poeta scienziato del Seicento: Lorenzo Magalotti. Firenze, 1966.

Guaragnella P. La prosa e il mondo. "Avvisi" del moderno in Sarpi, Galilei e la nuova scienza. Bari, 1986.

Matarrese F. Galileo tra Rinascimento e illuminismo. Bari, 1969.

Ponzio P. Copernicanesimo e teologia. Scrittura e natura in Campanella, Galilei e Foscarini. Bari, 1998.

La prosa di Galileo. La lingua la retorica la storia / A cura di M.Di Giandomenico, P.Guaragnella. Lecce, 2006.

Redondi P. Galileo eretico. Torino, 1983.

Ronchi V. Il cannocchiale di Galilei e la scienza del Seicento. Torino, 1959.

Spini G. Galilei, Campanella e il "divinus poëta". Bologna, 1996.

Spongano R. La prosa di Galilei e altri scritti. Messina, 1949.

Varanini G. Galileo critico e prosatore. Note e ricerche. Verona, 1967.

Wlassics T. Galilei critico letterario. Ravenna, 1974.

Zinato E. Il vero in maschera: dialogismi galileiani. Idee e forme nelle prose scientifiche del Seicento. Napoli, 2003.

ТОММАЗО КАМПАНЕЛЛА

Государство солнца / Пер., биогр. очерк А.Г.Генкея. Пг., 1918.

Город Солнца / Пер. Ф.А.Петровского, вст. ст. В.П.Волгина. М., 1934 (2 изд. — 1947, 3 изд. — 1954; дополнения к 3 изд.: О наилучшем государстве. Из сонетов Кампанеллы — С. 129–161, 162–168).

Об ощущении вещей / Пер. А.Воден // Деборин А. Книга для чтения по истории философии. М., 1924.

Apologia pro Galileo / A cura di L.Firpo. Torino, 1968.

Articuli prophetales / A cura di G.Ernst. Firenze, 1977.

L'Ateismo trionfato ovvero riconoscimento filosofico della religione universale contra l'anticristianesimo machiavellesco / A cura di G.Ernst. Pisa, 2004. Vol. 1–2.

La città del Sole. Civitas Solis. Ediz. complanare del manoscritto della prima redazione italiana (1602) e dell'ultima edizione a stampa (1637) / A cura di T.Tornitore. Milano, 1998.

Compendio di filosofia della natura / A cura di G.Ernst, intr. P.Ponzio. Milano, 1999.

De politica / A cura di A.Cesaro. Napoli, 2001.

Epilogo magno / A cura di C.Ottaviano. Roma, 1939.

Lettere / A cura di V.Spampanato. Bari, 1925.

Metafisica / A cura di P.Ponzio. Bari, 1994.

Opere letterarie / A cura di L.Bolzoni. Torino, 1977.

Philosophia sensibus demonstrata / A cura di L.De Franco. Napoli, 1992.

Poesie / A cura di G.Gentile. Bari, 1915.

Poesie / A cura di F.Giancotti. Torino, 1998.

Poesie filosofiche / A cura di M.Guglielminetti. Torino, 1982.

Tutte le opere / A cura di L.Firpo. Milano, 1954. Vol. 1. Scritti letterari.

Баткин Л.М. Парадокс Кампанеллы // Баткин Л.М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М., 1995. С. 385–400.

Вольский С. Фома Кампанелла. М., Л., 1925.

Горфункель А.Х. Томмазо Кампанелла. М., 1969.

Лафарг П. Томас Кампанелла. М., Л., 1926.

Рутенбург В.И. Кампанелла. Л., 1956.

Штекли А. «Город солнца: утопия и наука. М., 1978.

Штекли А. Кампанелла. М., 1959 (3 изд. — 1966).

Amerio R. Il sistema teologico di T.Campanella. Studio di editi e inediti con appendici e indici. Milano, Napoli, 1972.

Badaloni N. Tommaso Campanella. Milano, 1965.

- Bonansea B.M.* Tommaso Campanella Renaissance Pioneer of Modern Thought. Washington, 1969.
- Cerbo A.* Theologizza et laetare. Saggi sulla poesia di Tommaso Campanella. Napoli, 1997.
- Corsano A.* Tommaso Campanella. Bari, 1961.
- De Mattei R.* La politica di Campanella. Roma, 1927.
- Di Napoli G.* Tommaso Campanella filosofo della restaurazione cattolica. Padova, 1942.
- Ducros F.* Tommaso Campanella poète. P., 1969.
- Ernst G.* Il carcere, il politico, il profeta. Saggi su Tommaso Campanella. Pisa; Roma, 2002.
- Ernst G.* Religione, ragione e natura: ricerche su Tommaso Campanella e il tardo Rinascimento. Milano, 1991.
- Ernst G.* Tommaso Campanella. Il libro e il corpo della natura. Bari, 2002.
- Firpo L.* Il supplizio di Tommaso Campanella. Narrazioni, documenti e verbali delle torture. Roma, 1985.
- Formichetti G.* Campanella critico letterario. I "Commentaria" ai "Poëmata" di Urbano VIII. Roma, 1983.
- Headley J.M.* Tommaso Campanella and the Transformation of the World. Princeton, 1997.
- Isoldi Jacobelli A.* Tommaso Campanella. "Il diverso filosofar mio". Bari, 1995.
- Treves P.* La filosofia politica di Tommaso Campanella. Bari, 1930.
- Tuscano P.* Del parlare onesto: scienza, profezia e magia nella scrittura di Tommaso Campanella. Napoli, 2001.

ИСТОРИОГРАФИЯ, ПОЛИТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ, ВОЛЬНОМЫСЛИЕ СЕЙЧЕНТО

- Bentivoglio G.* Memorie e lettere / A cura di C.Panigada. Bari, 1934.
- Boccalini T.* Considerazioni sopra la "Vita di Agricola" / A cura di G.Baldassari. Roma; Padova, 2007.
- Boccalini T.* Ragguagli di Parnaso e scritti minori / A cura L.Firpo. Bari, 1948. Vol. 1-3.
- Botero G.* Della ragion di stato / A cura di Ch.Continisisio. Roma, 1997.
- Davila E.C.* Istoria delle guerre civili di Francia / A cura di M.D'Addio, L.Gambino. Roma, 1990. Vol. 1-3.
- Leti G.* Il puttanesimo romano / A cura di E.Bufacchi. Roma, 2004.
- Mascardi A.* Dell'arte istorica / A cura di A.Bartoli. Firenze, 1859.
- Pallavicino F.* Il corriere svaligiato / A cura di A.Marchi. Parma, 1984.
- Pallavicino F.* Il principe ermafrodito / A cura di R.Colombi. Roma, 2005.

- Pallavicino F.* La retorica delle puttane. Massa Carrara, 2002.
- Pallavicino P.S.* Storia del Concilio di Trento e altri scritti / A cura di M.Scotti. Torino, 1962.
- Politici e moralisti del Seicento / A cura di B.Croce, S.Caramella. Bari, 1930.
- Sarpi P.* Istoria del Concilio tridentino / A cura di G.Gambarin. Bari, 1935. Vol. 1-3.
- Sarpi P.* Istoria del Concilio tridentino / A cura di C.Vivanti. Torino, 1974. Vol. 1-2.
- Sarpi P.* Istoria dell'Interdetto e altri scritti editi e inediti / A cura di M.D.Busnelli, G.Gambarin. Bari, 1940. Vol. 1-3.
- Sarpi P.* La Repubblica di Venezia, la Casa d'Austria e gli Uscocchi / A cura di G.Cozzi, L.Cozzi. Bari, 1965.
- Sarpi P.* Lettere ai protestanti / A cura di M.D.Busnelli. Bari, 1931. Vol. 1-2.
- Zuccolo L.* Il Belluzzi, ovvero la Città felice / A cura di A.A.Bernardy. Bologna, 1929.
- Zuccolo L.* La repubblica d'Evandria e altri dialoghi politici / Pref. R.De Mattei. Roma, 1944.
-
- Barcia F.* Gregorio Leti. Informatore politico di principi italiani. Milano, 1987.
- Barcia F.* Un politico dell'età barocca: Gregorio Leti. Milano, 1983.
- Bellini E.* Agostino Mascardi tra "ars poetica" e "ars historica". Milano, 2002.
- Belvederi R.* Guido Bentivoglio e la politica europea del suo tempo (1607-1621). Padova, 1962.
- Bertelli S.* Ribelli, libertini e ortodossi nella storiografia barocca. Firenze, 1973.
- Bosold-Dasgupta B.* Traiano Boccalini und der Anti-Parnass. Frühjournalistische Kommunikation als Metadiskurs. Amsterdam, 2005.
- Chabod F.* La politica di Paolo Sarpi. Venezia; Roma, 1962.
- Cozzi G.* Paolo Sarpi tra Venezia e l'Europa. Torino, 1978.
- De Mattei R.* Il pensiero politico italiano nell'età della Controriforma. Milano; Napoli, 1979.
- Fassò L.* Avventurieri della penna del Seicento. Firenze, 1924.
- Firpo L.* Traduzioni dei "Ragguagli di Parnaso" di Traiano Boccalini. Firenze, 1965.
- Fisher E.A.* Giovanni Botero, ein politischer und volkswirtschaftlicher Denker der Gegenreformation. Bern, 1952.
- Fraiese V.* Sarpi scettico. Stato e Chiesa a Venezia tra Cinque e Seicento. Bologna, 1994.
- Gambino L.* Enrico Caterina Davila storico e politico. Milano, 1984.
- Getto G.* Paolo Sarpi. Firenze, 1967.
- Hendrix H.* Traiano Boccalini tra erudizione e polemica. Ricerche sulla fortuna e bibliografia critica. Firenze, 1995.
- Pissavino P.* Ludovico Zuccolo. Dall'audizione a corte alla politica. Firenze, 1984.

- Rampolla Gambino A.* Fra Paolo Sarpi. Studio storico e letterario. Palermo, 1919.
- Spini G.* Ricerca dei libertini. La teoria dell'impostura delle religioni nel Seicento italiano. Roma, 1950.
- Urbinati R.* Ferrante Pallavicino il flagello dei Barberini. Roma, 2004.
- Varese C.* Traiano Boccalini. Padova, 1958.
- Wootton D.B.* Paolo Sarpi: between Renaissance and Enlightenment. Cambridge, 1983.

МАРИНО И МАРИНИЗМ

- Achillini C.* Poesie. Parma, 1991.
- Il Barocco. Marino e la poesia del Seicento / A cura di M.Pieri. Roma, 1995.
- Battista G.* Opere / A cura di G.Rizzo. Galatina, 1991.
- Fontanella G.* Ode / A cura di R.Contarino. Torino, 1995.
- Lirici marinisti / A cura di B.Croce. Bari, 1910.
- Lubrano G.* Scintille poetiche / A cura di M.Pieri. Ravenna, 1982.
- Marino G.B.* L'Adone / A cura di M.Pieri. Roma, Bari, 1975–1977. Vol. 1–2.
- Marino G.B.* L'Adone / A cura di G.Pozzi. Milano, 1976. Vol. 1–2.
- Marino G.B.* Dicerie sacre. La strage de gl'innocenti / A cura di G.Pozzi. Torino, 1960.
- Marino G.B.* La Galeria / A cura di M.Pieri. Padova, 1979. Vol. 1–2.
- Marino G.B.* Lettere / A cura di M.Guglielminetti. Torino, 1966.
- Marino G.* La Lira / A cura di M.Slawinski. Torino, 2007. Vol. 1–3.
- Marino G.B.* Rime amorose / A cura di O.Besomi, A.Martini. Modena, 1987.
- Marino G.* Rime eroiche / A cura di O.Besomi, A.Martini, M.C.Newlin Giannini. Ferrara, 2002.
- Marino G.* Rime lugubri / A cura di V.Guercio. Modena, 1999.
- Marino G.B.* Rime marittime / A cura di O.Besomi, C.Marchi, A.Martini. Modena, 1988.
- Marino e marinisti / A cura di G.Ferrero. Milano, Napoli, 1954.
- Persi G.* Poesie / A cura di M.Rak. Torino, 1978.
- Poesia del Seicento / A cura di C.Muscetta, P.P.Ferrante. Torino, 1964.
- Preti G.* Poesie / A cura di S.Barelli. Roma; Padova, 2006.

Голенищев-Кутузов И.Н. Марино // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 114–129.

Чекалов К.А. Дж.Марино: «О волшебная сила слова» // Чекалов К.А. Маньеризм во французской и итальянской литературах. М., 2001. С. 37–95.

Чекалов К.А. Проблема подражания в маньеризме и лирика Дж.Марино // Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения. М., 2002. С. 312–335.

Besomi O. Ricerche intorno alla "Lira" di G.B.Marino. Padova, 1969.

Borzelli A. Il Cavalier Giovan Battista Marino (1569–1625). Napoli, 1898.

Calcaterra C. Il Parnaso in rivolta. Barocco e Antibarocco nella poesia italiana. Milano, 1940.

Carpane L. La tradizione manoscritta e a stampa delle poesie di Ciro di Pers. Milano, 1997.

Cherchi P. La metamorfosi dell' "Adone". Ravenna, 1996.

Chiodo D. L'idillio barocco e altre bagatelle. Alessandria, 2000.

Colombo C. Cultura e tradizione nell' "Adone" di Giambattista Marino. Padova, 1967.

Elwert W.Th. La poesia lirica italiana del Seicento. Studio sullo stile barocco. Firenze, 1967.

Giambonini F. Bibliografia delle opere a stampa di Giambattista Marino. Firenze, 2000. Vol. 1–2.

Grubitzsch-Rodewald H. Die Verwendung der Mythologie in Giambattista Marinos "Adone". Wiesbaden, 1973.

Guardiani F. La meravigliosa retorica dell' "Adone" di G.B.Marino. Firenze, 1989.

Guglielminetti M. Tecnica e invenzione nell'opera di Giovan Battista Marino. Messina; Firenze, 1964.

Mango F. Le fonti dell' "Adone" di Giambattista Marino. Torino; Palermo, 1891.

Maragoni G.P. Epistole a Fileno. Studi su Giovan Battista Marino. Urbino, 1997.

Mirollo J.V. The Poet of the Marvellous: Giambattista Marino. N.Y.; L., 1963.

Porcelli B. Le misure della fabbrica. Studi sull' "Adone" del Marino e sulla "Fiera" del Buonarroti. Milano, 1980.

Schilardi S. La "Murtoleide" del Marino. Satira di un poema "goffo". Lecce, 2007.

Taddeo E. Studi sul Marino. Firenze, 1971.

Travi E. La lirica barocca in Italia. Torino, 1965.

Viola G.E. Il verso di Narciso. Tre testi sulla poetica di Giambattista Marino. Roma, 1978.

ГАБРИЭЛЛО КЪЯБРЕРА

Chiabrera G. Autobiografia, dialoghi, lettere scelte / A cura di G.Agnino. Lanciano, 1912.

Chiabrera G. Gelopea. Favola boschereccia / A cura di F.Vazzoler. Genova, 1988.

Chiabrera G. Lettere (1585–1638) / A cura di S.Morando. Firenze, 2003.

Chiabrera G. Maniere, scherzi e canzonette morali / A cura di G.Raboni. Parma, 1998.

Chiabrera G. Opera lirica / A cura di A.Donnini. Genova, 2005. Vol. 1-5.

Chiabrera G. Poemetti sacri / A cura di L.Beltrami, S.Morando, intr. F.Vazzoler. Venezia, 2007.

Opere di Gabriello Chiabrera e lirici del classicismo barocco / A cura di M.Turchi. Torino, 1974.

Testi F. Lettere / A cura di M.L.Doglio. Bari, 1967. Vol. 1-3.

Cerisola P.L. L'arte dello stile. Poesia e letterarietà in Gabriello Chiabrera. Milano, 1990.

Girardi E.N. Esperienza e poesia di G.Chiabrera. Milano, 1950.

Mannucci F.L. La lirica di Gabriello Chiabrera. Storia e caratteri. Napoli, 1925.

Neri F. Il Chiabrera e la Pleiade francese. Torino, 1920.

La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano. Atti del Convegno / A cura di F.Bianchi, P.Russo. Genova, 1993.

АЛЕССАНДРО ТАССОНИ И ГЕРОИКОМИЧЕСКАЯ ПОЭМА

Bracciolini F. Lettere sulla poesia / A cura di G.Baldassari. Roma, 1979.

Dottori Carlo de'. L'Asino / A cura di A.Daniele. Roma; Bari, 1987.

Forteguerri N. Il Ricciardetto / A cura di C.Di Donna Principe. Bologna, 1990.

Lalli G. L'Eneide travestita. Firenze, 1822.

Lalli G. La Moscheide. La Franceide / A cura di G.Rua. Torino, 1927.

Lippi L. Il Malmantile racquistato / A cura di L.Gorio. Firenze, 1937.

Raccolta dei più celebri poemi eroicomici italiani. Firenze, 1841-1842. Vol. 1-3 [Vol. 1: *Lippi L.* Il Malmantile racquistato. Vol. 2: *Bracciolini F.* Lo schermo degli dei; *Lalli G.* L'Eneide travestita. La Moscheide. La Franceide. Vol. 3: *Tassoni A.* La Secchia rapita; *Forteguerri N.* Il Ricciardetto].

Tassoni A. Annali e scritti storici e politici / A cura di P.Puliatti. Modena, 1990-1993. Vol. 1-2.

Tassoni A. Lettere. 1591-1634 / A cura di P.Puliatti. Bari, 1978.

Tassoni A. Opere / A cura di L.Fassò. Milano; Roma, 1942.

Tassoni A. Pensieri e scritti preparatori / A cura di P.Puliatti. Modena, 1986.

Tassoni A. Postille al primo Vocabolario della Crusca / A cura di A.Masini. Firenze, 1996.

Tassoni A. Prose politiche e morali / A cura di G.Rossi. Bari, 1930.

Tassoni A. La Secchia rapita. L'Oceano e le Rime / A cura di G.Rossi. Bari, 1930.

- Tassoni A.* La Secchia rapita e scritti poetici / A cura di P.Puliatti. Modena, 1989.
Tassoni A. Scritti inediti / A cura di P.Puliatti. Modena, 1975.

Чекалов К.А. Поэзия Петрарки в интерпретации Алессандро Тассони // Франческо Петрарка и европейская культура. М., 2007. С. 151–167.

- Cabani M.C.* La pianella di Scarpinelo. Tassoni e la nascita dell'eroicomico. Lucca, 1999.
Chiodo C. Il gioco verbale. Studi sulla rimeria satirico-giocosa del Seicento. Roma, 1990.
Limentani U. La satira nel Seicento. Milano; Napoli, 1961.
Marzot G. L'ingegno e il genio del Seicento. Firenze, 1944.
Reichenbach G. Tassoni. Torino, 1931.
Rossi G. Studi e ricerche tassoniane. Bologna, 1904.

ПРОЗА СЕЙЧЕНТО

- Assarino L.* La Stratonica / A cura di R.Colombi. Lecce, 2003.
Bisaccioni M. Il Demetrio Moscovita. Istoria tragica / A cura di E.Taddeo. Firenze, 1992.
Brignole Sale A.G. Le instabilità dell'ingegno / A cura di G.Formichetti. Roma, 1984.
Brignole Sale A.G. Maria Maddalena peccatrice e convertita / A cura di D.Eusebio. Milano; Parma, 1994.
Brusoni G. La gondola a tre remi / A cura di F.Lanza. Milano, 1971.
Latrobio (Giussani G.P.) Il Brancaleone / A cura di R.Bragantini. Roma, 1998.
Novelle italiane. Il Seicento. Il Settecento / A cura di D.Conrieri. Milano, 1982.
Pona F. La lucerna / A cura di G.Fulco. Roma, 1973.
Prosatori e narratori barocchi / A cura di G.Barberi Squarotti, F.Pevere. Roma, 2002.
Romanzieri del Seicento / A cura di M.Capucci. Torino, 1974.
Sagredo G. L'Arcadia in Brenta / A cura di Q.Marino. Roma, 2004.
Trattatisti e narratori del Seicento / A cura di E.Raimondi. Milano; Napoli, 1960.

Чекалов К.А. Стих и проза в «Прихотях ума» Антон Джулио Бриньоле Сале // Стих и проза в европейских литературах Средних веков и Возрождения. М., 2006. С. 137–159.

Bolzan V. La trilogia di Girolamo Brusoni. Un primo esempio di romanzo realistico di costume. Treviso, 1943.

Colombi R. La sguardo che "s'interna". Personaggi e immaginario interiore nel romanzo italiano del Seicento. Studi su Biondi, Donno, Assarino, Lengeglia, Morando. Roma, 2002.

Corradini M. Genova e il Barocco. Studi su A.Grillo, A.Cebà, A.G.Brignole Sale. Milano, 1994.

Cortini M.A. G.Brusoni e il romanzo della retorica. Roma, 1988.

De Troia E. La maraviglia de la santità. Significati e strutture del romanzo religioso barocco. Padova, 1980.

De Troia E. Il romanzo ritrovato. Padova, 1985.

Di Giovanna M. La trilogia mondana di G.Brusoni. Palermo, 1996.

Fantuzzi M. Meccanismi narrativi nel romanzo barocco. Padova, 1975.

Getrevi P. Dal picaro al gentiluomo. Scrittura e immaginario nel Seicento narrativo. Milano, 1987.

Girolamo Brusoni. Avventure di penna e di vita nel Seicento veneto / A cura di G.Benzoni. Rovigo, 2001.

La novella barocca / A cura di L.Spera. Napoli, 2001.

Mancini A.N. Romanzi e romanzieri del Seicento. Napoli, 1981.

Marchesi G. Per la storia della novella italiana nel secolo XVII. Roma, 1897.

Nel laberinto. Studi comparati sul romanzo barocco / A cura di A.M.Pedullà. Napoli, 2003.

Ortolani D. Potere e violenza nel romanzo del Seicento. Catania, 1978.

Muscariello M. La società del romanzo. Il romanzo spirituale barocco. Palermo, 1980.

Pevere F. L'ordine della retorica. La riscrittura del mondo nelle novelle di Maiolino Bisaccioni. Torino, 1990.

Pedullà A.M. Il romanzo barocco ed altri scritti. Napoli, 2001.

Pedullà A.M., Di Rienzo M. Eros e thanatos nel romanzo barocco italiano. Napoli, 1999.

"La più stupenda e gloriosa macchina". Il romanzo italiano del secolo XVII / A cura di M.Santoro. Napoli, 1981.

Raffaelli A. Les nouvelles de Maiolino Bisaccioni (1582–1663) dans le contexte de la production littéraire italienne du XVIIe siècle. Tours, 2004.

Rak M. Da Cenerentola a Cappuccetto Rosso. Breve storia illustrata della fiaba barocca. Milano, 2007.

Il romanzo barocco tra Italia e Francia. Studi, saggi, bibliografie, rassegne / A cura di M.Colesanti. Roma, 1980.

Spera L. Il romanzo italiano del tardo Seicento (1670–1700). Milano, 2000.

Sul romanzo secentesco. Atti dell'incontro di studio di Lecce / A cura di G.Rizzo. Galatina, 1987.

ДЖАМБАТТИСТА БАЗИЛЕ И ЛИТЕРАТУРА НЕАПОЛЯ

Basile G. Lo Cunto de li cunti. Le Muse napolitane. Le Lettere / A cura di M.Petrini. Roma; Bari, 1979.

Basile G. Lo Cunto de li cunti / A cura di M.Rak. Milano, 1986.

Basile G. Il Pentamerone, ossia "La Fiaba delle fiabe" / A cura di B.Croce. Bari, 1925.

Cortese G.C. Opere poetiche / A cura di E.Malato. Roma, 1967. Vol. 1-2.

Cortese G.C. La Vaiasseide / A cura di A.Altamura. Napoli, 1964.



Хлодовский Р.И. «Пентамерон» Джамбаттисты Базиле и итальянская литература на рубеже XVI-XVII столетий (К вопросу о демократических тенденциях в литературе итальянского барокко) // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 183-238.

Canepa N.L. From Court to Forest: Giambattista Basile's "Lo cunto de li cunti" and the Birth of the Literary Fairy Tale. Detroit, 1999.

Ferolla A. Giulio Cesare Cortese poeta napoletano del secolo XVII. Napoli, 1907.

Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba / A cura di M.Piccone, A.Messerli. Ravenna, 2004.

Petrini M. Il gran Basile. Roma, 1990.

Rak M. Napoli gentile. La letteratura in "lingua napoletana" nella cultura barocca (1596-1632). Bologna, 1994.

Russo F. Il gran Cortese. Note critiche sulla poesia napoletana del '600. Roma, 1913.

Speroni Ch. Proverbs and Proverbial Phrases in Basile's Pentameron. Berkeley; Los Angeles. 1941.

La tradizione del "Cunto" da Giovan Battista Basile a Domenico Rea / A cura di C.De Caprio. Napoli, 2007.

ДРАМАТУРГИЯ СЕЙЧЕНТО

Andreini G.B. La Centaura / Intr. G.Davico Bonino, F.Vazzoler. Genova, 2004.

Andreini G.B. La Maddalena lasciva e penitente / A cura di R.Palmieri, intr. S.Carrandini. Bari, 2006.

Barbieri N. L'inavertito / A cura di G.Baldissonne. Novara, 2002.

Bonarelli G. Filli di Sciro / A cura di F.Gambarin. Bari, 1941.

Buonarroti M. il Giovane. La Fiera. Redazione originaria (1619) / A cura di U.Limentani. Firenze, 1984.

Buonarroti M. il Giovane. La Fiera. Seconda redazione / A cura di O.Pelosi. Napoli, 2003.

Cebà A. Tragedie / A cura di M.Corradini. Milano, 2001.

Cecchini P.M. Le commedie. Un commediante e il suo mestiere / A cura di C.Molinari. Ferrara, 1983.

Della Valle F. Opere / A cura di M.Durante. Messina, 2000–2005. Vol. 1–2.

Della Valle F. Tutte le opere / A cura di P.Cazzani. Milano, 1955.

Dottori Carlo de'. Aristodemo / A cura di B.Croce. Firenze, 1948.

Maggi C.M. Il teatro milanese / A cura di D.Isella. Torino, 1964.

Scala F. Il teatro delle favole rappresentative / A cura di F.Marotti. Milano, 1976. Vol. 1–2.

Teatro del Seicento / A cura di L.Fassò. Milano, Napoli, 1956.

Tesaurò E. Edipo / A cura di C.Ossola. Venezia, 1987.

Tesaurò E. Ermenegildo / A cura di P.Frere, M.Gazich. Manziana, 2002.

Tesaurò E. L'Ippolito / A cura di S.Castellaneta. Taranto, 2002.

Андреев М.Л. Три «Меропы». Барочная трагедия между маньеризмом и классицизмом // Андреев М.Л. Литература Италии. Темы и персонажи. М., 2008. С. 336–357.

Angelini F. Il teatro barocco. Roma; Bari, 1975.

Carandini S., Maritti L. Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. "Il nuovo risarcito convitato di pietra" di Giovan Battista Andreini. Studi e edizione critica. Roma, 2003.

Carandini S. Teatro e spettacolo nel Seicento. Roma; Bari, 1990.

Chiarezza e verosimiglianza. La fine del dramma barocco / A cura di S.Carandini. Roma, 1997.

Croce F. Federico Della Valle. Firenze, 1965.

Cianflone G. L'opera tragica di Federico Della Valle. Napoli, 1961.

Fabbri P. Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento. Roma, 2003.

Ferrone S. Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento. Torino, 1993.

Fiaschini F. L' "incessabil agitazione". Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione. Pisa, 2007.

Filippi B. Il teatro degli argomenti: gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano. Catalogo analitico. Roma, 2001.

Frere P. Retorica e verità: le tragedie di Emanuele Tesaurò. Napoli, 1998.

Fumarolli M. Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia seicentesche. Bologna, 1990.

- Galli Q.* Gli scenari di Flaminio Scala. Lingua e teoria teatrale. Salerno, 2005.
- Masera M.G.* Michelangelo Buonarroti il Giovane. Torino, 1941.
- Mariti L.* Commedia ridicolosa: comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Roma, 1978.
- Marotti F.* Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al Settecento. Roma, 1974.
- Marotti F., Romei G.* La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro. Roma, 1991.
- Molinari C.* Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento. Roma, 1968.
- Raffaelli S.* Semantica tragica di Federico Della Valle. Padova, 1973.
- Rebaudengo M.* Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia. Torino, 1994.
- Sanguinetti White L.* Dal detto alla figura. Le tragedie di Federico Della Valle. Firenze, 1992.
- Strappini L.* La tragedia del buffone. Percorsi del comico e del tragico nel teatro del XVII secolo. Roma, 2003.
- Tessari R.* La Commedia dell'arte nel Seicento. "Industria" e "arte giocosa" della civiltà barocca. Firenze, 1969.
- Zanlonghi G.* Teatri di formazione. Actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei — Settecento a Milano. Milano, 2002.

ТЕОРЕТИКИ БАРОККО

- Тезауро Э.* Подзорная труба Аристотеля / Пер. Е.Костюкович. СПб., 2002.
- Bartoli D.* La Cina / A cura di G.Caravelli. Milano, 1975.
- Bartoli D.* Giappone. Istoria della Compagnia di Gesù / A cura di N.Majellaro. Milano, 1985.
- Bartoli D.* Missione al gran Mogor / A cura di B.Basile. Roma, 1998.
- Bartoli D.* La selva delle parole / A cura di B.Mortara Garavelli. Parma, 1983.
- Bellori G.P.* Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni / A cura di T.Borea. Torino, 1976.
- Boschini M.* La carta del navigar pittoresco / A cura di A.Pallucchini. Venezia; Roma, 1966.
- Frugoni F.F.* Il tribunale della critica / A cura di S.Bozzola, A.Sana. Milano; Parma, 2001. Vol. 1-2.
- Meninni Federico.* Il ritratto del sonetto e della canzone / A cura di C.Carminati. Lecce, 2002. Vol. 1-2.
- Menzini B.* Dell'arte poetica // Parnaso italiano. Venezia, 1850. Vol. 10, coll. 513-590.

- Peregrini M.* Delle acutezze / A cura di E.Ardissino. Torino, 1997.
Prose scelte di Daniello Bartoli e Paolo Segneri / A cura di M.Scotti. Torino, 1967.
Tesauro E. Il Cannochiale aristotelico. Savigliano, 2000.
Tesauro E. Idea delle perfette imprese / A cura di M.L.Doglio. Firenze, 1975.
Trattatisti e narratori del Seicento / A cura di E.Raimondi. Milano; Napoli, 1960.

-
- Aneschi L.* Le poetiche del Barocco. Bologna, 1963.
Aricò D. Il Tesauro in Europa. Bologna, 1987.
Bozzola S. La retorica dell'eccesso. Il "Tribunale della critica" di Francesco Fulvio Frugoni. Padova, 1996.
Costanzo M. Critica e poetica nel primo Seicento. Roma, 1969-1971. Vol. 1-3.
Costanzo M. I segni del silenzio e altri studi sulle poetiche e iconografia letteraria del manierismo e del barocco. Roma, 1983.
Daniello Bartoli storico e letterato. Atti del Convegno nazionale di studi. Ferrara, 1986.
Frare P. "Per istraforo di prospettiva". Il "Cannochiale aristotelico" e la poesia del Seicento. Pisa; Roma, 2001.
Rodler L. Una fabbrica barocca. Il "Cane di Diogene" di Francesco Fulvio Frugoni. Bologna, 1996.
Paternostro R. L'artificiosa parola: studi sulle poetiche manieristico-barocche. Con antologia dei testi. Roma, 2006.
Scrivano F. Una certa idea del comico. Retorica e riso nella cultura del Seicento. Pisa, 2002.
Zandrino B. Il mondo alla rovescia. Saggi su Francesco Fulvio Frugoni. Firenze, 1984.

САЛЬВАТОР РОЗА И ЖАНР САТИРЫ

- Роза С.* [Письма. Сатира о живописи] // Мастера искусств об искусстве. М., 1967. Т. 3. С. 55-62.
Menzini B. Satire, rime e lettere scelte / A cura di G.Carducci. Firenze, 1874.
Rosa S. Poesie e lettere inedite / A cura di U.Limentani. Firenze, 1950.
Rosa S. Lettere / A cura G.G.Borrelli. Bologna; Napoli, 2003.
Rosa S. Le satire / A cura di D.Romci. Milano, 1995.
Sergardi L. Le satire / A cura di F.Quondam. Ravenna, 1976.

- Casari C.* Jacopo Soldani (un satirico del Seicento). Lovere, 1904.
Lopriore G.I. La satira nel Seicento. Milano; Napoli, 1961.
Lopriore G.I. Le satire di Salvator Rosa. Firenze, 1950.
Pelosi O. Satira barocca e teoriche sul genere dal Cinque all'Ottocento. Napoli, 1991.

ПОЭЗИЯ АРКАДИИ

- Crudeli T.* Opere / A cura di M.Catucci. Roma, 1989.
Crudeli T. Poesie, con appendice di prose e lettere / A cura di G.Milan. Poppi, 1989.
 Lirici italiani del Settecento / A cura di R.Firmani. Milano, 1934.
 Lirici del Settecento / A cura di B.Maier. Milano; Napoli, 1959.
Manfredi E. Rime scelte / A cura di F.Foffano. Reggio Emilia, 1888.
 Poesia italiana del Settecento / A cura di G.Gronda. Milano, 1978.
 Poeti del Settecento / A cura di R.Solmi. Torino, 1989.
Rolli P. Libretti per musica / A cura di C.Caruso. Milano, 1993.
Rolli P. Liriche / A cura di C.Calcattera. Torino, 1926.
Zappi G.B., Maratti Zappi F., Manfredi E., Frugoni C.I. Poesie / A cura di B.Maier. Napoli, 1972.



- Accorsi M.G.* Pastori a teatro. Poesia e critica in Arcadia. Modena, 1998.
Bertana E. In Arcadia. Saggi e profile. Napoli, 1909.
Calcattera C. Il Barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento. Bologna, 1950.
Calcattera C. Storia della poesia frugoniana. Genova, 1920.
Consoli D. Dall'Arcadia all'Illuminismo. Bologna, 1972.
Dorris G.E. Paolo Rolli and the Italian Circle in London: 1715-1744. The Hague, 1967.
Galli G. Nel Settecento. I poeti Giambattista Felice Zappi e Faustina Maratti (con lettere, documenti inediti e ritratti). Bologna, 1925.
Gaye V.M. L'opera critica e storiografica del Crescimbeni. Parma, 1970.
Levi Malvano E. L'elegia amorosa nel Settecento. Torino, 1908.
Maier B. Faustina Maratti Zappi donna e rimatrice d'Arcadia. Roma, 1954.
Maier B. Rimatori d'Arcadia: Giovan Battista Felice Zappi, Faustina Maratti Zappi, Euctachio Manfredi, Carlo Innocenzo Frugoni. Udine, 1972.
Martin H. La Reine Christine de Suède à Rome et les débuts de l'Arcadie. P., 1968.
Matteucci T. L'Apocalisse in Arcadia. Firenze, 2001.
Mengaldo P.V. Gli incanti della vita. Studi su poeti italiani del Settecento. Padova, 2003.

Moncallero G.L. L'Arcadia. I. Teorica d'Arcadia. La premessa antiseccentista e classicista. Firenze, 1953.

Morelli Timpanaro M.A. Per Tommaso Crudeli nel 255esimo anniversario della morte. Firenze, 2000.

Piromalli A. L'Arcadia (Storia della critica). Palermo, 1963.

Rati G. Paolo Rolli nella storia della critica. Todi, 1982.

Russo F. La figura e l'opera di Paolo Rolli. Udine, 1967.

Toffanin G. L'eredità del Rinascimento in Arcadia. Bologna, 1923.

Vallese T. Paolo Rolli in Inghilterra. Milano, 1938.

Viola C. Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi — Bouhoors. Verona, 2001.

РАННЕЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ

Conti A. Scritti filosofici / A cura di N.Badaloni. Napoli, 1972.

Conti A. Versioni poetiche / A cura G.Gronza. Bari, 1966.

Giannone P. Istoria civile del Regno di Napoli / A cura di A.Marongiu. Milano, 1970–1974. Vol. 1–7.

Giannone P. Il Triregno / A cura A.Parente. Bari, 1940. Vol. 1–3.

Giannone P. Vita scritta da lui medesimo. Scritti diversi: lettere e documenti / A cura G.De Martino. Napoli, 1998. Vol. 1–3.

Gravina G.V. Della ragion poetica / A cura di G.Izzi. Roma, 1991.

Gravina G.V. Palamede / A cura di V.Barra. Napoli, 1976.

Gravina G.V. Scritti critici e teorici / A cura di A.Quondam. Roma; Bari, 1973.

Illuministi italiani. T. I. Opere di Pietro Giannone / A cura di S.Bertelli, G.Ricuperati. Milano; Napoli, 1971.

Maffei S. La fida ninfa / A cura R.Monterosso. Cremona, 1964.

Maffei S. Dei teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali / A cura di L.Sannia Nowé. Modena, 1988.

Maffei S. Opere drammatiche e poesie varie / A cura di A.Avena. Bari, 1928.

Martello P.J. Scritti critici e satirici / A cura di H.S.Noce. Bari, 1963.

Martello P.J. Teatro / A cura di H.S.Noce. Roma; Bari, 1980–1982. Vol. 1–3.

Muratori L.A. Carmina / A cura di T.Sorbelli. Firenze, 1958.

Muratori L.A. Della forza della fantasia umana / A cura di C.Pogliano. Firenze, 1995.

Muratori L.A. Della pubblica felicità: oggetto de' buoni principi / A cura di C.Mozzarelli. Roma, 1996.

Muratori L.A. Della perfetta poesia italiana / A cura di A.Ruschioni. Milano, 1971–1972. Vol. 1–2.

Muratori L.A. Dell'origine della lingua italiana. Dissertazione XXXII sopra le antichità italiane / A cura di C.Marazzini. Alessandria, 1988.

- Muratori L.A.* Opere / A cura di G.Falco, F.Forti. Milano; Napoli, 1964. Vol. 1-2.
Muratori L.A. Scritti autobiografici / A cura di T.Sorbelli. Vignola, 1950.
Muratori L.A. Scritti giuridici / A cura di B.Donati. Firenze, 1942.
Muratori L.A. Scritti politici postumi / A cura di B.Donati. Bologna, 1950.
Zeno A. Drammi scelti / A cura di M.Ferr. Roma; Bari, 1929.

-
- Alfonzetti B.* Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento. Modena, 1989.
Andreoli A. Nel mondo di Ludovico Antonio Muratori. Bologna, 1972.
Ariani M. Drammaturgia e mitopoiesi. Antonio Conti scrittore. Roma, 1977.
Bertelli S. Erudizione e storia in Ludovico Antonio Muratori. Napoli, 1960.
Bertelli S. Giannonianiana. Autografi, manoscritti e documenti della fortuna di Pietro Giannone. Milano; Napoli, 1968.
Bertoni G. Ludovico Antonio Muratori. Roma, 1926.
Continisio Ch. Il governo delle passioni. Prudenza, giustizia e carità nel pensiero politico di Lodovico Antonio Muratori. Firenze, 1999.
Cottignoli A. Alla luce del vero: studi sul Muratori storico. Bologna, 1994.
Cottignoli A. Muratori teorico. La revisione della "Perfetta poesia" e la questione del teatro. Bologna, 1987.
Donati B. Ludovico Antonio Muratori e la giurisprudenza del suo tempo. Modena, 1935.
Flammini G. Gli "Anecdota graeca" di Ludovico Antonio Muratori e l'indagine filologica all'alba del secolo XVIII. Macerata, 2006.
Forti F. Ludovico Antonio Muratori fra antichi e moderni. Bologna, 1953.
Ghisalberti C. Gian Vincenzo Gravina giurista e storico. Milano, 1962.
Lauro A. Il giurisdizionalismo pregiannoniano nel Regno di Napoli. Problema e bibliografia. Roma, 1974.
Lo Bianco R. Gian Vincenzo Gravina e l'estetica del delirio. Palermo, 2001.
Luciani P. Le passioni e gli affetti. Studi sul teatro tragico del Settecento. Pisa, 1999.
Malato E. Introduzione a Pietro Giannone nel quadro dell'anticurialismo napoletano del Settecento. Napoli, 1956.
Mannarino L. Le mille favole degli antichi. Ebraismo e cultura europea nel pensiero religioso di Pietro Giannone. Firenze, 1999.
Marchi G.P. Un Italiano in Europa. Scipione Maffei tra passione antiquaria e impegno civile. Verona, 1992.
Marini L. Giannone e il giannonismo a Napoli nel Settecento. Lo svolgimento della coscienza politica del ceto intellettuale. Bari, 1950.
Marri F., Lieber M. Lodovico Antonio Muratori und Deutschland. Studien zur Kultur- und Geistesgeschichte in der Frühaufklärung. Frankfurt am Main, 1997.

- Mattioda E.* Teorie della tragedia del Settecento. Modena, 1994.
- Maugain G.* Étude sur l'évolution intellectuelle de l'Italie de 1657 à 1750 environ. P., 1909.
- Nikitinski O.* Gian Vincenzo Gravina nel contesto dell'umanesimo europeo. Per una rivalutazione dell'immagine di Gravina. Napoli, 2004.
- Piccolomini M.* Il pensiero estetico di Gianvincenzo Gravina. Ravenna, 1984.
- Pistorelli L.* I melodrammi di Apostolo Zeno. Padova, 1894.
- Placella A.* Gravina e l'universo dantesco. Napoli, 2003.
- Quondam A.* Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina. Milano, 1968.
- Quondam A.* Filosofia della luce e luminosi nelle Ecloghe del Gravina. Napoli, 1970.
- Ricuperati G.* La città terrena di Pietro Giannone. Un itinerario tra "crisi della coscienza europea" e illuminismo radicale. Firenze, 2001.
- Ricuperati G.* L'esperienza civile e religiosa di Pietro Giannone. Milano; Napoli, 1971.
- Ricuperati G.* Nella costellazione del Triregno. Testi e contesti giannoniani. San Marco in Lamis, 2004.
- Scipione Maffei nell'Europa del Settecento / A cura di G.P.Romagnoli. Verona, 1998.
- Silvestri G.* Un europeo del Settecento. Scipione Maffei. Treviso, 1954.
- Syska-Lamparska R.A.* Letteratura e scienza. Gregorio Caloprese teorico e critico della letteratura. Napoli, 2005.
- Turchi R.* La commedia italiana del Settecento. Firenze, 1986.
- Vecchi A.* L'opera religiosa di Ludovico Antonio Muratori. Modena, 1955.
- Vigazzi B.* Pietro Giannone riformatore e storico. Milano, 1961.

ДЖАМБАТТИСТА ВИКО

Основания новой науки об общей природе наций / Пер. А.А.Губера, вступ.ст. М.А.Лифшица. М.; Л., 1940.

- Commento all' "Arte poetica" di Orazio / A cura di G.De Paulis. Napoli, 1998.
- La congiura dei principi napoletani 1701 (Prima e seconda stesura) / A cura di C.Pandolfi. Napoli, 1992.
- Epistole / A cura di M.Sanna. Napoli, 1992.
- Minora. Scritti latini, storici e d'occasione / A cura di G.G.Visconti. Napoli, 2000.
- Opere / A cura di F.Nicolini. Bari. 1911-1941. Vol. 1 [Orazioni inaugurali. De studiorum ratione. De antiquissima Italorum sapientia. Risposte al "Giornale de' letterati"]. Vol. 2 [Diritto universale]. Vol. 3 [Scienza nuova prima. Vindiciae]. Vol. 4 [Scienza nuova seconda]. Vol. 5 [Autobiografia. Carteggio e poesie varie]. Vol. 6 [Scritti

storici: *De rebus gesti Antonii Caraphei. De partenopea coniuratione*. Vol. 7 [Scritti vari e pagine sparse]. Vol. 8 [Versi d'occasione e scritti di scuola].

Le orazioni inaugurali. I — VI / A cura di G.G.Visconti. Bologna, 1982.

Principj di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni. Concordanze e indici di frequenza dell'edizione Napoli 1744 / A cura di M.Veneziani. Firenze, 1997.

Varia. Il "De mente heroica" e gli scritti latini minori / A cura di G.G.Visconti. Napoli, 1996.

Киссель М.А. Джамбаттиста Вико. М., 1980.

Максимовский В. Вико и его теория общественных круговоротов // Архив К.Маркса и Ф.Энгельса. Кн. 4. М., Л., 1929. С. 7–62.

Adamo G. De antiquissima italorum sapientia di Giambattista Vico. Indici e ristampa anastatica. Firenze, 1998.

Badaloni N. Introduzione a Giambattista Vico. Milano, 1971.

Bassi R. Canon di mitologia. Materiali per lo studio delle fonti vichiani. Roma, 2005.

Battistini A. La dignità della retorica. Studi su Giambattista Vico. Pisa, 1975.

Battistini A. La sapienza retorica di Giambattista Vico. Milano, 1995.

Battistini A. Vico tra antichi e moderni. Bologna, 2004.

Burke P. Vico. Oxford, 1985.

Cantelli G. Mente corpo linguaggio. Saggio sull'interpretazione vichiana del mito. Firenze, 1986.

Chiocchetti E. La filosofia di Giambattista Vico. Milano, 1935.

Cristofolini P. La Scienza nuova di Vico. Introduzione alla lettura. Roma, 1995.

Croce B. La filosofia di Giambattista Vico. Bari, 1911.

Corsano A. Umanesimo e religiosità in Giambattista Vico. Bari, 1935.

Costa G. Vico e l'Europa. Contro la "boria delle nazioni". Milano, 1996.

Donzelli M. Natura e humanitas nel giovane Vico. Napoli, 1970.

Fassò G. Vico e Grozio. Napoli, 1971.

Fubini M. Stile e umanità di Giambattista Vico. Milano; Napoli, 1965.

Gentile G. Studi vichiani. Messina, 1915.

Giambattista Vico nel suo tempo e nel nostro / A cura di M.Agrimi. Napoli, 1999.

Giarrizzo G. Vico, la politica e la storia. Napoli, 1980.

Mazzola R. Metafisica storia erudizione. Saggi su Giambattista Vico. Firenze, 2007.

Mazzotta G. The New Map of the World, The Poetic Philosophy of Giambattista Vico. Princeton, 1999.

Montano A. Storia e convenzione. Vico "contra" Hobbes. Napoli, 1996.

Mooney M. Vico in the Tradition of Rhetoric. Princeton, 1985.

- Nicolini F.* Commento storico alla Seconda scienza nuova. Roma, 1949–1950. Vol. 1–2.
- Nicolini F.* La giovinezza di Giambattista Vico. Bari, 1932.
- Nicolini F.* La religiosità di Giambattista Vico. Bari, 1949.
- Nicolini F.* Vico storico. Napoli, 1967.
- Nuzzo E.* Tra ordine della storia e storicità: saggi sui saperi della storia in Vico. Roma, 2001.
- Nuzzo E.* Tra religione e prudenza. La “filosofia pratica” di Giambattista Vico. Roma, 2007.
- Patella G.* Senso, corpo, poesia. Giambattista Vico e l'origine dell'estetica moderna. Milano, 1995.
- Piovani P.* La filosofia nuova di Vico. Napoli, 1990.
- Ratto F.* Riflessioni su Vico (e dintorni). Ottawa, 2002.
- Rossi P.* Le sterminate antichità. Studi vichiani. Pisa, 1969.
- Ruggiero R.* La “volgar tradizione”. Prove di critica testuale in Giambattista Vico. Lecce, 2001.
- Sini S.* Figure vichiane. Retorica e topica della “Scienza nuova”. Milano, 2005.
- Studi sul “De antiquissima Italorum sapientia” di Vico / A cura di G.Matteucci. Macerata, 2002.
- Tagliacozzo G.* The Arbor Scientiae Reconceived and the History of Vico's Resurrection. N.Y., 1993.
- Tagliacozzo G.* Leggere Vico. Milano, 1982.
- Verri A.* Giambattista Vico nella cultura contemporanea. Lecce, 1979.

ПЬЕТРО МЕТАСТАЗИО

- Drammi per musica / A cura di A.L.Bellina. Venezia, 2002–2004. Vol. 1–3.
- Estratto dell'Arte Poetica d'Aristotile / A cura di E.Selmi. Palermo, 1998.
- Oratori sacri / A cura di S.Stroppa. Venezia, 1996.
- Tutte le opere / A cura di B.Brunelli. Milano, 1947–1954. Vol. 1–5.

Андреев М.Л. Пьетро Метастазіо: между трагедией и комедией // Мировое древо, 2010, № 17. С. 62–80.

Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2: Эпоха Метастазіо. М., 2004.

Стендаль. Письма о Метастазіо // Стендаль. Собр. соч.: В 15 т. Т. 8. М., 1959. С. 203–256.

Топоров В.Н. «Нисин» текст Муравьева — образ Nice у Метастазіо. О «мета-

стазиевом» слое в русской поэзии 70–90-х гг. XVIII века // Топоров В.Н. Из истории русской литературы. Т. II. Русская литература второй половины XVIII века. Кн. II. М., 2003. С. 766–800.

Beniscelli A. Felicità sognate. Il teatro di Metastasio. Genova, 2000.

Benzi E. Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio. Lucca, 2005.

Binni W. L'Arcadia e il Metastasio. Firenze, 1963.

Candiani R. Pietro Metastasio da poeta di teatro a "virtuoso di poesia". Roma, 1998.

Il canto di Metastasio / A cura di M.G.Miggiani. Sala Bolognese, 2004. Vol. 1–2.

Gavazzoni F. Studi metastasiani. Padova, 1964.

Joly J. Les fêtes théâtrales de Métastase à la Cour de Vienne (1731–1769). Clermond-Ferrand, 1978.

Maeder C. Metastasio. "L'Olimpiade" e l'opera del Settecento. Bologna, 1993.

Mellace R. L'autunno del Metastasio. Gli ultimi drammi per musica di Johann Adolf Hasse. Firenze, 2007.

Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia la musica la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento / A cura di E.Sala di Felice, R.M.Caira Lumetti. Roma, 2001.

Metastasio e il melodramma / A cura di E.Sala Di Felice, L.Sannia Nowé. Padova, 1985.

Morelli G. Paradosso del farmacista. Il Metastasio nella morsa del tranquillante. Venezia, 1998.

Pietro Metastasio. Il testo e il contesto / A cura di M.Columbro, P.Maione. Napoli, 2000.

Russo L. Metastasio. Bari, 1915.

Sala Di Felice E. Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo. Milano, 1983.

Stroppa S. "Fra notturni sereni". Le azioni sacre del Metastasio. Firenze, 1993.

Varese C. Saggio sul Metastasio. Firenze, 1950.

ВЕНЕЦИАНСКОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ

Альгаротти Ф. Русские путешествия. Письма о России / Вступ. ст. и пер. М.Талалая. СПб., 2006.

Казанова Дж. Воспоминания. Сокр. изд. в 2 т. / Вступ. ст. и пер. М.Слонима. Берлин, 1923.

Казанова Дж. История моей жизни / Вступ. ст. А.Ф.Строева, пер. И.К.Стаф, А.Ф.Строева. М., 1990 (и несколько переизданий).

Казанова Дж. Мемуары / Вступ. ст. Г.И.Ярхо, пер. М.А.Петровского, С.В.Шервинского. М., 1991 (1 изд. — 1927).

Algarotti F. Il congresso di Citera / A cura A.Marchi. Napoli, 1985.

- Algarotti F. Pensieri diversi* / A cura G.Ruozzi. Milano, 1987.
- Algarotti F. Saggi* / A cura G.Da Pozzo. Bari, 1963.
- Algarotti F. Saggio sopra l'Impero degl'Incas* / A cura A.Morino. Palermo, 1987.
- Algarotti F. Viaggi in Russia* / A cura di W.Spaggiari. Parma, 1991.
- Baffo G. Feste erotiche. Sonetti, canzoni e madrigali* / A cura di E.Bartolini. Milano, 2005.
- Baretti G. Narrazione incompiuta di un viaggio in Inghilterra, Portogallo e Spagna* / A cura di M.Catucci. Roma, 1994.
- Baretti G. Opere* / A cura L.Piccioni. Bari. 1911–1936. Vol. 1–4.
- Baretti G. Poésies inédites ou rares* / A cura N.Jonard. P., 1965.
- Baretti G. Scritti teatrali* / A cura F.Fido. Ravenna, 1977.
- Bettinelli S. Lettere Virgiliane e Inglesi e altri scritti critici* / A cura di V.E.Alfieri. Bari, 1930.
- Bettinelli S. Lettere Virgiliane. Lettere Inglesi. Mia vita letteraria* / A cura di G.E.Finzi. Milano, 1962.
- Bettinelli S. Risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti e ne' costumi dopo il Mille* / A cura di S.Rossi. Ravenna, 1976.
- Bettinelli S. Tiranni a teatro* / A cura di F.S.Minervini. Bari, 2002.
- Casanova G. Mémoires* / Ed. R.Abirached, E.Zorzi. P., 1958–1960.
- Chiari P. La filosofessa italiana o sia le avventure della marchesa N.N. scritta in francese da lei medesima* / A cura di C.A.Madrigani. Lecce, 2004.
- Chiari P. Memorie di Madama Tolot ovvero la giocatrice di lotto.* Roma, 1960.
- Foscarini M. Necessità della storia. Della perfezione della Repubblica Veneziana* / A cura di L.Ricaldone. Milano, 1983.
- Gozzi G. Difesa di Dante* / A cura di M.G.Pensa. Venezia, 1990.
- Gozzi G. Gazzetta Veneta* / A cura di B.Romani. Milano, 1943. Vol. 1–2.
- Gozzi G. Lettere* / A cura di F.Soldini. Parma, 1999.
- Gozzi G. Opere scelte* / A cura di E.Falqui. Milano; Roma, 1939.
- Gozzi G. L'Osservatore veneto* / A cura di N.Raffaelli. Milano, 1965.
- Gozzi G. Prose scelte e Sermoni* / A cura di A.Pompeati. Milano, 1914.
- Gozzi G. Rime burleschi e inedite* / A cura di E.Falqui. Firenze, 1938.
- Gozzi G. Scritti scelti* / A cura di N.Mangini. Torino, 1960.
- Gozzi G. Il Sognatore italiano* / A cura di M.Cataudella. Bologna, 1975.
- Illuministi italiani.* Milano; Napoli. T. 2. *Opere di Francesco Algarotti e Saverio Bettinelli* / A cura di E.Bonora, 1969.
- Ortes G. Riflessioni di un filosofo americano* / A cura di G.Torcellan. Torino, 1961.
- Ortes G. Saggio della filosofia degli antichi esposto in versi per musica* / A cura di R.Donati. Genova, 2007.
- Seriman Z. Viaggi di Enrico Wanton* / A cura di G.Pizzamiglio. Milano, 1977.

Володина И.П. Фр.Альгаротти и А.Кантемир (к истории одного стихотворного послания) // Литература в зеркале эпохи. СПб., 1999. С. 41–47.

Сапрыкина Е.Ю. Физика и астрономия как предмет беседы с дамой // XVIII век: женское / мужское в культуре эпохи. М., 2008. С. 131–139.

Серман И.З. Антиох Кантемир и Франческо Альгаротти // XVIII век. Сб. 21. М., 1999. С. 53–61.

Anglani B. Il mestiere della metafora: Giuseppe Baretti intellettuale e scrittore. Modena, 1997.

Antonelli G. Alle radici della letteratura di consumo: la lingua dei romanzi di Pietro Chiari e Antonio Piazza. Milano, 1996.

Arato F. Il secolo delle cose. Scienza e storia in Francesco Algarotti. Genova, 1991.

Bernecker R. Die "Ideologie" in Italien. Sprachtheorie und Literarische Aesthetik in der Europaischen Aufklaerung. Muenster, 1996.

Betti F. Storia critica delle "Lettere virgiliane". Verona, 1972.

Capaci B. Le impressioni delle cose meravigliose. Giacomo Casanova e la redenzione imperfetta della scrittura. Venezia, 2002.

Catucci M. Il teatro esotico dell'abate Chiari. Il mondo in scena tra décor e ragione. Roma, 2007.

Clerici L. Il romanzo italiano del Settecento: il caso Chiari. Venezia, 1997.

Crivelli T. "Né Arturo né Turpino né la Tavola rotonda". Romanzi del secondo Settecento italiano. Roma, 2002.

De Bernardis I. "L'illuminata imitazione". Le origini del romanzo moderno in Italia: dalle traduzioni all'emulazione. Bari, 2007.

De Michelis C. Letterati e lettori nel Settecento veneziano. Firenze, 1979.

Farina P. Il disincanto della scienza. Giammaria Ortes (1713–1790): l' "economia nazionale" contro i lumi. Venezia, 2007.

Gallup D.C. Baretti in England. New Haven, 1939.

Jonard N. Giuseppe Baretti. L'homme et l'œuvre. Clermond-Ferrand, 1963.

Madrignani C.A. All'origine del romanzo in Italia. Il "celebre abate Chiari". Napoli, 2000.

Marchesi G.B. Studi e ricerche intorno ai nostri romanzieri e romanzi del Settecento. Bergamo, 1903.

Marchi A. Dovuto all'abate Chiari. Appunti sul romanzo nel Settecento italiano. Parma, 1982.

Mari M. Il genio freddo. La storiografia letteraria di Girolamo Tiraboschi. Milano, 1999.

Maxwell White D. Zaccaria Seriman and the "Viaggi di Enrico Wanton". A contribution to the Study of the Enlightenment in Italy. Manchester, 1961.

Morace A.M. Un romanziero del Settecento: Antonio Piazza. Reggio Calabria, 1999.

Piomalli A. Letteratura illuministica e altri studi. Cassino, 1996.

Santato G. Letteratura italiana del secondo Settecento. Protagonisti e percorsi. Modena, 2003.

Torcellan G. Un économiste du XVIII siècle: Giammaria Ortes. Genève, 1969.

КАРЛО ГОЛЬДОНИ

Избранные сочинения / Под ред. А.Л.Волынского. Пер. И.В. и А.В.Амфитеатровых, ст. А.В.Амфитеатрова. Пг., 1922. Т. 1–2 [«Комический театр», «Бабы сплетни», «Любопытные», «Семья антиквария», «Лгун»].

Импресарио из Смирны / Предисл. К.Альберти, послесл. М.Андреева. Пер. Г.Киселева. М., 2009.

Комедии / Под ред. А.К.Дживелегова. М.; Л., 1933–1936. Т. 1–2 [«Честный авантюрист», «Помещик», «Трактирщица», «Забавный случай», «Самодуры», «Дачная лихорадка», «Ворчун-благодетель», «Слуга двух хозяев», «Памела в девушках», «Благодарная дама», «Почтовая гостиница», «Новая квартира»].

Комедии / Послесл. А.К.Дживелегова. М., 1949 [«Слуга двух господ», «Хитрая вдова», «Сумасбродка», «Феодал», «Трактирщица», «Ловкая служанка», «Забавный случай», «Самодуры», «Синьор Тодеро-Брюзга», «Кюджинские перепалки»].

Комедии / Под ред. А.А.Смирнова. Статьи Б.Г.Рензова и Е.Стронской. Л.; М., 1959. Т. 1–2 [«Хитрая вдова», «Семья антиквария, или Свекровь и невестка», «Слуга двух хозяев», «Кофейная», «Благодарная дама», «Феодал», «Трактирщица», «Ловкая служанка», «Война», «Самодуры», «Забавный случай», «Новая квартира», «Дачная лихорадка», «Синьор Тодеро-брюзга», «Кюджинские перепалки», «Веср», «Брак по конкурсу», «Ворчун-благодетель»].

Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра / Пер., ст. и прим. С.С.Мокульского. Л., 1933. Т. 1–2.

Tutte le opere / A cura di G. Ortolani. Milano, 1935–1956. V. 1–14.

[С 1993 г. в издательстве «Марсилио», Венеция, выходит национальное издание Гольдони, где каждому произведению или небольшой группе произведений посвящен отдельный том]

Андреев М.Л. Комедии Гольдони. Опыт формальной классификации. М., 1997.

Бушueva С.К. Гольдони в России (Комедии Гольдони на сцене русских драматических театров). СПб., 1993.

Гольдони. 300 лет. Материалы международной научно-практической конференции. СПб., 2007.

Горохова Р.М. Драматургия Гольдони в России XVIII века // Эпоха Просвещения. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1967. С. 307–349.

Дзюба Т.В. Карло Гольдони. Библиографический указатель. М., 1959.

Мокульский С.С. Карло Гольдони (Глава из истории театра в Венеции XVIII века) // Мокульский С.С. О театре. М., 1963. С. 40–72.

Молодцова М.М. Карло Гольдони: очерк творчества. СПб., 2009.

Реизов Б. Карло Гольдони. Л.; М., 1957.

Розанов М. Пушкин и Гольдони. К вопросу о прототипах «Скупого рыцаря» // Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Л., 1930. Вып. 38–39. С. 141–150.

Хлодовский Р.И. Станиславский и Карло Гольдони // Хлодовский Р.И. Италия и художественная классика России. М., 2008. С. 209–229.

Alberti C. Goldoni. Roma, 2004.

Alonge R. Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese. Milano, 2004.

Angelini F. Vita di Carlo Goldoni. Bari, 1993.

Anglani B. Goldoni: il mercato, la scena, l'utopia. Napoli, 1983.

Anglani B. Le passioni allo specchio. Autobiografie goldoniane. Roma, 1996.

Baratto M. La letteratura teatrale del Settecento in Italia. Studi e letture su Carlo Goldoni. Vicenza, 1985.

Baratto M. «Mondo» e «Teatro» nella poetica del Goldoni. Venezia, 1957.

Caccia E. Carattere e caratteri nella commedia di Goldoni. Venezia; Roma, 1959.

Crotti I. Libro, mondo, teatro. Saggi goldoniani. Venezia, 2000.

Dazzi M. Carlo Goldoni e la sua poetica sociale. Torino, 1957.

De Troia E. Goldoni, la scrittura, le forme. Roma, 1997.

Emery T. Goldoni as Librettist. Theoretical Reform and the "drammi giocosi per musica". N.Y., 1991.

Ferrone S. Carlo Goldoni. Vita, opere, critica e messinscena. Firenze, 1990.

Fido F. Da Venezia all'Europa. Prospettive sull'ultimo Goldoni. Roma, 1984.

Fido F. Guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento. Torino, 1977.

Fido F. Le inquietudini di Goldoni. Saggi e letture. Genova, 1995.

Herry G. Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Venezia, 2007–2010. T. 1–3.

Herry G. Goldoni a Venise. La passion du poète. P., 2002.

Joly J. Le désir et l'Utopie. Études sur le théâtre de Alfieri et de Goldoni. Clermont-Ferrand, 1978.

Mangini N. La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani. Firenze, 1965.

Momigliano A. Saggi goldoniani (1904–36). Firenze, 1959.

Momo A. La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni Chiari Gozzi. Venezia, 1992.

Nicastro G. Goldoni e il teatro comico del secondo Settecento. Roma; Bari, 1974.

Olsen M. Goldoni et le drame bourgeois. Roma, 1995.

Ortolani G. Della vita e dell'arte di Carlo Goldoni. Saggio storico. Venezia, 1907.

Padoan G. Putte, zanni, rusteghi. Scena e testo nella commedia goldoniana. Ravenna, 2001.

Riccò L. "Parrebbe un romanzo". Polemiche editoriali e linguaggi teatrali ai tempi di Goldoni, Chiari, Gozzi. Roma, 2000.

Spezzani P. Dalla commedia dell'arte a Goldoni. Studi linguistici. Padova, 1997.

Steele E. Carlo Goldoni. Life, Works and Time. Ravenna, 1981.

Stewart P.D. Goldoni fra letteratura e teatro. Firenze, 1989.

Wiechmann B. Eccomi finalmente a Parigi! Untersuchungen zu Goldonis Pariser Jahren (1762–1793). Bonn, 1993.

Zorzi A. Monsieur Goldoni un veneziano a Parigi tra il declino di una Repubblica e la morte di un Regno. 1762–1793. Milano, 1993.

КАРЛО ГОЦЦИ

Сказки для театра / Вступ. ст. Я.Н.Блоха. Пб.; М., 1923. Т. 1–2.

Сказки для театра / Вступ. ст. С.Мокульского. М., 1956 [«Чистосердечное рассуждение» и все фьябы].

Сказки / Предисл. Н.Томашевского. М., 1983 [«Любовь к трем апельсинам», «Ворон», «Принцесса Турандот», «Зеленая птичка», «Царь джиннов, или Верная раба»].

Le droghe d'amore / A cura di C.Guaita. Milano, 2006.

I drammi "spagnoleschi" / A cura di S.Winter, M.Bandella. Heidelberg, 2008.

Fiabe teatrali / A cura di P.Bosisio. Roma, 1984.

Fiabe teatrali / A cura di S.Giovannuzzi. Milano, 1998.

La guerra dei due Carli: con Scrittura contestativa al taglio della tartana e il Teatro comico all'osteria del Pellegrino / A cura di S.Bajini. Vicenza, 1999.

Lettere / A cura di F.Soldini. Venezia, 2004.

Memorie inutili / A cura di P.Bosisio con la collaborazione di V.Garavaglia, Milano, 2006. Vol. 1–2.

Il ragionamento ingenuo / A cura di A.Beniscelli. Genova, 1983.

Гвоздев А.А. Сказочный театр Карло Гоцци и комическая опера Лесажа (Этюд к истории сказочного театра) // Гвоздев А.А. Из истории театра и драмы. Пб., 1923. С. 25–52.

Жирмунский В.М. Карло Гоцци // Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981. С. 249–271.

Мокульский К. Техника комического у Гоцци // Любовь к трем апельсинам. 1916. Кн. 2/3. С. 83–106.

Старобинский Ж. Ирония и меланхолия (I): Театр Карло Гоцци // Старобинский Ж. Поэзия и знание. История литературы и культуры. М., 2002. Т. 1. С. 357–375.

Фейгина Е.В. Специфика сказочного в драмах К.Гоцци // Другой XVIII век. М., 2002. С. 115–121.

Beniscelli A. La finzione del fiabesco. Studi sul teatro di Carlo Gozzi. Casale Monferrato, 1986.

Bosisio P. Carlo Gozzi e Goldoni. Una polemica letteraria con versi inediti e rari. Firenze, 1979.

Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen / A cura di A.Fabrizio // Problemi di critica goldoniana, 2006, XIII.

Carlo Gozzi scrittore di teatro / A cura di C.Alberti. Roma, 1996.

Carlo Gozzi (1720–1806). Stravaganze sceniche, letterarie battaglie / A cura di F.Soldini, Venezia, 2006.

Cucinotta C. Le "Memorie inutile" di Carlo Gozzi. Messina, 1983.

Digaetani J.L. Carlo Gozzi: A Life in the Eighteenth-Century Venetian Theater, An After Life in Opera. Jefferson; L., 2000.

Feldmann H. Die "Fiabe" C.Gozzis. Die Entstehung einer Gattung und ihre Trasposition in das System der deutschen Romantik. Köln; Wien, 1971.

Gutiérrez Carou J. Carlo Gozzi. La vita. Le opere. La critica. Con un inedito componimento in veneziano. Venezia, 2006.

Luciani G. Carlo Gozzi (1720–1806). L'Homme et l'oeuvre. Lille; P., 1977. Vol. 1–2.

Luciani G. Carlo Gozzi ou l'enchanteur désenchanté. Grenoble, 2001.

Mantovani T. Carlo Gozzi. Roma, 1926.

Magrini G.B. I tempi, la vita e gli scritti di C.Gozzi. Benevento, 1883.

Salina Borello R. Effetto Cina. Le Fiabe di Carlo Gozzi tra Occidente e Oriente. Roma, 2006.

Scannapieco A. Carlo Gozzi: la scena del libro. Venezia, 2006.

Studi gozziani / A cura di M.Cambiaghi. Milano, 2006.

Winter S. Realtà illusoria e illusione vera. Le fiabe teatrali di Carlo Gozzi. Firenze, 2009.

ЛОМБАРДСКОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ

Бекариа Ч. О преступлениях и наказаниях / Вступ. ст. и пер. М.М.Исаева. М., 1939.

Бекариа Ч. О преступлениях и наказаниях / Вступ. ст. Ф.Вентури, пер. Ю.М.Маринина. М., 1995.

Balestrieri D. Rime milanesi per l'Accademia dei Trasformati / A cura di F.Milani. Parma, 2001.

Beccaria C. Dei delitti e delle pene / A cura di F.Venturi. Torino, 1965.

Beccaria C. Opere. Edizione nazionale dir. da L.Firpo. Milano. I. Dei delitti e delle pene / A cura di G.Francioni, 1984; II. Scritti filosofici e letterari / A cura di L.Firpo, G.Francioni, G.Gaspari, 1984; VI. Atti di governo (serie I: 1771–1777) / A cura di R.Canetta, 1987; VII. Atti di governo (serie II: 1778–1783) / A cura di R.Canetta, 1990.

- Il Caffè. 1764–1766 / A cura di G.Francioni, S.Romagnoli. Torino, 1993.
- Illuministi italiani. Milano; Napoli. T. 3. Riformatori lombardi, piemontesi e toscani / A cura di F.Venturi, 1956.
- Illuministi settentrionali / A cura di S.Romagnoli. Milano, 1962.
- Verri P. Del piacere e del dolore e altri scritti di filosofia e di economia / A cura di R.De Felice. Milano, 1964.
- Verri P. I Discorsi e altri scritti degli anni Settanta / A cura di G.Panizza. Roma, 2004.
- Verri P. Discorso sulla felicità / A cura di N.Raffaelli. Firenze, 1964.
- Verri P. Delle nozioni tendenti alla pubblica felicità / A cura di G.Barbarisi. Roma, 1994.
- Verri P. "Manoscritto" per Teresa / A cura di G.Barbarisi. Milano, 1983.
- Verri P. Memorie / A cura di E.Agnesi. Modena, 2001.
- Verri P. Osservazioni sulla tortura / A cura di G.Barbarisi. Milano, 1985.
- Verri P. Storia di Milano / A cura di A.Crescentini. Milano, 1962. Vol. 1–3.
-
- Берков П.Н. Книга Чезаре Беккариа «О преступлениях и наказаниях» в России // Россия и Италия. М., 1968. С. 57–76.
- Зарудный С.И. «О преступлениях и наказаниях» Ц.Беккариа в сравнении с главой 10 «Наказа» Екатерины II и с современными русскими законами. СПб., 1879.
- Левенсон П.Я. Беккариа и Бентам, их жизнь и общественная деятельность. СПб., 1893.
- Решетников Ф.М. Беккариа. М., 1987.
- Abbrugiati R. Études sur le "Caffè" (1764–1766). Un périodique des Lumières. Aix-en-Provence, 2006.
- Baia Curioni S. Per sconfiggere l'oblio. Saggi e documenti sulla formazione intellettuale di Pietro Verri. Milano, 1988.
- Capra C. I progressi della ragione. Vita di Pietro Verri. Bologna, 2002.
- Chiamenti Vassali D. I fratelli Verri. Milano, 1960.
- Dioguardi G. Attualità dell'illuminismo milanese: Pietro Verri e Cesare Beccaria. Palermo, 1998.
- Pietro Verri e il suo tempo / A cura di C.Capra. Bologna, 1999.
- Scianatico G. L'ultimo Verri. Dall'Antico Regime alla Rivoluzione. Napoli, 1990.
- Valeri N. Pietro Verri. Milano, 1937.
- Vianello C.A. La vita e l'opera di Cesare Beccaria con scritti e documenti inediti. Milano, 1938.

ДЖУЗЕППЕ ПАРИНИ

- Alcune poesie di Ripano Eupilino / A cura di E.Bonora. Milano, 1991.
 Il Giorno / A cura di D.Isella. Milano; Napoli, 1969. Vol. 1-2.
 Le Odi / A cura di D.Isella. Milano; Napoli, 1975.
 Opere / A cura di E.Bonora. Milano, 1967.
 Opere / A cura di G.Petronio. Milano, 1957.
 Prose I: Lezioni, elementi di retorica / A cura di S.Morgana, P.Bartesaghi. Milano, 2003.
 Prose II: Lettere e scritti vari / A cura di G.Barbarisi, P.Bartesaghi. Milano, 2005.
 Tutte le poesie / A cura di E.Mazzali. Milano, 1968.

Хлодовский Р. Пушкин и Парини // ИЛ, 1999, № 6. С. 180-186.

- L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini / A cura di G.Barbarisi, C.Capra, F.Degrada, F.Mazzocca. Bologna, 2000.
Annoni C. La poesia di Parini. Milano, 2002.
Antonielli S. Giuseppe Parini. Firenze, 1973.
Barberi Squarotti G. Il vero Ettore. L'eroe del "Giorno". Alessandria, 1999.
Bonora E. Parini e altro Settecento. Fra classicismo e illuminismo. Milano, 1982.
Braccesi R. Il problema del Parini. Pisa, 1959.
Caretti L. Parini e la critica. Firenze, 1970.
Carnazzi G. Forse d'amaro fiel. Parini primo e satirico. Milano, 2005.
Chiari A. Sulle "Odi" di Giuseppe Parini. Discorso critico. Milano, 1943.
De Tommaso P. Il "Giorno" e l'ideologia agraria del Parini. Roma, 1983.
Fubini M. Il Parini e il "Giorno". Milano, 1952.
Jonard N. Introduzione a Parini. Roma; Bari, 1988.
Natali G. Parini uomo e poeta. Bologna, 1952.
Petrini D. La poesia e l'arte di Giuseppe Parini. Bari, 1930.
Petronio G. Parini e l'illuminismo lombardo. Milano, 1961.
Savarese G. Iconologia pariniana. Ricerche sulla poetica del figurativo in Parini. Roma, 1990.
Spoglianti E. Parini giovanile. Faenza, 1943.
Spongano R. Il primo Parini. Bologna, 1963.

ВИТТОРИО АЛЬФЕРИ

Жизнь Витторио Альфери из Асти, рассказанная им самим / Пер. В.Г.Малаховой-Мирович. М., 1904.

Орест. Саул. Мирра. Брут Второй // Гольдони К. Комедии. Гоцци К. Сказки для театра. Альфьери В. Трагедии / Пер. Е.Солоновича, Д.Самойлова. М., 1971.
 Филипп II, король испанский / Пер. Е.Воронова. СПб., 1840.

Appunti di lingua e letterari / A cura di M.Sterpos, G.L.Beccaria. Asti, 1983.
 Commedie / A cura di F.Forti. Asti, 1953–1958. Vol. 1–3.
 Epistolario / A cura di L.Caretti. Asti, 1963–1981–1989. Vol. 1–3.
 Panegirico di Plinio a Trajano. Parigi sbastigliato. Le Mosche e l'Api / A cura di C.Mazzotta. Bologna, 1990.
 Parere sulle tragedie e altre prose critiche / A cura di M.Pagliai. Asti, 1977.
 Rime / A cura di F.Maggini. Asti, 1954.
 Scritti politici e morali / A cura di P.Cazzani, C.Mazzotta. Asti, 1951–1966–1986. Vol. 1–3.
 Tragedie / A cura di N.Bruscoli. Bari, 1946–1947. Vol. 1–3.
 Tragedie / A cura di L.Toschi. Firenze, 1985. Vol. 1–3.
 Tutte le Tragedie / A cura di G.Zuradelli. Torino, 1973. Vol. 1–2.
 [В национальном издании Альфьери, выпускавшемся в Асти с 1951 г., каждой трагедии посвящен отдельный том]
 Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso. Testo e concordanze / A cura di S.De Stefanis Ciccone, P.Larson. Viareggio, 1997.
 Vita scritta da esso / A cura di L.Fassò. Asti, 1951. Vol. 1–2.

Ватсон М.В. Витторио Альфьери. Критико-биографический очерк. СПб., 1908.
Гливенко И.И. Витторио Альфьери. Жизнь и произведения. Т. 1. СПб., 1912.

Barsotti A. Alfieri e la scena: da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori. Roma, 2001.
Binni W. Saggi alfieriani. Roma, 1981.
Bosco U. Lirica alfieriana. Asti, 1943.
Branca V. Alfieri e la ricerca dello stile con cinque nuovi studi. Bologna, 1981.
Calabrese S. Una giornata alfieriana. Caricature della Rivoluzione francese. Bologna, 1989.
Camerino G.A. Alfieri e il linguaggio della tragedia. Verso, stile, topoi. Napoli, 1999.
Camerino G.A. Elaborazione dell'Alfieri tragico. Napoli, 1977.
Caretti L. Il "fidato Elia" e altre note alfieriane. Padova, 1961.
Caretti L. Studi sulle lettere alfieriane. Modena, 1999.
Carnazzi G. L'altro Alfieri. Politica e letteratura nelle "Satire". Modena, 1996.
Debenedetti G. Vocazione di Vittorio Alfieri. Roma, 1977.
Di Benedetto A. Il dandy e il sublime: nuovi studi su Vittorio Alfieri. Firenze, 2003.

Di Benedetto A. Le passioni e il limite. Un'interpretazione di Vittorio Alfieri. Napoli, 1987.

Fabrizi A. Le scintille del vulcano. Ricerche sull'Alfieri. Modena, 1993.

Fubini M. Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani. Firenze, 1951.

Fubini M. Vittorio Alfieri (Il pensiero — La tragedia). Firenze, 1953.

Gentile G. L'eredità di Vittorio Alfieri. Firenze, 1963.

Gobetti P. La filosofia politica di Vittorio Alfieri. Pinerolo, 1923.

Gorret D. Il partito del riderne. La "Finestrina" e il comico alfieriano. Modena, 1994.

Jannaco C. Studi alfieriani vecchi e nuovi. Firenze, 1974.

Luciani P. L'autore temerario. Studi su Vittorio Alfieri. Firenze, 2005.

Manghi M. Il nano e il gigante e altri studi alfieriani. Bologna, 1998.

Martelli M.L. L'autobiografia di Vittorio Alfieri. Firenze, 1930.

Masiello V. L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri. Roma, 1964.

Mazzotta C. Scritti alfieriani. Bologna, 2007.

Megaro G. Vittorio Alfieri, Forerunner of Italian Nationalism. N.Y., 1930.

Placella V. Alfieri comico. Bergamo, 1973.

Porena M. Vittorio Alfieri e la tragedia. Milano, 1904.

Rando G. Alfieri europeo: le "sacrosante" leggi. Scritti politici e morali — Tragedie e commedie. Soveria Mannelli, 2007.

Santato G. Alfieri e Voltaire. Dall'imitazione alla contestazione. Firenze, 1988.

Santato G. Nuovi itinerari alfieriani. Modena, 2007.

Santato G. Lo stile e l'idea. Elaborazione dei trattati alfieriani. Milano, 1994.

Santato G. Tra mito e palinodia. Itinerari alfieriani. Modena, 1999.

Scrivano R. La natura teatrale dell'ispirazione alfieriana e altri scritti alfieriani. Milano; Messina, 1963.

Seddio P. Vittorio Alfieri e le sue tragedie. Marigliano (Napoli), 1999. Vol. 1.

Sirven P. Vittorio Alfieri. P., 1934–1950. Vol. 1–8.

Sterpos M. Alfieri fra tragedia commedia e politica. Modena, 2006.

Sterpos M. Il primo Alfieri e oltre. Modena, 1994.

Sterpos M. Storia della "Cleopatra". Torino, 1980.

Winter D. Come farsi eroe letterario. Die "Vita" Vittorio Alfieris als Intertextuelles Bezugssystem. Frankfurt am Main, 2000.

ПРЕДРОМАНТИЗМ

Cesarotti M. Drammaturgia universale antica e moderna / A cura di P.Ranzini. Roma, 1997.

Cesarotti M. Opere scelte / A cura di G.Ortolani. Firenze, 1945. Vol. 1–2.

Cesarotti M. Le poesie di Ossian / A cura di E.Mattioda. Roma, 2000.

Cesarotti M. Saggio sulla filosofia delle lingue / A cura di M.Puppo. Milano, 1969.

Cuoco V. Platone in Italia / A cura di G.Saitta. Bologna, 1932–1933. Vol. 1–2.

Dal Muratori al Cesarotti. IV. Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento / A cura di E.Bigi. Milano; Napoli, 1960.

Verri A. Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene / A cura di A.Cottignoli. Roma, 1991.

Verri A. Le notti romane / A cura di R.Negri. Bari, 1967.

Verri A. I romanzi / A cura di L.Martinelli. Ravenna, 1975.

Verri A. Saggio sulla storia d'Italia / A cura di B.Scalvini. Roma, 2001.

Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti / A cura di G.Barbarisi, G.Carnazzi. Milano, 2002.

Binni W. Preromanticismo italiano. Napoli, 1948.

Cicoira F. Alessandro Verri. Bologna, 1982.

Cotrone R. "I più grandi uomini stanno da sé". La cultura estetica di Alessandro Verri. Bari, 2007.

Favaro F. Alessandro Verri e l'antichità dissotterrata. Ravenna, 1998.

Nutini S. Vincenzo Cuoco a Milano (1800–1806). Roma, 1989.

Ranzini P. Verso la poetica del sublime: l'estetica "tragica" di Melchiorre Cesarotti. Pisa, 1998.

Romano M. Ricerche su Vincenzo Cuoco politico, storiografo, romanziere, giornalista. Isernia, 1904.

Toppan B. Du "Caffè" aux "Nuits Romaines": Alessandro Verri romancier. Nancy, 1984.

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1601	Папа римский — Климент VIII, герцог Савойский — Карл Эммануил I, великий герцог Тосканский — Фердинандо I Медичи, дож Венеции — Марино Гримани, герцог Мантуанский — Винченцо I Гонзага, герцог Модены и Реджо — Чезаре д'Эсте, герцог Пармы и Пьяченцы — Рануччо Фарнезе, герцог Урбино — Франческо Мария II делла Ровере, Миланом управляет испанский губернатор, Неаполем, Сицилией и Сардинией — испанские вице-короли.		
1602		«Город Солнца» Кампанеллы. Первое изд. стихов Марино. «Искуснейшие плутни Бертольдо» Дж.Ч.Кроче	«Христос в Эммаусе» Караваджо
1604		«Священные стихи» Г.Кьябреры	«Положение во гроб» Караваджо, «Бегство в Египет» А.Карраччи
1605		«Стихотворения» Кьябреры	«Давид с головой Голиафа» Г.Рени
1606			«Успение Марии» Караваджо. «Бл.Микелина» Бароччи
1607	Изгнание иезуитов из Венеции (до 1656)	«Побежденный атеизм» Кампанеллы. «Филлида со Скироса» (изд.) Г.Бонарелли. «Идея живописцев, скульпторов и архитекторов» Л.Цуккарро	«Орфей» Монтеверди

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1608			«Ариадна» Монтеверди (либретто О.Ринучини). «Погребение св.Луции» Караваджо
1609		«Рассуждения о стихотворениях Петрарки» А.Тассони	«Воскрешение Лазаря» и «Поклонение пастухов» Караваджо
1610		«Звездный вестник» Галилея	
1611		Арест (апрель) и заключение Марино (освобожден через 14 месяцев). «Парнасские известия» Боккалини (первая центурия). «Танча» М.Буонарроти-младшего	
1612		Словарь академии Круска. «Служанки-нада» Дж.Ч.Кортесе	«Юдифь» К.Аллори. «Избиение младенцев» Рени
1614		«Лира» и «Священные проповеди» Марино	Фасад собора св.Петра в Риме (К.Мадерно). «Аврора» Рени
1615		Отъезд Марино во Францию. Родился С.Роза	
1616		«Апология Галилея» Кампанеллы	
1618		«Ярмарка» Буонарроти-младшего. «Насмешка богов» Ф.Браччолини	
1619		«История Тридентского собора» П.Сарпи. «Галерея» Марино	«Танкред и Эрминия» Гверчино
1620		«Флейта Пана» Марино. «Амадеида» Кьяб-реры	

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1621		«Бурлескные сочинения на неаполитанском языке» Кортезе	«Несс, похищающий Деяниру» Рени. «Аврора» Гверчино
1622	Папа Григорий XV учреждает Конгрегацию пропаганды веры с задачей надзора над миссионерской деятельностью церкви	«Похищенное ведро» Тассони. «Философские стихотворения» Кампанеллы	
1623		«Пробирных дел мастер» Галилея. «Адонис» Марино, его возвращение в Италию. 2-е изд. словаря академии Круска	«Погребение Св. Петронилы» Гверчино
1624		«Эромена» Дж.Бьонди	
1625		Смерть Марино (26 марта)	Начало строительства палаццо Барберини в Риме (Мадерно). «Аполлон и Дафна» Л.Бернини
1626		Кампанелла выходит на свободу после 27 лет заключения	
1627	После смерти Винченцо II Гонзага, не оставившего прямых наследников, начинается война Савойи и Испании против Франции за герцогство Мантуанское, в ходе которой французы оккупируют Пьемонт, а испанцы и австрийцы — Мантую	«Эсфирь» и «Юдифь» (изд.) Ф.Делла Валле. «Лирические стихи» Ф.Тести. «Светильник» Ф.Пона. «Об очках» Т.Стильяни	Начало строительства фонтана Баркачча в Риме (П. и Л.Бернини)
1628		«Королева Шотландская» (изд.) Делла Валле	
1630	Герцогом Мантуанским провозглашен Карл Гонзага-Невер		
1631	После смерти Франческо Мария II делла Ровере герцогство Урбинское аннексируется Римом		Начало строительства в Венеции церкви Санта Мария делла Салюте по проекту Б.Лонгены (окончена в 1687)

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1632	После смерти Виктора Амедея I в Савойе начинается гражданская война между сторонниками его братьев и сторонниками герцогини-регентши	«Диалог о двух главнейших системах мира» Галилея. Смерть Дж.Базиле (23 февраля)	
1633		Процесс против Галилея. «Перелицованная Энеида» Дж.Лалли	Балдахин в соборе св.Петра (Л.Бернини)
1634		Кампанелла бежит во Францию. «Пентамерон» Базиле (изд.)	
1635		Смерть Тассони (26 апреля). «Прихоти ума» Бриньоле Сале. «Дианея» Лоредано	«Архангел Михаил» Рени
1636		«Мария Магдалина согрешившая и покаявшаяся» Бриньоле Сале	
1637		«Кретидео» Дж.Манцини	Открытие первого публичного оперного театра в Венеции
1638		«Беседы и математические доказательства» Галилея. Смерть Кьябьеры (14 октября)	
1639		Смерть Кампанеллы (21 мая). «Димитрий Московит» М.Биззаччони. «О замысловатом выражении, в обиходе именуемом остроумием» М.Перегрини	Церковь Сан Карло в Риме (Ф.Борромини). Фрески П.да Кортонна в палаццо Барберини
1640		I часть «Каллоандро» Дж.А.Марини	«Любовь Аполлона и Дафны» Ф.Кавалли
1641		«Сто любовных новелл» Академии Инконьити	«Святой Ромуальд» Гверчино

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1642	В Савойе заключено соглашение: братья покойного герцога, будучи допущены к регентству, признали законным герцогом своего племянника Карла Эммануила II	Смерть Галилея (8 января)	«Венчание Поппеи» Монтеверди
1643		«Развод на небесах» Ф.Паллавичино	Фонтан Тритона Бернини
1644		«История пропавшего рыцаря» П.Пазини	
1645	Начало критской войны между Венецией и Турцией	«Защита и совершенствование литератора» Д.Бартоли	«Ромул и Рем» Кавалли
1647	Восстание Мазаньелло в Неаполе	«Трактат о стиле и диалоге» С.Паллавичино	
1650		«Об источниках быстрого ума, представленных как искусство» Перегрини	«Демокрит» С.Розы
1651			Фонтан Четырех рек на площади Навона в Риме (Л.Бернини). «Калисто» Кавалли
1652		«Осел» К.Доттори	«Экстаз св. Терезы» Бернини
1653		«Верный Каллоандро» Марини (последняя редакция)	«Св. Франциск» Л.Джордано
1654		«Аристодем» Доттори. «Подзорная труба Аристотеля» Э.Тезауро	
1655			Палаццо Монтечичорио в Риме (Бернини и К.Фонтана). «Речной пейзаж с Аполлоном и Кумской Сивиллой» С.Розы

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1657	После 23-летней обороны Венеция уступает туркам столицу Крита	«Гондола о трех веслах» Дж.Брузони	Церковь Сант Аньезе в Риме (К.Райнальди и Борромини). «Агарь» Гверчино
1658			Начало строительства церкви Сант Андреа аль Квиринале в Риме (Бернини)
1659		«Отдохновение мудреца» Бартоли	«Фортуна» С.Розы
1660			Церковь Сант Иво в Риме (Борромини). «Кузница Вулкана» Л.Джордано
1662		«Пропавшая лодка» Брузони	
1663			Колоннада площади св. Петра (Бернини)
1665			Фасад церкви Сант Андреа делла Валле в Риме (Райнальди)
1667		«Аркадия на Бренте» Дж.Сагредо	
1668		Родился Дж.Вико	«Явление духа Самуила Саулу» С.Розы
1669			
1670			«Битва Персее» Л.Джордано
1673		«История Общества Иисуса» Бартоли. Смерть С.Розы (15 марта)	
1675			«Оплакивание Христа» Л.Джордано

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1677			«Триумф Галатеи» Л.Джордано
1684	Начало новой войны Венеции с турками (морейская война)	«Турецкий шпион» Дж.П.Марана	
1687	Во время осады венецианцами Афин взорван Парфенон	«Пес Диогена» Ф.Ф.Фругони	Фрески Л.Джордано в палатце Медичи-Рикарди
1688			«Битва лапифов с кентаврами» Л.Джордано
1690	Венецианцы занимают Пелопоннес	Основана академия Аркадия	
1691		3-е изд. словаря академии Круска	
1692		«Рассуждение об Эндимионе» Дж.В.Гравини	
1695			Церковь Санта Кроче в Лечче (Фр. и Дж.Цимбало)
1698		Родился П.Метастазियो	
1699	По Карловицкому миру Венеция закрепила за собой Далмацию и Пелопоннес		
1700		«Луций Вер» А.Дзено	
1701	Начало войны за испанское наследство: пьемонтские войска занимают Ломбардию, победа Евгения Савойского над французами при Карпи		
1702	В битве под Кремоной (1 февраля) Евгений Савойский разбил войска герцога де Вильруа		
1704			«Триумф Юдифи» Л.Джордано

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1706	Победа пьемонтских и австрийских войск над французами при Турине (7 сентября): французы вытеснены из северной Италии, Милан переходит под власть Австрии	«О совершенной итальянской поэзии» Л.А.Муратори	
1707	Неаполь переходит под власть Австрии	Родился К.Гольдони (25 февраля)	
1708	После смерти Карла III Гонзага-Невер герцогство Мантуанское входит в австрийскую Ломбардию, а Монферрато присоединяется к Савойе	«Об основах поэзии» Гравины	
1709		«О методе изучения и преподавания наук в наше время» Дж.Вико	
1710		В Венеции начала выходить «Газета итальянских литераторов»	
1711		Раскол в Аркадии и выход из нее Гравины	
1713	По Утрехтскому мирному договору, положившему конец войне за испанское наследство, герцог Савойский Виктор Амедей II получает титул короля Сицилии	«Меропа» Ш.Маффен	
1715	Начало второй морейской войны, к концу года Венеция теряет Пелопоннес и последние владения на Кипре		
1716	Победа венецианского флота над турецким при Корфу	«Александр Север» Дзено	«Юдифь торжествующая» Вивальди
1717		«Стихотворения» П.Ролли	
1718	По Пожаревацкому мирному договору Венеция уступает Турции Пелопоннес и часть островов Архипелага		

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1720	Австрийцы захватывают Сицилию; Виктор Амедей II лишается титула короля Сицилии и получает титул короля Сардинии	Родился К.Гоцци. «Модный театр» Б.Марчелло. «О едином основании и единой цели всеобщего права» Вико	
1723		2 первых тома «Записей дел италийских» Муратори. «Гражданская история неаполитанского королевства» П.Джанноне	
1724		«Покинутая Дидона» Метастазιο (на музыку Д.Сарри)	«Прием французского посла в Венеции» Каналетто
1725		«Основания новой науки о природе наций» Дж.Вико	Испанская площадь в Риме (А.Спекки и Ф.де Санктис). «Времена года» А.Вивальди
1726			Росписи Дж.Тьеполо в патриарших замке и дворце (Аквилея)
1729		Родился Дж.Парини (23 мая). «Гай Фабриций» Дзено	
1730		Метастазιο сменяет Дзено при дворе императора Карла VI в качестве придворного поэта	«Большой канал и церковь Санта Мария делла Салюте» Каналетто
1731	После смерти последнего Фарнезе герцогство Пармское переходит к Карлу Бурбону, сыну испанского короля Филиппа V (но Фарнезе по матери)	«Деметрий» Метастазιο (на музыку А.Кальдары)	
1732			«Верной нимфой» Вивальди (на либретто Маффеи) открылся в Вероне Филармонический театр

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1733	Начало войны за польское наследство: франко-сардинские войска в ноябре заняли Милан и осадили Мантую	«Олимпиада» и «Демофонт» Метастазιο (музыка Кальдары)	Палаццо Дориа — Памфили в Риме (Г. Вальвассори). Палаццо делла Консульта на Квиринале (Ф. Фуга). «Служанка-госпожа» Перголези
1734	Карл Бурбон во главе испанского войска захватывает Неаполь (10 апреля) и Сицилию, принимая в качестве их короля имя Карла VII. Битвы под Пармой (29 июня, успех австрийцев) и при Гвистелло (19 сентября, успех франко-сардинцев)		«Адриан в Сирии» Перголези (либретто Метастазιο)
1735			Фасад базилики Сан Джованни ин Латерано (А. Галилеи). «Олимпиада» Перголези (либретто Метастазιο)
1736	Карл Бурбон уступает титул герцога Пармского императору Карлу VI	Арест и заключение Джанноне	Stabat mater Перголези
1737	Смена династии в великом герцогстве Тосканском: титул переходит от Медичи (Джан Гастоне не оставил наследников) к Лотарингскому дому (Франц Стефан III)	«Ньютонизм для дам» Ф. Альгаротти	Открытие театра Сан Карло в Неаполе. «Катон в Утике» Вивальди (либретто Метастазιο)
1738	По Венскому мирному договору Неаполь и Сицилия остались за Карлом VII, Тоскана — за Лотарингским домом, Парма — за Австрией, сардинское королевство получило западную Ломбардию. Булла Климента XII об отлучении от церкви франкмасонов	Поездка Альгаротти в Россию	
1741	Начало войны за австрийское наследство: в ноябре испанские войска вступили в Ломбардию		«Концерт» П. Лонги. «Сладострастие» П. Д. Батони

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1742	Австрийско-пьемонтская армия вытеснила испанцев из Модены, а английский флот, бомбардировавший Неаполь, принудил неаполитанского короля к нейтралитету		«Кающаяся Мария Магдалина» Батони
1743			Первая серия гравюр Пиранези. «Экстаз св. Екатерины Сиенской» Батони
1744	Под Веллетри испано-неаполитанские войска нанесли поражение австрийским (11 августа)	«Поэтические сочинения» Ролли. «Анналы Италии» Муратори. Смерть Вико (22–23 января), 3-е изд. его «Новой науки»	Росписи и картины Дж.Тьеполо для палаццо Барбариго в Венеции
1745			«Гротески» Пиранези
1746	7 марта австрийцам сдался город Асти, 16 июня взята Пьяченца, к осени французы и испанцы вытеснены из Италии	«Слуга двух господ» Гольдони	«Нескромность» П.Лонги
1747		Образована академия Гранеллески. Гольдони подписывает контракт с Дж.Медебаком	Дж.Тьеполо завершает декорирование палаццо Лабиа в Венеции
1748	После окончания войны за австрийское наследство по Ахенскому трактату титул герцога Пармского получает Филипп Бурбон, к власти в Модене возвращается Франческо III д'Эсте	Гольдони в театре Сант Анджело: «Благодарный», «Хитрая вдова», «Честная девушка»	
1749		Родился В.Альфьери (16 января). «Путешествия Генри Уонтона» З.Серимана	«Аркадия на Бренте» Б.Галуппи (либретто Гольдони). «Тюрьмы» Пиранези. «Вестминстерское аббатство и процессия рыцарей» Каналетто

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1750	Карл VII, взойдя на испанский престол под именем Карла III, оставил неаполитанское королевство малолетнему сыну Фердинанду IV под регентством Б.Тануччи	Гольдони: начало сезона 16 комедий	«Семейный портрет» П.Лонги
1753		«О древних и современных театрах» Маффеи. «Хозяйка гостиницы» Гольдони, его переход в театр Сан Лука. «Итальянская дама-философ» П.Кьяри	
1754		Родился В.Монти	«Деревенский философ» Галуппи (либретто Гольдони)
1756		Бегство Казановы из венецианской тюрьмы. «Кампьяелло» Гольдони	«Зенобия» Пиччинни (либретто Метастазियो). «Римские древности» Пиранези
1757		«Вергилиевы письма» Беттинелли	Росписи Дж.Тьеполо в вилле Вальмарана близ Виченцы
1758		«Защита Данте» Г.Гоцци	«Александр в Индии» Пиччинни (либретто Метастазियो)
1759		«Влюбленные» Гольдони	
1760		«Венецианская газета» Г.Гоцци. «Стародумы» и «Новая квартира» Гольдони	«Чеккина» Пиччинни (либретто Гольдони). «Триумф Геркулеса» Дж.Тьеполо. «Площадь Сан Марко» Ф.Гварди. «Охота на уток в Лагуне» П.Лонги

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1761		«Любовь к трем апельсинам» К.Гоцци. Дачная трилогия Гольдони. «Венецианский наблюдатель» Г.Гоцци	«Олимпиада» Пиччинни (либретто Метастазियो). «Диана и Купидон» Батони
1762		«Турандот» К.Гоцци. «Тодеро-брюзга», «Кьоджинские перепалки», «Один из последних вечеров карнавала» Гольдони; заключив контракт с театром Итальянской комедии, он уезжает в Париж	Фонтан Треви в Риме (Н.Сальви)
1763		«Наставления» Г.Гоцци. «Утро» Парини. «Литературный бич» Дж.Баретти. «Размышление о счастье» П.Верри. Перевод «Поэм Оссиана» М.Чезаротти	«Праздник обручения венецианского дожа с Адриатическим морем» Каналетто
1764		Основан журнал «Кофейня». «О преступлениях и наказаниях» Ч.Беккариа. Приезд Казановы в Россию	«Экономка» Галуппи (либретто Гольдони)
1765		«Дзесим, царь джинов» К.Гоцци. «Полдень» Парини	«Большой канал, вид на мост Риальто» Гварди
1766		«Английские письма» Беттинелли. Казанова выслан из России	«Царь-пастух» Галуппи (либретто Метастазियो, опера написана и поставлена в Петербурге). «Отправление Бучинторо на остров Лидо» Ф.Гварди
1767			«Китайский идол» Паиззелло

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1768	По Версальскому трактату Генуя уступает Корсику Франции. Изгнание иезуитов из Неаполитанского королевства и из герцогства Пармского	«Сумасбродная Марфиза» К.Гоцци	«Ифигения в Тавриде» Галуппи (написана и поставлена в Петербурге)
1771		«Брюзга-благодетель» Гольдони	
1772		«Тщеславный скупец» Гольдони	«Воздержанность Сципиона Африканского» Батони
1773		«Рассуждение о природе удовольствия и боли» П.Верри	
1775	Булла Климента XIV об упразднении ордена иезуитов	«О возрождении Италии в ее науке, искусствах и нравах после тысячного года» Беттинелли. «Антоний и Клеопатра» Альфьери	
1777		«Рассуждения о Шекспире и господине де Вольтере» Баретти	«Нитетис» Паиззелло (либретто Метастазियो, опера написана и поставлена в Петербурге). «Св. Семейство» Батони
1778		Родился У.Фосколо	Открытие театра Ла Скала. «Ахилл на Скиросе» Паиззелло (либретто Метастазियो, опера написана и поставлена в Петербурге)
1779			«Осмеянный жених» Паиззелло (либретто Дж.Касты, опера написана и поставлена в Петербурге). «Дедал и Икар» Кановы

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1780		«Приключения Сафо» А.Верри	«Алкид на распутье» Паизьелло (либретто Метастазियो, опера написана и поставлена в Петербурге)
1781			«Джаннина и Бернардоне» Д.Чимарозы
1782		Смерть Метастазियो (12 апреля). «Саул» Альфьери	«Севильский цирюльник» Паизьелло (опера написана и поставлена в Петербурге). Шесть полотен Ф.Гварди в ознаменование посещения Венеции графом Северным (цесаревичем Павлом), в том числе «Дамский концерт»
1783		«Стихотворения» Монти. Изд. трагедий Альфьери в 2 томах («Филипп», «Полиник», «Антигона», «Вергиния», «Агамемнон», «Орест», «Роземунда»)	«Мир Луны» Паизьелло (либретто Гольдони, премьерой оперы открыт Каменный театр в Коломне). «Тессей и Минотавр» Кановы
1784			«Король Теодоро в Венеции» Паизьелло (либретто Касти). «Подъем воздушного шара в Венеции» Гварди
1785		Родился А.Мандзони. 3 том трагедий Альфьери («Октавия», «Тимолеон», «Меропа»). «Очерк философии вкуса» и «Очерк философии языков» Чезаротти	

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1786		«Аристодем» Монти. «Мирра» Альфьери	«Армида и Ринальдо» Дж.Сарти (исполнена на открытии Эрмитажного театра). «Неудачные интриги» и «Импресарио в затруднении» Чимарозы
1787		«Брут I» и «Брут II» Альфьери. «Мемуары» Гольдони	
1788		«Сельские стихи» И.Пиндемонте	«Мельничиха» Паизьелло. «Дева солнца» Чимарозы (премьера в Петербурге)
1789			«Клеопатра» Чимарозы (опера написана и поставлена в Петербурге)
1790			«Пожар в квартале Сан Маркуола» и «Венецианская лагуна» Гварди
1791		«Оды» Парини	
1792		«Римские ночи» А.Верри	Оперой Паизьелло «Игры в Агридженто» открыт в Венеции театр Ла Фениче. «Тайный брак» Чимарозы. Надгробие папы Климента XIII Кановы
1793		Смерть Гольдони (6 февраля)	
1795		«Сельские прозы» Пиндемонте	

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1796	Итальянская кампания Бонапарта: австрийцы разбиты при Лодии (10 мая) и Арколе (15–17 ноября), взят Милан (15 мая). Создание Циспаданской республики (Модена, Реджо, Феррара, Болонья, впоследствии — Романья)		
1797	Победа Бонапарта при Риволи (14 января). Создание Цизальпинской республики (Ломбардия), роспуск Циспаданской республики и присоединение ее территорий к Цизальпинской. Трактат в Кампоформидо, разделивший владения Венеции между Австрией и Францией	«Бесполезные мемуары» К.Гоцци. «Фиест» Фосколо	«Амур и Психея» Кановы
1798	Италия под властью Франции; вне ее влияния остаются только Венеция (Австрия), Парма (Фердинанд Бурбон), Сицилия (где укрылись неаполитанские Бурбоны) и Сардиния (где укрылось савойское королевское семейство)	«Последние письма Якопо Ортиса» Фосколо. Родился Дж.Леопарди (29 июня)	
1799	Итальянская кампания Суворова: на Адде разбит Моро (27 апреля), на Треббине — Макдональд (17 июня), при Нови — Жубер (15 августа), взяты Милан и Турин. Образование и падение Партенопейской республики в Неаполе	Смерть Парини (15 августа). «Мизогалл» Альфьери	«Деревенские певички» В.Фьораванти
1800	Победа Бонапарта над австрийцами при Маренго (14 июня)		

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- Абати Антонио 325
*Парнаасские известия против риф-
 мопплетов* 325
Пегасик 325
Совет богов 325
Frascherie 325
- Август III 458
- Августин 69, 116, 294
- Авиценна 70
- Агостини Лудовико 75
- Аддисон Дж. 372
- Аделаида (дочь Людовика XV) 487
- Адимари Лудовико 323, 324, 325
- Аквавива Трояно 426
- Аквадиес Феличе 405
- Акиллини Клаудио 101, 103, 139, 140,
 282, 283, 313
- Акончио Якопо 76
*Замечания и предуведомления ка-
 сательно того, как следует чи-
 тать исторические сочинения* 76
- Акций Л. 380
- Аламанни Луиджи 92, 149, 150, 557
- Алеандри Джироламо 283, 285
Защита Адониса 283
- Александр Македонский 116, 167, 179
- Александр VII, папа 317
- Алигьери Данте 14, 20, 43, 48, 57, 61,
 92, 101, 106, 135, 150, 163, 167, 189,
 238, 242, 244, 251, 297, 299, 302,
 304, 317, 319, 342, 358, 365, 378,
 379, 381, 384, 422, 458, 463–468,
 470, 472, 474, 476, 513, 617, 621
Божественная комедия 43, 57, 135,
 167, 187, 272, 378, 422, 468, 472
Новая жизнь 238
О народном красноречии 20
- Аллегри Грегорио 22
- Аллори А. 124
- Алпатов М.В. 367
- Альбергати Ф. 333
- Альберт Великий 53
- Альберти Дж. 237
Аделаида 237
- Альберти Леон Баттиста 70, 71, 276
- Альварес де Толедо 249
- Альварес Э. 403
- Альгаротти Франческо 330, 334, 335,
 342, 345, 349, 362, 457, 458–463,
 467, 468, 474, 555, 623
Беседы на Кифере 459
Ифигения в Авлиде 462
Ксеркс, царь персидский 464
*Ньютонизм для дам (Диалоги о
 ньютоновой оптике)* 457, 458
*О необходимости писать на своем
 языке* 462
Очерк об архитектуре 461
Очерк об империи инков 334, 461
Очерк о французском языке 462,
 463
*Письма о военной науке в изложе-
 нии флорентийского секретаря*
 461
Путешествие в Россию 334, 459,
 474
Эней в Трое 462
Эссе о живописи 461
Эссе об опере 462
- Альдобрандини Пьетро 102
- Альфьери Витторнио 146, 333, 335, 338,
 343, 344, 347, 350, 389, 391, 427,
 548, 566, 568–614, 616, 621, 627
Агамемнон 581–584, 589

- Агид 603
 Антигона 581–583, 585
 Антоний и Клеопатра 577, 581
 Брут первый 586, 603
 Брут второй 586, 603
 Вергиния 581, 586, 588, 593, 601
 Дон Гарсия 594, 595
 Жизнь Витторио Альфьери из Асти, написанная им самим 568, 573, 577, 608, 610
 Заговор Пацци 586, 593, 602
 Мария Стюарт 596
 Меропа 597–599
 Мизогалл 612
 Мирра 604–607
 набросок Страшного Суда 570, 611
 Немногие 611
 О безвестной добродетели 576
 О государе и о литературе 573, 575, 592, 608, 610
 Один 611
 Оконце 611
 Октавия 597, 598
 Орест 581–583, 585, 588
 О тиранни 569, 573–576
 Отмщеная Этрурия 576
 Панегирик Плиния Траяну 576, 607
 Париж без Бастилии 576, 607
 Полинник 581, 582
 Противоядие 611
 Развод 611
 Роземунда 597
 Саул 604, 605
 Свободная Америка 576
 Слишком многие 611
 Софонисба 597
 Тимолеон 586, 602, 603
 Филипп 577, 578, 580, 581, 584, 595
 Альчиато Андреа 92, 279, 304
 Книга эмблем 279
 Амабиле Луиджи 52
 Амадуцци Джованни Кристофано 337
 Философия, союзница религии 337
 Амента Никколо 348, 373
 Аморецци Пеллегрини 335
 Анакреонт 149, 153, 358, 360, 365, 372, 465, 549
 Андреини Изабелла 263
 Андреини Джованн Баттиста 262, 263
 Андреини Франческо 263
 Бахвальства Капитана Спаветто 263
 Анна Иоанновна 427
 Аньези Газтана 335
 Апель К.-О. 396
 Апулей 130, 203, 212, 214, 215, 216
 Ардженто Газтано 385
 Арези Паоло 20
 Искусство проповедовать 20
 Аретино Пьетро 92, 96, 135, 215, 315, 365, 483
 Беседы 96, 215
 Человечность Христа 135
 Ариосто Лудовико 43, 44, 45, 46, 115, 119, 129, 150, 184, 186, 196, 198, 212, 236, 255, 282, 299, 319, 323, 325, 365, 381, 440, 458, 465, 475, 476
 Неистовый Орlando 33, 44, 45, 119, 129, 184, 187, 198, 440
 Сатиры 212, 365
 Аристотель 7, 15, 20, 35, 36, 42, 53, 56, 58, 59, 69, 80–82, 85, 92, 102, 130, 179, 181, 182, 184, 214, 246, 280, 281, 286, 287, 290, 294, 296, 300–303, 305, 319, 320, 398, 418, 425, 439, 445, 489, 591
 Аристофан 469, 472
 Ароматари Джузеппе дельи 171, 172
 Диалоги Фальчидио Меламподио 171
 Артале Джузеппе 142
 Война живых с мертвыми 142
 Кордимарте 142
 Пасифая, или Невозможное стало возможным 142
 Поэтическая энциклопедия 142
 Арчимбольдо Джузеппе 46, 114, 295
 Ассарино Лука 203, 225, 231
 Армелинда 231
 Стратоника 225

- Аулетта П. 431
 Ауэрбах Э. 414, 421–423
 Ачетто Торквато 19, 208
 О благопристойном утаивании 19, 208
 Ахилл Татий 202
- Базиле Джамбаттиста 11, 199, 241, 242, 244–246, 248, 249–259, 524
 Арефуза 250
 Изображения красивейших неаполитанских дам, написанные по собственным их именам во множестве анаграмм 250
 Любовные и надгробные эклоги 249
 Мадригалы и оды 249
 Наблюдения относительно сочинений Бембо и Делла Каза 250
 Неаполитанские музы 243, 244, 250, 251
 Пентамерон 11, 199, 241, 248, 249, 251–258, 524
 Плач Богоматери 249
 Покинутая Венера 249
 Счастливые злоключения 249, 250
 Феоген 249, 251
- Байрон Дж. 307, 614
 Байякка Джамбаттиста 101, 120
 Баккини Бенедетто 336, 382, 384
 Балестриери Доменико 343, 537, 538
 Миланские стихи 538
 Тосканские и миланские стихотворения 538
- Баллетти Элена 389
 Бальоне Джованни 115, 277
 Жизнеописания живописцев, скульпторов и зодчих 277
- Банделло Маттео 213
 Бандьера Алессандро 551, 552
 Об ущербности гуманитарных наук 551
- Банкьери Адриано 204
 Новелла о Дуроломе, сыночке простодушного Бертольдино 204
- Барбаро Эрмолао 289
 Барберини Маффео — см.: Урбан VIII
- Барберини Франческо 22, 39, 140, 336
 Барбери Скваротти Дж. 62, 194
 Барбьери Николо 262
 Неловкий 262
 Непринужденная речь к тем, кто письменно или устно толкует об актерах, пренебрегая их заслугами в делах художественных 263
- Баргальи Шипионе 24, 304
 Академические бдения и шутейные речи 24
- Барди Джованни 265
 Барди Пьеро де 198
 Авино, Аволио, Оттоне и Берлинджери 198
- Баретти Джузеппе 333–335, 342, 349, 355, 358, 471, 473–476, 513, 539, 541, 617, 623
 Дружеские письма трем братьям 474
 О манерах и обычаях итальянцев, с замечаниями об ошибочных суждениях некоторых путешественников 475
 Рассуждения о Шекспире и господине де Вольтере 475
- Барецци Бареццо 231, 232
 Повествование о чудесном завоевании отцовской власти ясным юношей Димитрием 231
- Барклай Ж. 214, 216, 218, 223, 224, 299
 Барт Р. 592
 Бартеlemi Ж.Ж. 627
- Бартоли Даниелло 32, 49, 77, 203, 211, 292–299, 301, 399
 Защита и совершенствование литератора 295
 История ордена Иисуса 293, 297
 Лес слов 292
 Отдохновение мудреца 294, 297
 Человек у предела, или Человек в момент смерти 295
- Бартоли Франческо 521
 Бартон Р. 258
 Бассано Я. 315
 Баткин Л.М. 52

- Баттиста Джузеппе 142
Мелические стихотворения 142
Поэтика 142
- Батюшков К.Н. 308
- Баффо Джорджо 456
- Бах Й.-К. 427
- Бахтин М.М. 192
- Бежар Арманда 491
- Бейль П. 25, 387
- Беллармино Роберто 23, 32, 70, 293
- Беккариа Чезаре 334, 335, 349, 539, 541, 543–547
Исследование о природе стиля 547
О неурядицах и мерах по исправлению денежной системы в Миланском государстве 543
О преступлениях и наказаниях 334, 541, 543, 546
Основы государственной экономики 547
- Беллори Джован Пьетро 116, 277, 278, 314
Жизнеописания нынешних живописцев, скульпторов и зодчих 116, 277, 278
- Бембо Дарди 13
- Бембо Пьетро 104, 169, 171, 250, 254, 259, 299
- Бенавиди Франческо 408
- Бенамати Г. 121, 124
- Бенедикт XIV 337
- Бени Паоло 280, 281, 282
Антикруска 281
Комментарии к Поэтике Аристотеля 280, 281
- Бентивольо Гвидо 83, 162
Фландрская война 83
- Бергалли Луиджа 512
- Берлин И. 414
- Берни Франческо 42, 89, 92, 93, 137, 169, 172, 182, 190, 241, 246, 248, 253, 311, 318, 365, 468, 471, 513, 550, 557
Диалог против поэтов 172
Капитоло в восхваление Аристотеля 182
- Бернини Джан Лоренцо 22, 274, 308
- Бернини Джованни 278
- Бертола Аурелио 427
- Бестужев-Марлинский А.А. 308
- Беттинелли Джузеппе 484, 489, 491, 500
- Беттинелли Саверио 333, 342, 349, 362, 463–472, 474, 510, 513, 539, 617, 623
Английские письма 467, 468
Белые стихи 464
Вергилиевы письма 464, 466–468, 472
Деметрий Полиоркет, или Афинская доблесть 464
Ионафан 464
Катилина, или Спасенный Рим 464
Об энтузиазме в изящных искусствах 468
О возрождении Италии в ее науке, искусствах и нравах после тысячного года 468, 470
- Бизаччони Майолино 24, 96, 203, 205, 206, 230–234
Димитрий Московит 231–234
Корабль 206
Остров 206
Порт 206
Постоялый двор 24, 206, 232, 233
- Бион 120
- Биффи Джамбаттиста 541
Путешествие в Пьемонт и частично во Францию 541
- Блох Я. 514, 525
- Блэр Х. 619
- Богданович И.Ф. 434
- Боден Ж. 17, 76, 81, 86, 88, 92, 93, 216, 414, 415, 416
- Бодуэн Ж. 83
- Бодуэн Ф. 416
- Бозио Антонио 77
- Боккаolini Траяно 9, 13, 17, 31, 88–96, 175, 240, 254, 283, 320, 325, 464
Рассуждение об Италии 95
Парнасские известия 17, 31, 90–96
Политические замечания по поводу Корнелия Тацита 90

- Пробный камень политики* 95, 175
 Боккаччо Джованни 50, 95, 126, 158, 196, 203, 205, 206, 208, 212, 242, 252, 253, 299, 302, 304, 319, 365, 384, 475, 513, 624
Декамерон 50, 95, 96, 203, 205, 207, 208, 212, 235, 252, 253, 263, 321, 325, 365
Любовное видение 126
Фьезоланские нимфы 158
Фьямметта 238
 Бокки Ф. 281
 Боккини Б. 100
 Бонарше П.О. 347, 496
 Бонапарт Наполеон 329, 345, 350, 535, 626, 629
 Бонарелли Гвидубальдо 264
Филлида со Скироса 264
 Бонифачио Джованни 60, 302
Государство пчел 60
Искусство знаков 302
 Бонно Джузеппе 432
 Боргезе Тереза 407
 Борромео Карло 10, 26, 79, 80, 212, 276
 Борромео Федерико 10, 276, 277
О священной живописи 276
 Борромини Франческо 22, 280
 Боскини Марко 16, 278
Карта живописного мореплавания 16, 278
 Босуэлл Дж. 473
 Ботеро Джованни 79–81, 89, 93, 102, 214
Всемирные реляции 80, 81
О государственном интересе 79–81, 214
О проповеднике слова Божия 81
О причинах величия городов 81
 Боттичелли С. 158
 Боцио Томмазо 79
 Боярдо Маттео Мария 191, 255
Влюбленный Орlando 191
 Браге Т. 35
 Брака Винченцо 242
 Браманте 74
 Бранда Паоло Онофрио 551, 552
Диалоги о тосканском языке 552
 Браччолини Франческо 99, 195–197, 298, 299, 321, 323, 325
Возвращенный крест 196
Насмешка богов 99, 195, 196, 321, 323
 Брентано К. 255
 Брехт Б. 28
 Бриньоле Сале Антон Джулио 21, 24, 78, 203, 207–211, 219, 220, 237, 238, 239, 298
Житие святого Алексия 208, 237
Испанская история 207, 210, 219
Мария Магдалина согрешившая и покаявшаяся 21, 207, 220, 237
Неустойчивость ума 24
Прихоти ума 207, 208, 210, 237, 325
Размышления над святейшим рождением 207
Тацит наизуанку 207
 Бриччо Джованни 274
 Бронзино Аньоло 154, 197
 Бронзино Кристофано 115
 Брузантини Алессандро 187, 188
 Брузантини Паоло 188
 Брузони Джироламо 11, 96, 202, 203, 205, 206, 218, 234–236
Гондола о трех веслах 11, 234–236
История Италии 234
Модная коляска 234
Пропавшая лодка 202, 234
 Бруно Джордано 17, 23, 30, 39, 40, 51, 53, 54, 57, 58, 85, 86, 95, 136, 282, 311, 325
Великопостная вечеря 30, 40
Изгнание торжествующего зверя 95
О героическом исступлении 57
Кабала пегасского коня 325
 Брюнетьер Ф. 201
 Буало Н. 20, 195
 Бугур Д. 8, 339, 352, 362
 Бузенелло Джан Франческо 16
Коронование Поппеи 16
 Булгаков М.А. 483

- Булгарелли Джан Просперо 402,
403
- Булгарелли Марианна 430, 431, 447
- Буонарроти Микеланджело 91, 272,
294, 307, 315
- Буонарроти-младший Микеланджело
271, 272, 274, 318, 320, 321, 322
Рождение Геркулеса 272
Сказание об Антилле и Момпелло
272
Суд Париса 272
Танча 272, 273
Ярмарка 272, 273
- Буонарроти Филиппо 336
- Буонталенти Бернардо 15
- Буркьелло 241, 471, 513
- Бьянколелли Доменико 261, 485
- Бьонди Джован Франческо 202, 203,
215, 219–221, 228
*История гражданских войн в Анг-
лии* 219
Эромена 202, 219, 221, 228
Изгнанная девица 219, 221
Коральбо 219–221
- Бьянкини Франческо 336
*Всемирная история, подтвер-
жденная древними памятниками и
изображениями* 336
- Бьянкони Джованни Лудовико 334
*Письма о некоторых особенностях
Баварии и других германских зе-
мель* 334
- Бэкон Ф. 25, 179, 374, 396, 398, 403,
404, 406, 418
- Бюде Г. 92, 416
- Вагнер Р. 428, 436, 438
- Вазари Джорджо 49, 277, 278, 281
*Жизнеописания наиболее знамени-
тых живописцев, ваятелей и зод-
чих* 278
- Валезио Джованни 115
- Валентини Д. 333, 476
- Валериано Пьеро 91
- Валетта Джузеппе 374
О суде инквизиции 374
- Письмо в защиту современной фи-
лософии и ее последователей* 374
- Валленштейн А. 224, 236
- Валлиснери Антонио 388, 402
- Вальсекки Антонио 337
- Ван Дейк А. 21, 277, 278
- Ванини Джулио Чезаре Лучилио 215
- Ван Мандер К. 120
- Ваноцци Б. 181
- Варано Альфонсо 335, 338
*Видения священные и нравствен-
ные* 338
Деметрий 338
Иоанн из Гискалы 338
- Варен О. де 118
- Варки Бенедетто 38, 56, 117
- Варрон Марк Теренций 92
- Васко Джамбаттиста 541
*Крестьяне. Общественное благо-
получие в свете частного земель-
ного владения* 541
О деньгах 541
- Васко Франческо Далмацио 541
*О настоящих гражданских зако-
нах* 541
*Продолжение «Общественного до-
говора»* 541
- Ватто А. 367, 370, 459
- Веласкес Д. 278
- Велардинелло 242
- Веллутелло Алессандро 43, 169
- Вельзери М. 33
- Вендрамин Франческо 485
- Вервиль Б. де 94, 144
- Вергилий 30, 43, 68, 142, 146, 196, 200,
253, 281, 283, 304, 314, 323, 365,
397, 440, 459, 460, 462, 464, 465,
466, 472, 557, 577
- Верди Дж. 614
- Веронезе П. 15, 278, 308
- Верри Алессандро 333, 335, 346, 348,
350, 476, 539, 542, 613, 616, 621,
626–632, 634
Миланский заговор 348, 627
*Нотариально заверенное отрече-
ние авторов данного периодиче-*

- ского издания от Словаря Круски 542, 626
Очерк о законодательстве против педантизма 542
Пантея 627
Приключения Сафо, митиленской поэтессы 627
Римские ночи у гробницы Сципионов 627, 628, 629, 632
 Верри Пьетро 333, 335, 480, 538–543, 567, 626
Беспорядочные мысли 538
Диалог о финансовых беспорядках в Миланском государстве 540
Заметки о роскоши 540
Истинная комедия Мидонте Приамидео 539
История Милана 542
История французского вторжения в Миланскую землю в 1796 г. 542
Молодым дарованиям, опасаящимся педантов 542
Мысли о духе итальянской литературы 541
Мысли о политической ситуации в Милане в 1790 г. 542
Нравственные, научные, ученые и поэтические отрывки из аббата Пьетро Кьяри 539
Об истолковании законов 540
Общий баланс торговли в Миланском государстве за 1762 г. 540
Основы торговли 540
Письма с Семилетней войны 539
Размышление о счастье 540
Разные мысли о любви и галантности 538
Рассуждение о природе удовольствия и боли 540
Рукописи для чтения дорогой моей дочери Терезы 543
Упадок напства и идея правления в Венеции и в Италии в целом 542
 Веруччи Вирджилио 274
 Веспуччи А. 92
 Вивальди А. 347, 390, 427, 487
 Вивiani Винченцо 25, 45, 46, 48, 49
 Вигарани Гаспаре 261
 Вигарани Карло 261
 Видали Джамбаттиста 300
 Вико А. 393, 394
 Вико Джамбаттиста 145, 306, 330, 331, 374, 375, 393–414, 417–426, 435, 616, 623, 634
Деяния маршала Антония Карафы 409
Жизнь Джамбаттисты Вико, написанная им самим 393, 401–406
Книга метафизики 409, 410
История заговора неаполитанских князей 1701 года 408
На смерть господжи Анджелы Чиммино 408
О едином основании и единой цели всеобщего права 410
О методе изучения и преподавания наук в наше время 396–398, 402, 420
О наидревнейшей мудрости итальянцев 402
О неизменности науки правоведа 410
Ораторские наставления 400
Основания новой науки об общей природе наций 331, 397, 399, 402–404, 406, 407, 409–414, 417–419, 421, 423, 425, 426
Речь на погребение Катарины Арагонской 408
Речь по случаю возвращения в Испанию Франциска Бенавидия 408
De christi 400
 Вико Дженнаро 426
 Виктор Амедей II, герцог Савойский, король Сицилии и Сардинии 380
 Виланд Х.М. 255, 368
 Виллани Никола 158, 283, 284
Ловля птиц 283
Размышления мессира Фаджиано о второй части «Очков» кавалера Стильяни 283
 Виллароза К.А., маркиз ди 403

- Винкельман И.-И. 278
 Винчи Л. 427, 430, 431
 Вирих фон Даун Ф.Л. 408
 Висконти Дж. 408
 Волуче 187
 Вольтер 165, 331, 345, 347, 365, 368,
 381, 389, 423, 428, 457–459, 464,
 466, 470, 475, 476, 480, 486, 491,
 524, 527, 546, 569, 599, 600, 601,
 616, 617
 Вольф Ф.А. 421
 Воронов Е. 579
 Восленский М. 135, 136
 Всеволожская С. 314
 Вуз С. 21
 Гавотти Ф. 157
 Гагедорн Ф. 368
 Гадамер Х.-Г. 396
 Гадди Я. 157
 Гайдн Й. 346, 427
 Галилей Винченцо 14, 29
 Галилей Галилео 8, 13, 17, 18, 23–25,
 28–50, 54, 56, 83, 86, 129, 156, 163,
 178–181, 225, 293, 294, 297, 301,
 319, 320, 323, 371, 372, 385, 457
Беседы и математические доказа-
тельства, касающиеся двух но-
вых отраслей науки 36, 39, 40, 48
Диалог о двух главнейших систе-
мах мира 35–40, 46, 47, 163
Звездный вестник 14, 30, 37, 129,
 156, 225, 320
Механика 29
О движении 29, 36
О форме, расположении и величине
дантова Ада 43
О фортификации 29
Послание к Франческо Инголи 34,
 35, 181
Пробирных дел мастер 31, 32, 33,
 34, 40, 42, 320
Рассуждения о Тассо 43, 44
Рассуждение о телах, пребываю-
щих в воде 40
 Галлан А. 524
 Галуппи Б. 346, 347, 427, 487, 521
 Гальяни Фердинандо 331, 334, 337, 348
Происхождение и развитие хри-
стианства 337
 Гальярди Акилле 10
Краткий компендиум относитель-
но христианского совершенства 10
 Гамбара Вероника 94
 Гаррикс Д. 473
 Гаспарини Розалия 430
 Гассе И.А. 432, 438
 Гассенди П. 179, 181, 371, 382, 385
 Гауденци Паганино 13
Деяния Александра Великого 13
 Гвальди П. 193
 Гваньино А. 232
 Гварини Батиста 8, 102, 111, 247, 264,
 267, 282, 323, 429, 445
Верный пастух 111, 247, 264, 267,
 282, 445
 Гверчино 23, 237
 Гверьери Дж.Ф. 205
 Гвиди Алессандро 337, 353, 376
 Гвиччардини Франческо 116, 167
 Гвоздев А.А. 525
 Гегель Г.Ф.В. 51
 Гедини Ф.А. 362
 Гелий Авл 310
 Геллиодор 128, 202, 250
 Гельвеций К.А. 527, 541, 569, 570
 Гельдерлин Ф. 613
 Гендель Г.Ф. 347, 365, 427
 Генрих IV, король Франции 14, 87, 91,
 147, 216, 261, 264
 Генрих VIII, король Англии 332
 Георг III 427
 Георгиевская Н. 9
 Гераклит 398, 534
 Герберштейн С. фон 80, 232
 Гервей Дж. 459
 Геродот 440, 441
 Герцен А.И. 52
 Гете И.В. 93, 344, 356, 368, 511, 535
 Гиббон Э. 423
 Гигин 389, 441
 Гилберт Н.У. 396

- Гиппократ 70
 Гирландайо Д. 135
 Глюк К.В. 346, 347, 427, 435, 436, 437
 Гоббс Т. 25, 397, 423, 425
 Голенищев-Кутузов И.Н. 135, 140, 312
 Голенищев-Кутузов П.И. 434
 Голинетти Франческо 499
 Гольдони Карло 275, 333, 334, 346, 349, 373, 392, 435, 449, 450, 457, 473, 474, 480–511, 513–518, 520, 523, 526, 534, 535, 539, 608, 616
Амаласунта 481
Английский философ 496
Аркадия на Бренте 487
Бабы сплетни 484
Бал 493
Банкрот 482, 494, 499
Безразличный 496, 502
Благоразумная дама 483, 491
Благоразумный 495
Богатая наследница 483, 484
Брюзга-благодетель 487, 516
Веер 486
Велисарий 481, 492
Венецианские близнецы 490
Венецианский адвокат 493, 502
Веселые венецианки 497
Весельчаки 493, 505
Ветреница 503
Влиятельная дама 503, 504
Влюбленные 485, 495
Возвращение из Лондона 487
Возвращение с дачи 485
Война 493
Воспитанница 490
Гиркана в Джульфе 488
Гиркана в Исагани 488
Гризельда 482, 487
Дачные приключения 485
Дачные страсти 485
Два итальянца 486
Деревенский философ 487
Добрая жена 514
Добрый и злой гений 486
Дон Джованни Тенорио 482
Дух противоречия 491
Душа общества 496
Жена из Персии 484, 488
Игрок 483, 491
Импресарио из Смирны 487, 493, 505, 523
Истинный друг 483, 486, 503, 504
Кавалер и дама 484, 502
Кавалер Джококондо 503, 504, 506
Кавалер со вкусом 483, 494, 496
Кампьерелло 485, 497, 498, 505
Комический театр 483, 489, 491, 514
Кофейня 483, 493
Кюдджинские перепалки 485, 493, 505
Лжец 483, 491
Льстец 483
Любезный старик 495, 496
Любовь Зелинды и Линдоро 486
Любопытные женщины 494, 501
Любящая мать 503, 504, 506
Мемуары 449, 481, 487, 489, 490, 491, 498, 499, 501, 504–507, 509, 510
Мир Луны 487
Мнимая больная 483, 493
Мнимая проститутка 487
Мольер 484, 491, 513
Момоло кортезан 482, 499
Момоло на Бренте 482, 499
Мот 499
Мошенник 482, 495, 500
Мстительная женщина 491, 502
Не ведающая родства 484
Недовольные 491
Новая квартира 485
Один из последних вечеров карнавала 493
Опекун 501
Отец по любви 491
Отец семейства 495, 500
Отцовская любовь, или Благодарная служанка 486, 502
Очаровательная женщина 482, 499
Памела 483, 497, 500

- Перуанка 488
 Плут 491
 Послушная дочь 501
 Поэт-фанатик 483
 Преданная служанка 502
 Прекрасная дикарка 488
 Прекрасная истина 488
 Примерная мать 495
 Ревнивый скупец 503, 504
 Ревность Линдоро 486
 Ринальдо ди Монтальбано 482
 Робкие любовники 502
 Самозванец 501
 Себялюбец 496, 502
 Семейство антиквария 484, 495, 501
 Скупой 503, 504
 Слуга двух господ 482, 499, 500, 501, 508, 518
 Снесивые дамы 483
 Стародумы 485, 495, 504
 Стряпухи 493, 505
 Талисман 487
 Теренций 513
 Тодеро-брюзга, или Докучный старик 485, 503
 Торквато Тассо 492, 497
 Тревоги Зелинды 486
 Тщеславный скупец 487, 503
 Феодал 493, 495, 502
 Хитрая вдова 484, 502
 Хозяйка гостиницы 494, 502
 Чеккина 487
 Честный авантюрист 484
 Честная девушка 493, 501, 514
 Школа танцев 492, 493, 505
 Шотландка 491
 Экономка 487
 Гомбервиль М.Л.222
 Гомер 30, 58, 181, 190, 281, 342, 358, 378, 379, 381, 397, 404, 419, 421–424, 459, 462, 465, 466, 610, 617, 619, 620, 622, 626
 Гонгора Л. 290, 298
 Гонзага Винченцо, мантуанский герцог 147, 249
 Гораций 142, 152, 157, 210, 253, 304, 305, 310, 312, 313, 319, 322, 343, 439, 458, 459, 465, 466, 489, 549, 555, 557, 577
 Гори-Ганделлини Ф. 576
 Горфункель А.Х. 52
 Гофман Э.Т.А. 307, 511
 Гоши Гаспаро 333, 335, 343, 349, 467, 468, 471–473, 476, 480, 482, 512, 513, 534
 Защита Данте 467, 472
 Моральный мир 472
 Приятные рифмы современного автора 472
 Марко Поло 472
 Разные письма 472
 Наставления 472
 Гоши Дж.А. 512
 Гоши Карло 255, 333, 349, 392, 435, 471, 474, 480, 483, 485, 486, 489, 494, 509, 511–535, 608
 Бесполезные мемуары 512, 515–517, 519, 521–524, 532–535
 Бьянка графиня Мельфи 519
 Ворон 255, 524, 525, 527–529
 Горец Дон Хуан Паскаль 519
 Дзеим, царь джинов 519, 524, 525, 528, 529
 Дорида, или Смирившаяся 518
 Друг-дворянин, или Триумф дружбы 518
 Женищина-змея 524, 527, 529, 530
 Женищина, истинно любящая 521
 Женищина, не нуждающаяся в советах 519
 Зеленая птичка 524, 526, 527, 529, 530
 Зобеида 527, 528, 530
 Кассационная жалоба на арест Тартаны 513
 Комический театр в трактире Пилигрима в руках у академиков Гранеллески 514, 517
 Король-олень 524, 527, 529, 530
 Любовное зелье 522

- Любовь к трем апельсинам 255,
 511, 514, 518, 526, 527
 Любовь заостряет разум 519
 Метафизик 519
 Мстительная женщина 519
 Принцесса-философ 521
 Синее чудовище 527, 530
 Сумасбродная Марфиза 514, 515
 Счастливые нищие 524, 528, 529,
 530
 Тартана влияний за 1756 високос-
 ный год 513, 518
 Турандот 511, 524, 525, 530, 535
 Файель 520
 Чистосердечное рассуждение 514–
 516, 520, 524, 525, 532
- Гравина Джан Винченцо 11, 265, 305,
 326, 330, 331, 333, 335, 338–340,
 342, 347, 348, 352, 353, 355, 357,
 358, 365, 374–383, 389, 429, 430,
 435, 623
 Андромеда 380
 Аппий Клавдий 380
 Мистическая гидра, или Диалог о
 ложной моральной доктрине 375
 Об организации образования 375
 Об основах поэзии 377, 379
 О дисциплине поэтического твор-
 чества 379
 О латинском языке 375
 О Римской империи 379
 О трагедии 347, 380
 Паламед 380
 Папиниан 380
 Происхождение гражданского
 права 375
 Рассуждение об Эндимионе 376, 378
 Сервий Туллий 380
 Три книги об институте права
 папства 379
 Три книги о происхождении граж-
 данского права 379
- Грасиан Б. 7, 91, 210, 285, 299, 301,
 302, 306, 399
 Гратарол Пьетро Антонио 521, 522,
 532, 533, 534
- Апология 522, 532
 Графиньи Ф. 491
 Григорий XV 12, 139, 177
 Гризеллини Франческо 453
 Словарь искусств и ремесел 453
 Грилло Анджело 23
 Гримани М. 481, 482
 Гримм братья 255
 Гримм М. 480
 Гримм Я. 257
 Гритти Франческо 477
 Моя история 477
 Гроций Г. 397, 403, 404, 406, 410
 Губер А. А. 397, 420
 Гумфред Л. 396
- Давид Д. 430
 Сила добродетели 430
 Давила Энрико Катерино 83
 История гражданских войн во
 Франции 83
 Д'Аламбер Ж.Л. 51, 331, 618
 Далла Торре Р. 92
 д'Альбер Ш., герцог де Люинь 103
 Д'Алье Л. 102, 137
 Д'Амбра Франческо 264
 Д'Андреа Франческо 407
 Увещевания к внукам 406
 Даниелло Бернардино 169
 Д'Анкана А. 52
 Да Понте Лоренцо 336, 344, 346, 347
 Дарбес Ч. 482, 518
 Д'Арена маркиз (А. Конкублет) 25
 д'Арно Ф. 520
 Д'Арпино кавалер 115, 116, 136
 Дасье А. 439
 Дати Карло 48, 49, 309
 Жизнеописания древних живопис-
 цев 49
 Защита Данте против монсиньора
 Делла Каза 48
 Побуждение к занятиям геомет-
 рией 49
 Рассуждение о необходимости
 свободно говорить на родном язы-
 ке 49

- Де Бросс Ш. 623
 Де Женнаро Пьетро Джакомо 242
 Декарт Р. 8, 40, 51, 240, 293, 359, 374–376, 385, 396–399, 406, 423, 429, 458
 Делла Валле Федерико 267, 268, 596, 604
 Аделонда Фригийская 267
 Королева Шотландская 267, 268
 Эсфирь 267, 268
 Юдифь 267
 Делла Каза Джованни 19, 92, 104, 250, 357, 374, 465, 513
 Делла Порта Джамбаттиста 18, 126, 242, 246
 Делла Торре Р. 239
 Де Лука Дж. 10
 Дельвиг А.И. 434
 Дель Туфо Джамбаттиста 243
 Портрет, или Образец величия, услад и чудес благороднейшего города Неаполя 243
 Деметрий II Никатор 441
 Демокрит 292, 534
 Демосфен 622
 Денорес Джазон 119, 281
 Державин Г.Р. 428, 440
 Де Санктис Ф. 67, 146, 155, 165, 297, 309, 358, 428, 448, 451, 613
 Дестито Т.К. 394
 Детуш Ф. 491, 538
 Дефо Д. 478
 Джакомини Л. 281
 Джанкотти Ф. 53
 Джаннине Пьетро 100, 330, 331, 335, 374, 385–388, 390, 392
 Гражданская история Неаполитанского королевства 386
 Жизнеописание 385, 386
 Троецарствие 387
 Дженовези А. 331
 Джентиле Ф. 66
 Джентилески О. 21
 Джентилони Л. 115
 Джердил Дж.С. 337
 О различных мнениях по вопросам, относящимся к морали 337
 Джильи Джироламо 343, 348, 372, 373, 508
 Блаженный во Христе, или Предсказания Брандана Сиенского 343
 Газетенка, или Идеальные советы 372
 Дириндина 343
 Пилоне, или Мнимый святоша 372
 О Петрониевой школе для латинских кормилиц 343, 372
 Повздорившие, или Обезумевший судья 372
 Проделки Скапена 372
 Сестрица Дона Пилоне, или Скупость 372
 Урок девицам 372
 Джиральди Чинцио Дж. 166, 167, 168
 Джовио Паоло 114, 116, 304
 Elogia 114
 Джонс И. 261
 Джонсон С. 473
 Джордано Л. 18, 21
 Джотто 294
 Джулиани В. 338
 Дневник 338
 Джуссани Джован Пьетро 212–214, 311
 Бранкалеоне 212, 213, 311
 Джусти Джузеппе 322
 Джустиниани Винченцо 278
 Рассуждение о живописи 278
 Дзаннони А. 518
 Дзабарелла Я. 320
 Дзанотти Анна и Тереза 258
 Дзанотти Джампьеро 367
 Дзанотти Франческо Мария 362, 457
 Дзанотти Эрколе Мария 362
 Дзаппи Джамбаттиста Феличе 359–362, 367
 Дзено Апостола 333, 335, 342, 346, 347, 353, 385, 388, 389, 402, 410, 431, 436, 481
 Завоевание Наварина 388
 Луций Вер 388
 Нарцисс 388
 Счастливые заблуждения 388
 Тирсис 388

- Дзито Бартоломео 246, 248
 Дидро Д. 51, 307, 331, 368, 461, 486, 541, 600
 Ди Капуа Леонардо 373, 398
 Ди Капуа Маттео 102, 107
 Ди Костанцо Анджело 357, 362
 Дини П. 30
 Ди Фалько Бенедетто 243
 д'Обинье А. 75, 157
 д'Одигье В. 230
 Дольфин К. 522
 Дольче Лудовико 121
 Донабелла Джулио 115
 Донати Алессандро 290
 Поэтическое искусство 290
 Дони Антон Франческо 70, 472
 Миры 70
 Донн Дж. 65, 75
 Дориа А. 102
 Дориа Дж.К. 102, 114
 Дориа П.М. 409
 Доттори Карло 16, 197, 198, 268, 269, 274
 Аристодем 16, 197, 268, 269, 274
 Бьянка де Росси 269
 Осел 197, 198, 269
 Парнас 269
 Темница 269
 Дубровкин Р. 318
 Д'Эльчи Орсо 157
 Д'Эсте Ринальдо 381
 Д'Эсте Франческо I 162, 164
 Д'Эсте Франческо III 455
 Д'Эсте Чезаре 162
 Д'Эсте Элеонора 235
 Дю Бартас Г. 117, 125, 154, 160
 Дю Белле Ж. 140
 Дюбо Ж.-Б. 555, 623
 Дюбре Т. 183
 Дюплесси-Морнэ Ф. 84
 Дюрер А. 115, 278, 315
 д'Юрфе О. 160, 161, 201, 223, 229
 Дюфрени Ш. 261, 485, 491
 Евгений Савойский 380, 411
 Еврипид 12, 267, 348, 380, 439, 448, 584, 585
 Екатерина I 460
 Екатерина II 344, 345, 427, 543
 Елизавета, императрица российская 472
 Елизавета Кристина, императрица Священной Римской империи 430
 Жийо Ж. 84
 Жоли Ж. 609
 Жуковский В.А. 434
 Затта А. 472, 487
 Зрини М. 138
 Иаков I, король Англии 219
 Иаков Ворагинский 237
 Иероним Стридонский 116
 Изабелла, королева Испании 92
 Имбонати Дж.М. 551
 Имер Дж. 391, 481, 482, 484
 Импернали Джан Виченцо 123
 Сельское состояние 123
 Индженьери Анджело 16, 129
 О поэзии изобразительной 16
 Инголи Ф. 181
 Иннокентий X 23
 Инхофер М. 38
 Иоанн Златоуст 116, 294
 Иоанн Павел II 41
 Иоанн Секунд 105
 Иоахим Флорский 54
 Искусство нравиться женщинам и приятным компаниям 334
 Иосиф I, австрийский император 387, 408
 Иосиф II, австрийский император 344, 427, 431
 Йейтс Ф. 95
 Йомелли Н. 346, 427, 438
 Кабани М.К. 184
 Кавалли Ф. 16, 271
 Кавальери Б. 47
 Казаликкьо Карло 210, 211
 Полезное с приятным 210

- Казанова Джованни Джакомо 336, 341, 345, 435, 478, 479, 509
Икозамерон 478
История моей жизни 336, 478
- Казобон И. 84
- Калепио Пьетро 347
Апология «Эдина» Софокла против цензуры г-на де Вольтера 347
Сравнение трагической поэзии Италии с французской 347
- Калиостро А. 336
- Калоджерà А. 402
- Калопрезе Грегорио 373, 374, 375, 382, 429
- Кальвин Ж. 83, 84, 87, 97, 155
- Кальвино Итало 47
- Кальдара А. 432, 437
- Кальдерон П. 271, 491, 500, 519
- Кальдабиджи Раньери 346, 347, 437, 587, 590, 591
Рассуждение о драмах аббата Метастазиио 590
- Камилло Джулио 303
Идея Театра 303
- Каминер Доменико 473
- Каминер Элизабетта 473
- Кампанелла Томмазо 8, 13, 17, 18, 29, 37, 39, 40, 51–75, 79, 82, 85, 86, 117, 296, 596
Астрология 53
Астрономия 54
Апология Галилея 29, 54, 74
Великий эпизод 59
Вопросы о наилучшем государстве 56, 61
Город Солнца 50, 52, 54, 56, 61, 62, 68–72, 74, 82
Грамматика 57
Диалектика 57
Избранные стихотворения 61, 69
Историография 57
Комментарии к стихотворениям Урбана VIII 60, 61
Мария Шотландская 55
Медицина 54
Метафизика 54, 56, 62, 63
- Монархия Испании* 54, 72, 74
Монархия Мессии 54, 61, 68
Об искусстве стихосложения 55
Об исследовании вещей 53
О монархии христиан 54
О чувствовании у вещей и о магии 53, 59
Пифагорейская философия 55
Побежденный атеизм 52, 54, 63, 68, 69, 73, 74
Политические афоризмы 62, 69, 70, 72
Поэтика 55, 57, 59–62, 71, 296
Риторика 57
Теология 54, 68
Философия, доказанная ощущениями 53
Философия Эмпедокла 55
- Кампаниле Д. 411
- Кампеджи А. 205
- Камю Ж.-П. 21, 223, 230
- Кант И. 28, 396, 400
- Каньисарес Х. де 519
- Капассо Никола 409
- Капаччо Джулио Чезаре 17, 18, 118
Наброски позаимствованных из Писания образов 118
Секретарь 17
Чужестранец 18
- Капече Дж. 408
- Капорали Чезаре 89, 137, 247
Парнаские новости 89
Путешествие на Парнас 89
- Карабанов П.М. 434
- Караваджо 18, 22, 23, 115, 237, 277, 278
- Карамзин Н.М. 307, 428
- Карамуэль Х. 401
- Карафа А. 407, 409
- Карафа В. 293
- Карафа Л. 249
- Караччоло ди Сант'Эрамо М.В. 407
- Кардано Джироламо 51, 148, 215
О моей жизни 148
- Кардуччи Джозуэ 146, 226, 322, 358, 369, 384, 428, 431

- Каритео Б. 248
 Карл I, король Англии 236
 Карл II, король Испании 408
 Карл VI, австрийский император 433, 455
 Карл VII, король Неаполя 368, 408, 409
 Карл Эммануил I, герцог Савойский 79, 102, 121, 136, 139, 147, 159, 160, 162, 175, 176
 Карли Джан Ринальдо 539, 541
 Свободный человек 541
 Карли Ф. 282
 Кармени Ф. 205
 Каро Аннибале 92, 126, 137, 149
 Назель 137
 Карпани Э. 338
 Карраччи А. 18, 277
 Карьера Р. 335
 Кассирер Э. 414
 Кастаньола Дж. А. 430
 Кастелли Бенедетто 30, 47
 Кастелло Бернардо 115, 119, 154
 Кастельветро Лудовико 111, 115, 170, 174, 182, 184, 191, 277, 283
 Краткое пояснение к стихотворениям Петрарки 170
 Касти Джамбаттиста 334, 336, 343–346
 Анакреонтические стихи 344
 Говорящие животные 344
 Неистовый Орландо 344
 Отчет о путешествии в Константинополь 334
 Розмонда 344
 Спящие 344
 Татарская поэма 344, 345
 Кастильоне Бальдассаре 17, 19, 319
 Кастильоне Джузеппе 19
 Ничто 19
 Катенин П. А. 480
 Катон Младший 570
 Катулл 105, 146, 549
 Кауниц Й. 344
 Каччини Дж. 14, 161, 272
 Квинтилиан 20, 185, 286, 400
 Квондам А. 24
 Кеведо Ф. 210, 255, 298, 299
 Кеплер И. 29, 31, 35, 36, 46, 228
 Керубини Л. М. 346
 Кестлер А. 28
 Кино Ф. 388
 Кирхер А. 401
 Клавдиан К. 113
 Клейст Г. фон 613
 Климент VII 169
 Климент VIII 89
 Климент IX 22
 Св. Алексей 22
 Климент XI 409
 Климент XII 411
 Княжнин Я. Б. 428, 604
 Коллинз А. 387
 Коломбани П. 514, 515
 Колонна А. 169
 Колонна Виттория 92, 94
 Колонна Франческо 126
 Гипнэротомехия Полифила 126, 127
 Колумб Х. 28, 57, 73, 74, 92, 116, 139, 148, 194, 208, 288
 Команини Г. 117, 279, 280
 Фиджисно 280
 Конгрив У. 445
 Кондильяк Э. Б. 331, 369, 469, 623
 Конти Антонио 333, 335, 338, 362, 390, 391, 401, 411, 467, 601
 Друз 391
 Марк Брут 391, 601
 Щит Паллады 391
 Юлий Цезарь 391, 601
 Юний Брут 391, 601
 Конти Ф. Б. 432
 Конфорти Никола 432
 Кончини К. 103
 Коперник Николай 29, 31, 32, 34, 35, 39, 46, 179, 396
 Кордова и Фигероа Д. и Х. де 519
 Кориант Т. 16
 Корнаро А. 464
 Корнелио Томмазо 25, 398
 Корнель П. 261, 388, 428, 445, 446, 491
 Корсини Бартоломео 48, 199
 Обездоленный Торракьоне 199

- Корсини Лоренцо — см.: Климент XII
 Кортесе Джулио Чезаре 11, 241–248,
 251, 256
Влюбленный Микко Пассаро 247
Зачарованный Черрильо 245
Мучительная любовь Чулло и
Перны 247
Путешествие на Парнас 11, 243,
 245, 247
Роза 11, 247
Служанкиада 11, 246, 247, 248, 250
 Кортес Ф. 73, 92
 Косто Томмазо 203
Времяпрепровождение 203
 Костюкович Е.А. 256
 Кратил 398
 Кребийон П.Ж. 464
 Кремонини Ч. 172, 214
 Крешимбени Джован Марио 265, 352,
 353, 355, 357, 358, 361, 379, 436
Красота народной поэзии 358
 Крешоу Р. 138
 Кромвель О. 236, 491
 Кроче Бенедетто 11, 16, 20, 61, 76, 141,
 142, 146, 243, 248–250, 258, 267,
 285, 288, 359, 362, 414, 570
 Кроче Джулио Чезаре 11, 204, 214
Искуснейшие плутни Бертольдо
 204, 214
Приятные и забавные деяния про-
стодушного Бертольдино 204
 Крудели Томмазо 341, 362, 368, 369
Идиллии 341
Искусство нравиться женщинам
 368
Шутки 341
 Крылов И.А. 434
 Ксенофонт 13
 Куоко Винченцо 331, 346, 350, 616,
 632, 633, 634
Исторический очерк Неаполитан-
ской революции 1799 года 634
Платон в Италии 632, 633
 Кьябрера Габриэлло 12, 14, 15, 23, 61,
 146–162, 207, 208, 237, 238, 263,
 282, 291, 305, 357, 369
Амадеида 154, 158, 159, 160, 161
Анжелика на Эбуде 161
Война готов 147, 158
Джери 146
Галатея 146
Гипподамия 161
Диалоги о поэтическом искусстве
 150
Жизнеописание 148
Канцоны 149
Канцонетты 149, 151
Орцалези 157
Парнасские жатвы 148, 152
Пентесилея 161
Плач Орфея 148
Плененная Альчина 158
Послания 157
Похищение Цефала 14, 147, 161
Различные манеры тосканских
стихов 146, 149, 152
Руджеро 158
Священные стихи 149
Флоренция 157, 158
Шутки и нравоучительные канцо-
нетты 149, 150, 151
Эрминия 161
 Кьяри Пьетро 335, 345, 348, 457, 473,
 476, 477, 484, 485, 488, 491, 513–
 516, 518, 526, 539
Благонравная танцовщица 477
Богатый наследник 484
Итальянская дама-философ 477
Китайская рабыня 484
Мемуары мадам Толо, или Игра в
лотерею 477
Певица по несчастью 477
Прекрасная странница 477
Примерный отец семейства 484
Разумная жена 484
Ревнивый Мольер 484
Текущий век 476
Удачливая комедиантка 477
Урок вдовам 484
Философия для всех. Научные
письма 476
Цыганка 477

- Человек 476
 Человек из другого мира 477
 Лабрюйер Ж. 503, 570
 Ла Кальпренед Г. 219, 221, 230, 389
 Лалли Джамбаттиста 199, 200
 *Москеида, или Домициан-
 мухобийца* 199
 Перелицованная Энеида 200
 Тит Веспасиан 199
 Франсеида 200
 Ламбертенги Л. 539
 Лана Терци Ф. 401
 Ланди С. 22
 Ланчелотти Секондо 181
 Нынешнее время 181
 Ланчи Б. 260
 Лас Касас Б. де 74
 Лассаль Ф. 421
 Лафайет М.-М. де 83, 218
 Лафар Ш.-О. 368
 Лафарг П. 52
 Ле Бретон Г.-Г. 119
 Левенгук А. ван 35
 Левит К. 413
 Легуве Ж.-Б. 604
 Лейбниц Г.В. 51, 371, 382, 386, 391
 Леклерк Ж. 407, 411
 Лемене Ф. 337
 Ле Метель д'Увиль А. 212
 Ленин В.И. 52
 Ленобль Э. 91
 Леонардо да Винчи 70, 131, 276, 294
 Леони О. 153
 Леонио В. 352
 Леопарди Джакомо 34, 146, 151, 297,
 350, 360, 428, 581, 614
 Дневник размышлений 581
 Леопольд I, император 408
 Леопольд Вильгельм Австрийский 325
 Лесаж А.Р. 262, 525
 Лессинг Г.Э. 511, 535, 600
 Лети Грегорио 96, 97, 99, 100, 202
 Критика лотерей 100
 Похвала охоте 99
 Римские шлохи 99
 Суд над Александром VII 100
 Летуэрн П. 475
 Либрехт Ф. 258
 Ливий Тит 78, 80, 116, 304, 414, 441,
 577
 Лигуори Альфонсо Мария де' 338
 Приготовление к смерти 338
 Липпи Лоренцо 198, 199, 309
 Возвращенный Мальмантиле 198,
 309
 Липсий Юст 299
 Лифшиц М.А. 413
 Личети Ф. 36
 Лодоли К. 401, 461
 Лозинский М.Л. 527, 528, 531
 Лойола Игнатий 23, 73, 79, 292, 293,
 401, 405, 406
 Локателли Б. 263
 Локк Дж. 387, 406, 469
 Ломаццо Дж.П. 117, 276, 277, 279
 Лонгена Б. 16
 Лопе де Вега Ф.К. 93, 140, 231, 271,
 491, 500, 519
 Лоредано Джан Франческо 96, 97, 205,
 214, 220, 221, 223–225, 230, 234
 Адам 223
 Академические причуды 96
 Дианея 221, 223–225
 Лоренци Джамбаттиста 348
 Китайский идол 348
 Меж двух сутяг третий в выигрыше 348
 Мнимый Сократ 348
 Неверная верность 348
 Лорини Н. 32
 Лоррен К. 307, 309
 Лосев А.Ф. 72
 Лотти К. 261
 Лубрано Джакомо 75, 144, 145
 Поэтические блестяшки 143
 Лудовизи Алессандро — см.: Григорий XV
 Лукан 115, 304
 Лукиан 212, 299, 323, 348, 465, 628
 Лукреций 14, 33, 372, 374
 Львов Н.А. 428

- Людовик XIII 55, 118, 132, 139
 Людовик XIV 56, 68, 91, 139, 212, 230,
 240, 261, 332
 Людовик XV 487
 Людовик XVI 427, 607
 Люлли Ж.-Б. 261
 Лютер М. 73, 88, 90, 125, 155

 Мабийон Ж. 382
 Мабли Г.Б., 546
 Магалотти Лоренцо 25, 48–50, 280,
 353, 372
Комментарий к Данте 49
Научные и эрудитские письма 50,
 372
Очерк о естественных опытах 372
*Очерки естественнаучных экс-
 периментов* 49
Письма о запахах 49
*Письма об ароматических глинах
 Европы и Америки* 50
*Рассуждения о естественнауч-
 ных экспериментах, осуществлен-
 ных в Академии дель Чименто* 25
Реляции о путешествиях 49
Французский дневник за 1668 год
 49
Частные письма об атеизме 372
 Маджи Карло Мария 243, 275, 337,
 390, 537, 538
Барон Бирбанца 275
Мнимый философ 275
Советы Менегина 275
Тем лучше 275
 Мадзини Дж. 614
 Мазаньелло 18, 144, 244, 308, 316
 Мазарини Дж. 164
 Майнеке Ф. 413
 Майнетти М. 320
 Майя Матердона Джанфранческо 141
*Пользительный для грешника
 страх* 141
Рыбацкие стихи 141
Стихи 141
 Максимилиан II, император 114
 Макферсон Дж. 615, 616, 617, 618
 Макьявелли Никколо 28, 50, 63, 69, 75,
 78–80, 86, 87, 94, 100, 158, 167, 216,
 240, 461, 480, 490, 573, 575, 592,
 593
Государь 79, 167, 573, 575
История Флоренции 573, 593
Мандрагора 490
*Рассуждения о первой декаде Ти-
 та Ливия* 573
 Малато Э. 243, 511
 Мальбранш Н. 391
 Мальвешци В. 203
 Мальябеки А. 333
 Мандзони Алессандро 9, 140, 143, 230,
 271, 275, 313, 548, 566, 614
Адельгиз 614
Обрученные 9, 140, 230, 271
 Маннелли Ф. 16
 Манетти Антонио 43
 Мансо Дж. 102, 142
 Манчини А. 115
 Мануцио П. 147
 Манфреды Магдалена и Тереза 258
 Манфреды Эустакио 337, 356, 362, 363
 Манцини Джамбаттиста 218, 221, 222
Житие св. Евстафия мученика 222
Кретидео 218, 221–223
 Манцини Карло Антонио 221
 Манцини Луиджи 203, 221
 Марана Джованни Паоло 202, 239, 240
Турецкий шпион 239, 240
 Маратти Дзаппи Фаустина 356, 359
 Маргарита Австрийская 245
 Мардзот Дж. 181
 Мареска Н. 373
 Мариво П.К. 261, 485, 506, 525
 Марини Джованни Амброджо 20, 203,
 220, 222, 223, 225–228
Верный Каллоандро 20, 222, 225–
 227
Состязание отчаявшихся 225
Шутки Фортуны 225
 Марино Джамбаттиста 8, 10, 12, 14, 15,
 19–21, 23, 30, 42, 50, 59, 66, 71, 96,
 97, 101–151, 153, 154, 158, 160, 161,
 171, 175, 176, 183, 202, 207, 209,

- 225, 228, 232, 236, 237, 239, 240,
249, 256, 263, 279, 282–284, 290,
291, 294, 295, 297, 300, 302–305,
311–313, 318, 323, 429
Адонис 19, 23, 42, 71, 92, 96, 99,
103–110, 115, 118–130, 132–134,
139, 141, 142, 158, 159, 161, 202,
209, 237, 239, 282–284, 291, 305,
311, 325
Галерея 21, 108, 114–116, 118, 119,
124, 125, 135, 137, 154, 279, 291
Избиение младенцев 129, 134, 135,
158, 160, 232
К папаше Носу 137, 323
Лири 102, 104, 105, 109, 125
Муртолеида 106
Превращения 119
Разрушенный Иерусалим 119, 120
Священные проповеди 20, 116–118,
131, 144, 225, 239, 294, 303
Флейта Пана 107–109, 112, 113,
119, 129
Храм 102
Мария Амалия, королева Неаполя 408
Мария Антуанетта, королева Франции
433
Мария Каролина, королева Неаполя
433
Мария Стюарт 267
Мария Терезия, австрийская императ-
рица 431–434, 442, 563
Маркетти Алессандро 13, 371
Маркс К. 421, 456
Марми А.Ф. 411
Марсили А. 13
Марсилио Дж. 70
Мартелло Пьер Якопо 347, 348, 362,
391, 436, 438, 488
Геркулес чихающий 348
Ифигения в Тавриде 391
Канцоньере 391
Наказанный Фемия 348
Потрепанный Еврипид 348
О древней и современной трагедии
347, 438
Отмиценная рифма 348
О трагическом стихе 347, 392
Рахиль 391
Мартинес М. 431
Марциал 210
Маскарди Агостино 23, 77, 78, 297, 302
Историческое искусство 23, 77,
297
Маскерони Лоренцо 557
Матос Фрагосо Х. де 519
Маура Паоло 243
Маффеи Шипионе 100, 333, 342, 343,
347, 348, 353, 379, 380, 382, 385,
389, 390, 436, 459, 461, 464, 467,
577, 599
Верная нимфа 390
Верона иллюстрированная 390
Меропа 342, 389, 577, 599
Об употреблении денег 390
О древних и современных театрах
390
Rage 348
*Рассуждение об итальянском те-
атре* 347
Стихи и проза 389
Церемонии 390
Маццола Катерино 438
Медебак Дж. 482, 484
Медичи Алессандро 576
Медичи Джованни Карло 308
Медичи Козимо II 30, 116, 156
Медичи Козимо III 322
Медичи Леопольдо 24
Медичи Лоренцо 272
Ненча из Барберино 272, 273
Медичи Мария 14, 102, 103, 147, 264
Медичи Фердинанд I 14
Медичи Фердинанд II 25, 71
Медичи Франческо I 14
Мейерхольд В.Э. 511
Мекатти Дж.М. 337
Мели Джованни 341, 343
Буколика 341
Сицилийские стихотворения 341
Мелькиоре К. 102
Менгини М. 104
Менинни Федерико 305

- Портрет сонета и канцоны* 305
 Менцини Бенедетто 305, 322, 323, 337, 353, 369
Земной рай 305
Поэтическое искусство 305, 322
 Мериме П. 231
 Мерзляков А.Ф. 434
 Меркотелли А. 373
 Мерсенн М. 40, 293, 406
 Метастазιο Пьетро 333, 335, 341, 342, 344, 346, 347, 374, 389, 427–451, 467, 474, 481, 577, 589, 590, 592, 599
Адриан в Сирии 432, 442, 444, 448
Александр в Индии 431, 442
Анжелика 430
Антигон 432, 442
Артакеркс 427, 431, 444, 445, 449
Атенаида 433
Атилиус Регул 432, 441, 444
Ахилл на Скиросе 432, 443
Аэций 431, 444
Венок 433
Гипермнестра 432
Гипсипила 432
Деметрий 432, 441, 445, 446
Демофонт 432, 443, 444
Зенобия 432
Извлечение из Поэтического искусства Аристотеля 439, 445
Импресарио с Канарских островов 430
Катон в Утике 427, 431, 441
Китайский герой 432, 440
Милосердие Тита 427, 428, 432, 438, 442, 444, 445, 449
Наблюдения над греческим театром 439
Нитетис 432, 440, 443, 444, 449
Олимпиада 432, 434, 443, 444
Отмщенныя грации 433
Покинутая Дидона 430, 431, 440, 441, 443, 448
Почтительная нежность 433
Поэтика Горация переведенная и истолкованная 439
Рождение Юпитера 433
Ромул и Эрсилия 432
Руджеро, или Героическая благодарность 432, 440, 444
Сады Гесперид 430
Сирой 431
Сифак 430, 440
Спасенный наплады 433
Триумф Клелии 432, 444
Убежище для любви 433
Узнанный Кир 432
Узнанная Семирамида 431, 444, 445
Фемистокл 432, 444, 445
Храм вечности 433
Царь-настух 432, 443
Эндимион 430
Юстин 429
 Метьюрия Ч.Р. 307
 Миканцио Ф. 84, 85
 Микель Пьетро 203
 Милиция Франческо 280
 Мильтон Дж. 135, 308, 365
 Минтурно Антонио 150
 Минуций Руф М. 437
 Михайлов А.В. 174, 231, 279, 506
 Мишле Ж. 414
 Мокульский С.С. 450, 490
 Мольер Ж.Б. 261, 262, 348, 372, 480, 483–485, 489, 491–493, 497, 521
 Мольца Франческо 92
 Монелья Дж. 323
 Моничелли М. 204
 Монморанси Филипп де 93
 Монтеверди К. 16
 Монтмайор Х. де 112
 Монтень М. 34, 74, 83–85, 143, 148, 163, 180, 181, 295, 570, 575
 Монтескье Ш.Л. 240, 331, 337, 368, 391, 459, 467, 544, 569, 574, 575
 Монти Винченцо 613, 614, 622
Гай Грах 613
 Мор Т. 68, 70, 72, 82
 Морандо Бернардо 237
Розалинда 237
 Морган С. 307, 309
 Морелли Э.Г. 52

- Морески Б. 394
 Морето А. 519, 521
 Морони Джамбаттиста 237
 Святой принц 237
 Моска Ф. 410, 412
 Мосх 110, 120, 549
 Моцарт В.А. 22, 346, 427, 438, 487, 563
 Мошерош И.М. 138
 Муравьев М.Н. 428
 Муратори Лудовико Антонио 100, 265,
 305, 330, 334–340, 342, 353, 356,
 381–386, 388–392, 402, 411, 436,
 455, 462, 470, 473, 537, 623, 624
 Анналы Италии 340, 383, 384, 455,
 470
 Древности дома д'Эсте 383
 Жизнеописание Маджи 537
 Замечания к сочинениям Петрарки
 382
 Записи дел итальянских 383, 384
 Итальянские средневековые древ-
 ности 383
 Нравственная философия 384
 Об общественном благополучии 384
 О недостатках правосудия 384
 О произведениях итальянских пи-
 сателей 383
 О силе человеческого понимания
 382
 О силе фантазии 382
 О совершенной итальянской по-
 эзии 382
 Первые наброски литературной
 республики в Италии 385
 Размышления о хорошем вкусе 382,
 385
 Трактат о христианском миро-
 сердии 384
 Муртола Гаспаре 107, 134
 Канцонетты 107
 О сотворении мира 107
 Рыбацкие сонеты 107
 Муцио Джироламо 169
 Мюнцер Т. 52
 Мюре М.-А. 147
 Нани Б. 25
 Нелединский-Мелецкий Ю.А. 434
 Нелли Якопо Анджело 348, 373
 Воспитанники вдов 373
 Мучитель самого себя 373
 Свекровь и невестка 373
 Нери А. 334
 Нибур Б.Г. 421
 Никколини Джамбаттиста 614
 Никодим Святогорец 10
 Николай Кузанский 85
 Николетти да Удине П. 394
 Нисерон Ж.П. 119
 Ноде Г. 56, 91, 96
 Нонн Паинополитанский 110, 120
 Нострадамус М. 175
 Ньютон И. 343, 365, 371, 391, 396, 411,
 412, 423, 457, 458
 Овидий 101, 119, 120, 146, 196, 253,
 282, 304, 317, 462, 557, 607
 Оккам У. 85
 Ольшки Л. 38
 Орелли Дж. 53
 Орландини Н. 293
 Орсель М. 592
 Орси Джованни Джузеппе 339, 363,
 391
 Орсини Вичино 126
 Ортес Джаммария 456
 Мысли о народонаселении в его со-
 отношении с национальной эконо-
 микой 456
 О национальной экономике 456
 Размышления американского фи-
 лософа 456
 Ортолани Дж. 488, 489
 Осоргин М.А. 531
 Островский А.Н. 521
 Отман Ф. 416
 Оттонелли Джован Доменико 266
 О христианском исправлении те-
 атра 266
 Ошеров С.А. 581
 Павел I, российский император 427
 Павел V 17, 86, 102, 116

- Павсаний 441
 Пагано Франческо Марио 331, 347
 Агамемнон 347
 Пазини Паче 203, 205, 228–230
 История пропавшего рыцаря 228, 230
 Трактат о метафорах 228
 Паизьелло Дж. 333, 344, 346, 427, 487
 Пакканьелла И. 243, 244
 Пакувий М. 380
 Палеотти Габриэле 280
 Рассуждение о священных и светских изображениях 280
 Палестрина Дж.П. 22
 Паллавицино Пьетро Сфорца 20, 36, 77, 87, 285, 288–292, 294, 296, 301, 401
 История Тридентского собора 288, 291
 О благе 288, 290, 291
 Трактат о стиле и диалоге 36, 288–290
 Эрменегильд-мученик 288
 Паллавицино Ферранте 12, 96–99, 203, 205, 207, 234, 240
 Ограбленный курьер 98, 207
 Принц-гермафродит 99
 Развод на небесах 98, 99, 100
 Самсон 97
 Сеть Вулкана 99
 Палладио А. 260
 Пальма Веккио 115, 116
 Пальма-младший Дж. 278
 Панигарола Франческо 117, 303
 Проповедник 303
 Панофски Э. 46
 Паоло делла Кроче, св. 338
 Паперини Дж.В. 484, 489, 494, 500
 Парабоско Джироламо 121
 Парини Джузеппе 157, 332, 333, 335, 341, 343, 349, 350, 359, 474, 515, 537, 538, 540, 548–560, 562–567, 610, 613, 628
 Асканий в Альбе 563
 Вечер 556, 557, 561, 562
 Два письма по поводу книги А.Бандьеры «Об ущербности гуманитарных наук» 551
 День 341, 343, 556, 557, 562, 563, 567
 Диалог о благородстве 553, 564, 628
 Несколько стихотворений Рипано Эупилино 549
 Общие основополагающие принципы изящной словесности, применимые и к изящным искусствам 555
 Оды 563, 567
 Ночь 556, 557, 562
 Полдень 515, 538, 540, 556, 557, 560, 561
 Речь о поэзии 553
 Речь о человеколюбии 553, 554
 Утро 474, 515, 537, 538, 540, 556–560, 564
 Пармиджанино 46, 115, 125, 194
 Парута Паоло 17, 75, 80
 О совершенстве политической жизни 17
 Паскаль Б. 375, 399
 Пасквали Дж. 485, 489, 492, 500, 507, 510
 Паскье Э. 416
 Пассери Джамбаттиста 308, 314
 Пассерони Джан Карло 343, 473, 537, 538, 541
 Комические, сатирические и нравственные стихи 538
 Цицерон 538, 541
 Патрици Франческо 58, 70, 79, 280, 282
 Город блаженства 70
 Пачоли Лука 133
 О божественных пропорциях 133
 Пачи Э. 399
 Пейреска Н. 66, 131
 Пеллегрини Камилло 119
 Пеллико Сильвио 614
 Перголези Дж. 333, 346, 348, 427
 Перегрини Маттео 20, 23, 279, 284–290, 301, 399

- В защиту мудреца при дворе* 284
Мудрец при дворе 284
Об источниках быстрого ума, представленных как искусство 287
О жизненном укладе правителей и тех, кто им служит 284
О замысловатом выражении, в обиходе именуемом остроумием 284, 285, 287
- Пери Я. 14, 264, 272
 Перро П. 188
 Перро Ш. 195, 255
 Перс Чиро ди 42, 142, 143, 197, 318
 Персий 310
 Петр I 332, 460, 461
 Петр Испанский 394, 401, 403
 Петр Леопольд (Леопольд II), великий герцог Тосканский и император 344, 623
 Петрарка Франческо 14, 26, 41, 43, 60, 67, 105, 106, 111, 142, 148, 150, 169–171, 178, 181, 184, 196, 200, 242, 244, 292, 299, 302, 304, 319, 325, 342, 357, 361, 363, 364, 380, 382, 384, 414, 458, 463–466, 470, 475, 513, 621, 624
Канцоньере 41, 106, 169–171, 184
Письмо к потомкам 148
Триумфы 169
- Петроний 299
 Пий VI 337
 Пий Савойский 140
 Пикколомини Алессандро 38
 Пико делла Мирандола Джованни 289
 Пилати Карло Антонио 453, 454
Об одной реформе в Италии 454
Мысли одного итальянца о церкви вообще 454
Voyages en differents pays de l'Europe 454
- Пиндар 149, 358, 609
 Пиндемонте Джованни 333, 347, 348
Гениевра Шотландская 348
Джильетта и Ромео 348
Елена и Герардо 348
Речь об итальянском театре 347
- Цинциннат* 348
 Пиндемонте Ипполито 333, 615, 621
Сельская проза 615
Сельские стихи 615
- Пинелли Г.Ф. 249, 250, 252
 Пиньотти Лоренцо 343
 Пиньятелли Антонио 430
 Пиньятелли Вирджиния 408
 Пиньятелли Марианна 430, 431
 Пиньятелли Томмазо 55
 Пиро Доменико 243
 Питтери Франческо 485
 Пифагор 57
 Пичинелли Филиппо 21
Символический мир 21
- Пиччинни Н. 346, 427, 487
 Плавт 304, 323, 448, 469, 490
 Платон 13, 36, 69, 70–72, 131, 185, 217, 277, 294, 379, 397, 403
- Плиний Старший 294
 Плиний Младший 576
 Плутарх 380, 391, 569, 570, 592, 601
 Полибий 425
 Полициано Анджело 109, 123
Стансы на турнир 123
- Помпонацци П. 85
 Пона Франческо 203, 205–207, 212, 214–217, 237
Анти-светильник 214
Ормондо 214
Светильник 207, 212, 214, 215, 216
- Понтормо Я. 237
 Порпора Н. 427, 430
 Порто Карно 537
 Порцио Л. 398
 Порцелли Б. 133
 Порция Дж. ди 401–403
 Поссевино Антонио 79, 231, 232
Путешествие в Московию 80
- Поуп А. 368, 389, 391, 458, 467, 557
 Поцци Дж. 124, 130
 Прево А.Ф. 569
- Прети Джироламо 101, 103, 139, 140, 185, 282
 Прети М. 18
 Прокопий Кесарийский 441

- Прокофьев С.С. 511
 Пропп В.Я. 198
 Псевдо-Лонгин 305
 Птолемей К. 92, 129
 Пульчи Луиджи 190, 191, 196, 241, 255, 471, 513
 Моргант 191
 Пульятти Пьетро 165, 167, 183
 Пуссен Н. 103, 135, 277, 307, 309
 Пуфендорф С. 406
 Пушкин А.С. 211, 231, 232, 310, 314, 434, 629
 Пьяцца Антонио 477

 Рабле Ф. 192, 299
 Равальяк Ф. 216
 Радикати Альберто 331, 332
 Магометанская религия в ее сравнении с языческой 332
 Проповедь, произнесенная перед большим собранием кавалеров 332
 Размышления о смерти 332
 Речи 331
 Сборник любопытных сочинений о самых интересных предметах 332
 Радклиф А. 307
 Ранч С.Е. 434
 Раймонди М.А. 315
 Раймонди Э. 23
 Рамузио Дж. 232
 Рамус Петр 396, 399, 400, 401
 Расин Ж. 365, 388, 428, 464, 578, 585, 588, 592, 597, 598, 607
 Рафаэль 115, 135, 136, 153, 277, 307
 Региомонтан 144
 Реди Франческо 35, 48, 49, 353, 458
 Вакх в Тоскане 48
 Замечания касательно гадюк 48
 Очерки касательно порождения насекомых 48
 Редонди П. 40
 Рейнольдс Дж. 473
 Рени Г. 116, 135, 237
 Ренье М. 102
 Реньяр Ж. 261, 485, 491
 Рибера Х. 18
 Риккобони Луиджи 389, 391, 482, 485, 500
 Ринальдини К. 13
 Ринуччини Джамбаттиста 237
 Шотландский капуцин 237
 Ринуччини Оттавио 14, 109, 153, 264, 272
 Дафна 14
 Зеридика 14, 109, 264
 Рипа Чезаре 20
 Иконология 20
 Ричардсон С. 331, 497
 Ричарди Дж. 309
 Риччи Дж. 394
 Риччи Теодора 521, 522, 533, 534
 Ришелье дю Плеси А.Ж. 55, 97, 139, 230, 262
 Роза Сальватор 21, 24, 178, 198, 307—320, 322—325
 Вавилон 316, 317
 Война 309, 315, 316
 Живопись 313, 314
 Зависть 317
 Музыка 309, 310—313, 315
 Поэзия 311, 314
 Тиррено 318
 Рокка Д. 394, 405, 407
 Ролли Паоло 341, 360, 365—369, 372
 Замечания на Опыт Вольтера об эпической поэзии 365
 Канцонетты 341
 Одиннадцатисложники 366
 Романо Дж. 315
 Рондинелли С.К. 136
 Ронсар П. 15, 60, 92, 105, 115, 121, 147, 151, 152
 Роспильози Дж. — см.: Климент IX
 Россини Дж. 428
 Рота Бернардино 17, 104
 Ротру Ж. 388
 Рохас Соррилья Ф. 519, 520
 Рубенс П.П. 21, 102, 277, 278
 Рудзанте 272
 Руссо Ж.Ж. 331, 428, 467, 468, 490, 527, 539, 540, 541, 544, 546, 569, 570, 574, 575, 608, 626

- Руст Ф.В. 487
 Рутенбург В.И. 9
- Сабба да Кастильоне 181
Воспоминания 181
- Сагрето Джованни 36–38, 211, 212
Аркадия на Бренте 211, 212
- Сагрето Ф. 31
- Саккетти Ф. 212
Триста новелл 212
- Сакки А. 482, 486, 499, 501, 508, 518, 519, 521, 522, 523, 534
- Сакки Дзаннони А. 518
- Саккини Ф. 293
- Саллюстий 414, 577
- Сальвиати Леонардо 95
- Сальвиати Ф. 36, 48
- Сальвини Антон Мария 372
- Сальери А. 333, 344, 347, 487
- Сальфи Франческо Саверио 347
Идоменей 347
- Санвитале Ф. 120
- Сангро К. ди 408
- Саннадзаро Якопо 104, 109, 115, 123, 242, 248
Аркадия 109, 123
- Сансеверино Джулио Роберто 477
История жизни и трагической смерти Бьянки Капелло 477
- Сансовино Франческо 17
Венеция, град прекраснейший и своеобразный 17
- Сантакроче Антонио 97, 202, 203, 205
Секретер Аполлона 97, 202
- Сарнелли Помпео 252, 255, 524
Поездка в Позитиппо 524
- Сарпи Паоло 12, 17, 23, 31, 76, 77, 84–89, 97, 100, 219
История Тридентского собора 17, 84, 87–89, 100
Мысли о религии 86
Рассуждения на медицинские и нравственные темы 85
- Сарро Доменико 430
- Сарси Лотарио 32–34
Астрономические весы 32
- Сарпана 209
- Сафо 149
- Светоний 296
- Свифт Дж. 478
- Сгруттендио де Скафато Фелиппо 241, 242, 244
Теорба с плектром 241, 244, 247, 248
- Сельва Лоренцо 203
- Семпронио Джован Леоне 287
- Сенека 60, 91, 92, 185, 213, 297, 304, 577, 582, 584, 598
- Сен-Реаль С.Р. 578
- Сент-Аман А. 138
- Сент-Эвремонт Ш. 25, 100
- Сеньери Паоло 21, 551
- Сеньи Аньоло 172
Лекции о поэзии 172
- Сербеллони Габрио 550, 551
- Сервантес Сааведра М. 202, 299
- Сервилло А. 394
- Сергарди Лудовико 326, 381
Сатиры 381
- Сериман Заккария 345, 478
Путешествия Генри Уонтона 478
- Серлио Себастьяно 128
Трактат об архитектуре 128
- Серра Антонио 18
О способах возродить Золотой и Серебряный век в королевстве Неаполя 18
- Сеттембрини Л. 358
- Сигонни Карло 36
О диалоге 36
- Симонид 149
- Скала Фламиннио 263, 270
Il teatro delle favole rappresentative 263
- Скалигер Ю.Ц. 56, 92, 416
- Скамакка Ортензио 266
Иосиф 266
Фома в Кентербери 266
Фома в Лондоне 266
Христос воскресший 266
Христос убиенный 266
- Скамоцци В. 260

- Скарано С. 252
 Скарлатти А. 333, 346, 347
 Скарлатти Д. 427, 430
 Скаррон П. 200, 201
 Скотт В. 307
 Скупполи Лоренцо 10
 Брань духовная 10
 Скюдери Ж. де 114, 225
 Скюдери М. де 230
 Сократ 217, 348
 Солон 67
 Солонович Е.М. 106, 127, 141, 143,
 145, 154, 157, 188, 434, 590, 606
 Сольдани Якопо 318–322, 325
 Против перипатетиков 319
 Сомез К. 12
 Somma А. ди 282
 Сорези Пьер Доменико 551
 Софокл 12, 347, 380, 428, 439, 469, 579,
 580, 582, 583, 585, 588, 589
 Спедальери Никола 337
 О правах человека 337
 Сперони Спероне 26, 36, 38, 76, 77,
 147, 172, 320, 513
 Апология диалогов 36
 Диалог об истории 76
 Рассуждение о том, как организо-
 вать академию 26
 Спиноза Б. 385
 Спонтини Г. 346
 Спрангер Б. 120, 124
 Стампиля С. 436
 Станиславский К.С. 480
 Стаций 582
 Стендаль 428, 614
 Стил Р. 365
 Стильяни Томмазо 82, 133, 134, 138,
 139, 195, 202, 282–285, 292, 313
 Искусство итальянского стихо-
 сложения 292
 Новый свет 139, 195
 Об очках 282, 283, 284
 Подзорная труба 139
 Полифем 138
 Сто любовных новелл 205, 206, 209,
 210
 Столяров М. 108
 Страпарола Джован Франческо 203,
 204, 212, 214, 254
 Приятные ночи 204, 212, 214, 254
 Стрелер Дж. 481, 500
 Стриджо Алессандро 16
 Орфей 16
 Стусси А. 243
 Суарес Ф. 394, 401
 Сумароков А.П. 428
 Талов М.В. 168
 Тальяцукки Джироламо 473
 Тансилло Луиджи 17, 104, 248, 282
 Танци Карлантонио 343, 473, 537
 Некоторые миланские и тоскан-
 ские стихотворения 537
 Тассо Бернардо 150
 Тассо Торквато 8, 20, 44–46, 59, 78,
 102, 104, 105, 107–109, 111, 115,
 119, 125, 134, 142, 147, 150, 160,
 161, 186, 196, 198, 199, 235, 236,
 247, 248, 263, 272, 276, 279, 281,
 282, 299, 365, 428, 429, 440, 476,
 537
 Аминта 107, 108, 111, 247, 263,
 264, 272
 Король Торрисмондо 166
 Освобожденный Иерусалим 43–45,
 59, 108, 119, 135, 147, 154, 159, 161,
 187, 221, 281, 537
 Рассуждение об искусстве диалога
 36
 Рассуждения о героической поэме
 78, 186
 Рассуждения о поэтическом ис-
 кусстве 20, 134
 Семь дней сотворения мира 125
 Тассо Эрколе 279
 Об истинности и совершенстве
 эмблем 279
 Тарканьота Дж. 121
 Тартаротти Джироламо 455
 О шабаше ведьм 455
 Тассони Алессандро 9, 10, 15, 18, 44,
 50, 56, 80, 81, 111, 121, 150, 162,

- 163, 165–199, 201, 281, 291, 292,
295, 299, 305, 317, 320, 321, 323,
325, 557
Вальтеллинская долина 167,
177
Генрих 166–168
Замечания Крешенцио Пеле симьору Джузеппе дельи Ароматари
171, 172, 183
Защита Александра Македонского
167, 168
Красный шатер 171, 172
Манифест относительно взаимоотношений, имевших место быть между ним и правителями Савойи
176, 177, 187
Мысли на различные темы 18, 166,
167, 177, 178, 180–183, 187, 188,
190, 192, 295, 320
Океан 194, 195
Ответ Соччино 174, 175
Похищенное ведро 10, 15, 50, 121,
165, 168, 169, 172, 175, 182–187,
190–198, 201, 317, 321, 323
Рассуждения о стихотворениях
Петрарки 15, 44, 150, 169–172,
178, 181, 190
Филиттики 9, 174–176
- Татищев В.Н. 90
Тацит 78, 84, 89–91, 116, 177, 207, 304,
403, 404
Тезауро Алессандро 144
Тезауро Эммануэле 7, 20, 23, 31, 81,
92, 102, 129, 266, 279, 281, 286, 287,
289, 296, 300–306, 399, 401
Ипполит 266
Нравственная философия 300
Панегирики 300
Подзорная труба Аристотеля 7,
102, 130, 281, 289, 296, 300–304
Эдип 266
Эрменегильд 266, 300
- Тейлор Дж. 258
Телезио Бернардино 53, 54
Теренций 95, 380, 469, 490
Тертуллиан 294
- Тести Фульвио 8, 156, 162, 163, 164,
174, 175, 236, 280
Завоеванная Индия 164
Константин 164
Остров Альчины 164
Плач по Италии 163
Стихотворения 162
- Тибулл 465
Тик Л. 255, 511, 535
Тинторетто 15, 278
Тирабоски Джироламо 76, 322, 455
История итальянской литературы
76, 322, 455
- Тирсо де Молина 271, 519, 522
Тициан 15, 116, 278, 315
Толанд Дж. 385, 387
Топоров В.Н. 434
Торелли Дж. 261
Торелли Помпонио 389
Мерона 389
- Торинелли Дж. 337
Торичелли Э. 25, 47, 309
Тоффанин Дж. 94
Точчи Антонио 337
Всеобщее счастье 337
- Траетта Т. 346
Тревизан Б. 410
Тринкера Пьетро 348, 373
Триссино Джан Джорджо 149, 160, 429
Италия, освобожденная от готов
429
- Трон А. 522
Туллио Ф.А. 373
Тургенев И.С. 428
Туччи Стефано 266
Голиаф 266
Навуходоносор 266
Христос-судия 266
Юдифь 266
- Тынянов Ю.Н. 506
Тютчев Ф.И. 434
- Урбан VIII 23, 34, 40, 55, 56, 60, 98,
103, 140, 148, 162, 218, 224, 263,
274
Угелли Ф. 77

- Фабий Максим 437
 Фаджоли Джамбаттиста 348, 373
 Похвальные заблуждения 373
 Цыганка 373
 Фанцаго К. 18
 Фаринелли (Броски К.) 430, 450
 Фарнезе Одоардо 68, 139
 Фарнезе Рануччо 138
 Фатувиль Н. де 261
 Федерико Дженнаро Антонио 348, 373
 Служанка-госпожа 348
 Фейерабенд П. 28
 Фенелон Ф. 628
 Фео Ф. 430
 Феокрит 107, 120, 283
 Теофан Затворник 10
 Теофраст 503
 Фердинанд Католик, король Испании
 79, 92
 Феррари Бенедетто 16
 Андромеда 16
 Ферро Джованни 279
 Театр эмблем 279
 Физикелла Р. 52
 Филанджери Газтано 331
 Наука законодательства 331
 Филарете А. 70
 Трактат об архитектуре 70
 Филдинг Г. 473, 476
 Филикайя Винченцо 337, 353
 Филипп II, король Испании 100
 Филипп III, король Испании 175, 245
 Филипп V, король Испании 408
 Филомарино делла Рокка Дж. 407
 Филострат 116
 Фирпо Л. 52, 81
 Фичино Марсилио 108, 126, 131, 158
 Платоновская теология 108
 Фиренцуола Аньоло 365, 513, 518
 Беседы 518
 Фоленго Теофило 199, 255
 Москеида 199
 Фонтана Л. 115
 Фонтанелла Джироламо 138, 140, 141
 Девять небес 141
 Оды 141
 Элегии 141
 Фонтенель Б. 457, 463
 Фортегверри Никколо 343
 Риччардетто 343
 Фортини Пьетро 203
 Фортис Альберто 334, 454
 Поездка в Далмацию 334, 454
 Фоскарини Марко 454, 455
 *Необходимость истории в образо-
 вании людей, умеющих управлять
 Республикой* 454
 О венецианской литературе 455
 *О совершенстве Венецианской
 республики* 454
 *Тайная история императора Кар-
 ла VI* 455
 Фоскарини Паоло 32
 Фосколо Уго 146, 172, 345, 350, 455,
 548, 566, 614, 622
 Фракасторо Джироламо 92, 200, 466
 *Сифилис, или О французской бо-
 лезни* 200
 Франциск I, король Франции 116, 212
 Франциск Ассизский 69
 Франциск Сальский 10, 293
 Франц Стефан Лотарингский, импера-
 тор 432
 Франчини Т. 261
 Фридрих II Гогенштауфен, император
 185
 Фридрих II, король Пруссии 457, 461
 Фругони Карло Инноченцо 341, 369,
 370
 Фругони Франческо Фульвио 94, 202,
 203, 219, 280, 283, 285, 298–300,
 335, 362
 Кринолинеида 298
 Парижская девственница 219, 298
 Пес Диогена 219, 285, 298–300
 Фумароли М. 209
 Фьоретти Бенедетто 181, 281, 282
 Поэтические упражнения 282
 Фьорилли Агостино 518
 Фьорилли Сильвио 262
 Фьорилли Тиберии 261, 485
 Фьоретьер А. 8

- Хайдеггер М. 396
 Хаузер А. 197
 Хлодовский Р.И. 192
 Ходасевич В.Ф. 211
 Хогарт У. 157
 Христина Шведская 305, 322, 329, 353
 Хуан де Ла Крус 25
- Цезарь Гай Юлий 296, 570
 Цимбало Дж. 9
 Цицерон 78, 185, 286, 287, 395, 538, 601
 Цуккарро Федерико 115, 118, 276, 277, 279
 Идея живописцев, скульпторов и архитекторов 118
 Цукколо Лудовико 75, 79, 81, 82, 89
 Белуци, или Город Блаженства 82
 Градениго 82
 О государственном интересе 81
 Рассуждение об итальянском стихе 82
 Трактат о любви к родине 83
- Чампини Дж.Дж. 336
 Чамполи Джованни 22
 Чеба Ансальдо 23, 149
 Чева Т. 338
 Чезарини Вирджинио 23
 Чезаротти Мелькьорре 333–335, 342, 349, 350, 462, 556, 577, 615–625
 Академические сообщения 625
 Академический курс греческой литературы 621, 622
 Наставления гражданина Падуи своим менее образованным собратьям 625
 Очерк об итальянском языке 556, 623–625
 Очерк о школьных учреждениях 625
 Очерк философии вкуса 621
 Песни Оссиана 342, 577, 616–621
 Просвещенный патриотизм 625
 Размышления об академических обязанностях 625
- Рассуждение об увлекательности трагедии* 616, 621
Рассуждение о происхождении и прогрессе поэтического искусства 616, 621
Смерть Гектора 622
De linguarum origine, progressu, vicibus, pretio 623
De naturali linguarum explicatione 623
De universae et praecipue graecae eloquentiae originibus 623
- Чези Ф. 24, 30, 35
 Чеккини Пьер Мария 262
 Краткие речи касательно комедий, комедиантов и зрителей 262
 Челлини Бенвенуто 475
 Черлоне Франческо 348
 Васко да Гама 348
 Колумб 348
 Кули-хан 348
 Любовь-мстительница 348
 Наказанные неверные, или Возвращение Колумба в Мексику 348
- Чести А. 271, 309
 Чиголи Л. 41
 Чиколини Л.С. 52
 Чиконьини Джачинто Андреа 271
 Предательство ради чести 271
 Оронтея 271
 Ясон 271
 Чиконьини Якопо 269, 271, 272, 508
 Блудный сын 270
 Мнимая арапка 270
 Мученичество св. Агаты 270
 Мученичество св. Екатерины 270
 Св. Георгий, освободитель Силены 270
 Торжество Давида 270
- Чилли А. 232
 Чимароза Д. 346, 427
 Чинкванта Баттиста 270
 Блудный сын 270
 Воскресение Христа 270
 Обращенная Магдалина 270

- Св. Агнесса* 270
Чума 1630 года в Милане 270
 Чино Дж. 9
 Чиотти Дж. 104

 Шаль Ф. 101
 Шаховской А.А. 201
 Шаплен Ж. 122, 183
 Шаррон П. 85, 215
 Шастелюкс Ф.Ж. де 436, 438
 Шатобриан Ф.Р. 570
 Шекспир У. 105, 106, 166, 342, 365,
 474-476, 483, 490, 491, 568, 584,
 587, 591, 597, 601, 613, 617, 626,
 627
 Шелли П.Б. 307
 Шенье М.Ж. 487, 604
 Шервинский С.В. 64
 Шеридан Р.Б. 445
 Шефтсбери А.Э.К. 469
 Шеффилд Дж. 391
 Шиллер Ф. 231, 511, 532, 535, 578, 596,
 600, 604, 613
 Шлегель А.-В. 511, 613
 Шлегель Ф. 511
 Шолье Г.А. де 368
 Шоппе Г. 165
 Шраттенбах В. фон 408
 Штекли А.Э. 52

 Щепкина-Куперник Т.Л. 528

 Эзоп 212, 310, 313

 Эйхенгольц М. 108
 Эко У. 303
 Элеонора Магдалена, австрийская
 императрица 408
 Эммануил Филиберт, герцог Савой-
 ский 11
 Энний 58, 304, 380, 422
 Эпикур 85, 397
 Эразм Роттердамский 60
 Эрнст Дж. 52
 Эрнст Кельнский, курфюрст 31
 Эррико Шипионе 283
 Изгнанные с Парнаса 283
 Парнасские войны 283
 Сломанные очки 283
 Эсхил 12, 380
 Эттори Камилло 26
 *Хороший вкус в риторических со-
 чинениях* 26
 Этьен А. 149
 Эфрос А.М. 9

 Ювенал 310, 312, 322, 323, 324, 343,
 465, 472, 610
 Юлий III 88
 Юм Д. 400, 423
 Юстин 440, 441
 Юстиниан 411
 Юэ П.Д. 122

 Якопоне да Тоди 61
 Яннако К. 258
 Ярхо Б.И. 137

ОГЛАВЛЕНИЕ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Введение. ОСОБЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО И КУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ ИТАЛИИ В XVII ВЕКЕ (К.А. Чекалов)	7
Глава первая. ГАЛИЛЕЙ И КЛАССИЦИСТИЧЕСКАЯ ТЕНДЕНЦИЯ В ПРОЗЕ СЕЙЧЕНТО (К.А. Чекалов)	28
Глава вторая. ТОММАЗО КАМПАНЕЛЛА (К.А. Чекалов)	51
Глава третья. ИСТОРИОГРАФИЯ, ПОЛИТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ, ВОЛЬНОМЫСЛИЕ СЕЙЧЕНТО (К.А. Чекалов)	76
Глава четвертая. МАРИНО И МАРИНИЗМ (К.А. Чекалов)	101
Глава пятая. ГАБРИЭЛЛО КЪЯБРЕРА (К.А. Чекалов)	146
Глава шестая. АЛЕССАНДРО ТАССОНИ И ГЕРОИКОМИЧЕСКАЯ ПОЭМА (К.А. Чекалов)	165
Глава седьмая. ПРОЗА СЕЙЧЕНТО (К.А. Чекалов при участии И.К. Стаф)	202
Глава восьмая. ДЖАМБАТТИСТА БАЗИЛЕ И ЛИТЕРАТУРА НЕАПОЛЯ (И.К. Стаф)	241
Глава девятая. ДРАМАТУРГИЯ СЕЙЧЕНТО (М.Л. Андреев)	260

Глава десятая. ТЕОРЕТИКИ БАРОККО (К.А. Чекалов).....	276
Глава одиннадцатая. САЛЬВАТОР РОЗА И ЖАНР САТИРЫ (К.А. Чекалов).....	307

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Введение. ВОСЕМНАДЦАТЫЙ ВЕК В ЛИТЕРАТУРЕ ИТАЛИИ (Е.Ю. Сапрыкина).....	329
Глава первая. ПОЭЗИЯ АРКАДИИ (С.Г. Ломидзе)	352
Глава вторая. РАННЕЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ (Е.Ю. Сапрыкина).....	371
Глава третья. ДЖАМБАТТИСТА ВИКО (Ю.В. Иванова)	393
Глава четвертая. ПЬЕТРО МЕТАСТАЗИО (М.Л. Андреев)	427
Глава пятая. ВЕНЕЦИАНСКОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ (Е.Ю. Сапрыкина)	452
Глава шестая. КАРЛО ГОЛЬДОНИ (М.Л. Андреев)	480
Глава седьмая. КАРЛО ГОЦЦИ (М.Л. Андреев).....	511
Глава восьмая. ЛОМБАРДСКОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ (Е.Ю. Сапрыкина)	536
Глава девятая. ДЖУЗЕППЕ ПАРИНИ (Е.Ю. Сапрыкина).....	548
Глава десятая. ВИТТОРИО АЛЬФЬЕРИ (Е.Ю. Сапрыкина)	568
Глава одиннадцатая. ПРЕДРОМАНТИЗМ (Е.Ю. Сапрыкина).....	615
БИБЛИОГРАФИЯ (сост. М.Л. Андреев)	635
ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА (сост. М.Л. Андреев)	669
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ПРОИЗВЕДЕНИЙ (сост. А.А. Кузнецова) ..	686

INDICE

Parte I

Introduzione. La situazione letteraria e culturale in Italia nel secolo XVII (K.A.Cekalov)	7
I. Galilei e la tendenza classicista nella prosa del Seicento (K.A.Cekalov).....	28
II. Tommaso Campanella (K.A.Cekalov).....	51
III. Storiografia, teorie politiche, letteratura dei libertini (K.A.Cekalov).....	76
IV. Marino e marinisti (K.A.Cekalov)	101
V. Gabriello Chiabrera (K.A.Cekalov).....	146
VI. Alessandro Tassoni e poesia eroicomico (K.A.Cekalov)	165
VII. Prosa del Seicento (K.A.Cekalov, in collaborazione con I.K.Staf)	202
VIII. Giambattista Basile e letteratura napoletana (I.K.Staf).....	241
IX. Teatro del Seicento (M.L.Andreev)	260
X. Trattatistica del Barocco (K.A.Cekalov).....	276
XI. Salvator Rosa e satira (K.A.Cekalov)	307

Parte II

Introduzione. Il secolo XVIII nella letteratura italiana (E.IU.Saprykina).....	329

I. Poeti dell'Arcadia (S.G.Lomidze).....	352
II. Il primo Illuminismo (E.IU.Saprykina)	371
III. Giambattista Vico (IU.V.Ivanova)	393
IV. Pietro Metastasio (M.L.Andreev).....	427
V. L'Illuminismo nel Veneto (E.IU.Saprykina).....	452
VI. Carlo Goldoni (M.L.Andreev).....	480
VII. Carlo Gozzi (M.L.Andreev)	511
VIII. L'Illuminismo lombardo (E.IU.Saprykina).....	536
IX. Giuseppe Parini (E.IU.Saprykina).....	548
X. Vittorio Alfieri (E.IU. Saprykina)	568
XI. Preromanticismo (E.IU.Saprykina).....	615
Bibliografia (M.L.Andreev).....	635
Tavola cronologica (M.L.Andreev).....	669
Indice dei nomi.....	686

