ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ИТАЛИИ

УЧРЕЖДЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А. М. ГОРЬКОГО

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ИТАЛИИ

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

МОСКВА
2010

STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA

diretta da M.L. Andreev

Volume II
RINASCIMENTO

tomo II
IL CINQUECENTO

УЧРЕЖДЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А. М. ГОРЬКОГО

Том II

ВОЗРОЖДЕНИЕ

Книга 2

ЧИНКВЕЧЕНТО

Ответственный редактор

М.Л.Андреев

ИМЛИ РАН
2010

Издание подготовлено и осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
Исследовательский проект № 04-04-00241а
Издательский проект № 09-04-16216д

Рецензенты
кандидат исторических наук О.С.Воскобойников
доктор искусствоведения В.Д.Дажина

Авторы
М.Л.Андреев, Л.В.Евдокимова, Ю.В.Иванова,
А.В.Топорова, И.К.Стаф, К.А.Чекалов

История литературы Италии, т. II, кн. II — М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 720 с.

Вторая книга второго тома «Истории литературы Италии» (книга первая вышла в 2007 г.) посвящена литературе зрелого и позднего Возрождения. Первостепенное внимание уделяется формированию основной парадигмы европейской литературной жизнедеятельности и базовых моделей ведущих литературных жанров (героический и комический эпос, роман, трагедия и комедия, лирика, новелла), системе стилей, возникновению новоевропейской модели литературной коммуникации (тип профессионального литератора, система книгоиздания, литературная критика как регулятор обратных связей между литературой и читательской средой), таким авторам мирового значения, как Ариосто, Макьявелли, Тассо и Бруно. Издание предназначено для преподавателей и студентов филологических факультетов, а также для всех, интересующихся культурой и литературой Италии.

ISBN 978-5-9208-0358-0 © ИМЛИ им. А.М.Горького РАН, 2010

Введение
Возрождение: век второй

1

1494 год провел в истории Италии черту, после которой все здесь стало меняться и менялось быстро, так что к середине следующего века страна стала другой и тогда уже застыла в таком положении почти на два столетия. В этом году, в сентябре, французский король Карл VIII перешел Альпы, а к концу февраля, не дав ни одного сражения, вступил в Неаполь. Собственно говоря, ничего особенно нового ни в иностранных войсках в Италии, ни в иностранных государях, ищущих для себя в Италии королевства, не было. Весь XV в. итальянские города и государства воевали уже фактически чужими руками, а что касается государей, то императоры Священной Римской империи, несколько столетий выбиравшиеся из числа германских королей, регулярно короновались в Риме, нередко являясь туда в окружении солидного воинского контингента и по пути производя большие или малые военные операции. Неаполь вообще издавна исправно служил яблоком раздора: завязка будущих итальянских войск относится к XIII в., когда Карл Анжуйский отбил его у империи. Затем, в тридцатые годы XV в. у анжуйцев его отобрал Арагон, после смерти Альфонса Арагонского те пытались его вернуть, но одолел сын и наследник Альфонса, и вот теперь молодой французский король решил предъявить права на наследство анжуйской династии.

Новой, пожалуй, была только легкость, с которой французы прошли всю Италию, и какой-то невероятный, парализующий испуг итальянских государств и государей: в юном, беспечном и не очень умном французском короле перед ними словно предстала сама Немезида истории, и вдруг оказалось бессильным их традиционное оружие, которым они так виртуозно владели, — политическая интрига и огромные деньги. Оправились они на этот раз, правда, довольно быстро: уже 31 марта 1495 г. Венеция, Милан и папа заключили антифранцузский союз, к которому примкнули Фердинанд Католик (в качестве сюзерена Сицилии и Сардинии) и император Максимилиан (в качестве

сюзерена Триеста). В мае Карл VIII был вынужден оставить Неаполь, а потерпев 6 июля поражение при Форново, – и Италию. В Неаполе к власти вернулись арагонцы, и, казалось бы, восстановился прежний порядок вещей: существенное потрясение французский поход произвел только во Флоренции, где сменился режим и Медичи утратили власть после шестидесятилетнего правления. Но главное, что продемонстрировала военная экспедиция Карла VIII, – это хрупкость сложившейся в Италии после Лодийского мира системы политического равновесия. С этого момента стало ясно, что любое итальянское государство может удержаться на плаву, только оперевшись на иноземного и, конечно, небескорыстного союзника: события 1494 г. отложились в сознании итальянских историков уже ближайших поколений в качестве рокового исторического рубежа и своего рода психологической травмы – так это и у Макьявелли, и у Гвиччардини, и у Бенедетто Варки, и у Паоло Джовио. Очень скоро также выяснилось, что, несмотря на успешный, по видимости, отпор, данный Карлу VIII, силы итальянских государств и окружающих Италию монархий попросту несопоставимы.

Новый французский король Людовик XII учел ошибку, допущенную предшественником, и, решив не оставлять за собой ненадежный тыл, начал с Милана: в октябре 1498 г. после двухмесячной кампании Милан был взят. Неаполитанское королевство французы поделили с испанцами; правда, это соглашение продержалось недолго: в 1503 г. Гонсальво Кордовский выбил французов с итальянского юга. Итальянские потентаты также пытались на всем этом нагреть себе руки: Чезаре Борджа, сын папы Александра VI, сколачивал себе государство в Средней Италии, а венецианцы при разделе Неаполя выговорили себе апулийские порты. Утрата политического равновесия и все время меняющийся баланс сил неизбежно вели к столкновению последние из итальянских государств, сохранившие полный суверенитет и еще не оставившие мысли о том, чтобы поживиться за счет соседа. Венецию и Рим напрямую столкнули события 1503 г.: после смерти Александра VI и падения Чезаре Борджа Венеция начала спешно прибирать к рукам владения церкви в Романье. В ответ Юлий II сколотил Камбрейскую лигу, в которую кроме самого папы вошли Франция, империя, Арагон, Феррара, Мантуя, Савойя и даже венгерский король. Сокрушительное поражение при Аньяделло 14 мая 1509 г. навсегда положило конец венецианской территориальной экспансии и вообще поставило Венецию на грань полной политической катастрофы. Папа, однако, быстро сообразил, что, стерев с политической карты Венецию, он останется марионеткой в руках Франции, и, сделав крутой разворот, организовал антифранцузскую Священную лигу (октябрь 1511). Французы еще смогли выиграть битву при Равенне (11 апреля 1512 г.), но все же были вынуждены оставить Ломбардию: в Милан вернулись Сфорца в лице сына Лудовико Моро Массимилиано, во Флорен-

цию вернулись Медичи, Венеция вернула почти все свои материковые владения.

Война возобновилась при новом французском короле, и Франциск I в очередной раз захватил Милан. Установившееся на какое-то время равновесие (французы в Милане, испанцы в Неаполе, Венеция в границах 1499 г., Рим, удовлетворивший свои аппетиты Пармой и Пьяченцей) нарушило объединение корон империи и Испании в руках Карла V: от Габсбургов новый император, он же испанский король, получил в наследство притязания на Северную Италию. В двадцатые годы война Франции и империи на итальянской земле почти не прекращалась. У французов вновь отобрали Милан, и вновь в него вернулся Массимилиано Сфорца. В 1525 г. французы потерпели сокрушительное поражение при Павии: в плен попал сам король. В Мадриде он был вынужден подписать унизительный мирный договор, но, получив свободу, тут же его денонсировал и сумел привлечь в направленную против императора Коньякскую лигу (1527) папу, Флоренцию и Венецию. Однако французы то ли не успели, то ли не захотели оказать помощь своим союзникам, и ландскнехты Карла V, не встретив сколько-нибудь серьезного сопротивления, прошли всю Италию и в 1527 г. овладели Римом, подвергнув его жителей чудовищному насилию и грабежу. Медицейский папа Климент VII спасся в замке св. Ангела (с этим эпизодом связан чудесный рассказ Бенвенуто Челлини о его бомбардирских подвигах) и потом бежал в Орвьето; Медичи были изгнаны и из Флоренции. В следующем году французы осадили Неаполь, но успеха не имели; в 1529 г. по Камбрейскому мирному договору они отказались от всяких притязаний на владения в Италии; император примирился с папой и был им коронован в Болонье в 1530 г., пообещав вернуть Медичи во Флоренцию. Флоренция после героической обороны, в которой принял участие Микеланджело и которую будут затем на разные лады прославлять историки и романисты Рисорджименто, сдалась 12 августа того же года, и очередная медицейская реставрация навсегда покончила с флорентийским народоправством: император даровал Алессандро Медичи титул герцога.

Это был, однако, далеко не конец. Война продолжалась еще три десятилетия, пока в 1559 г. в Като-Камбрези не был заключен мир, по которому Франция сохранила в Италии лишь второстепенный маркезат. Почти над всей Италией установился испанский контроль (Карл V, отрекаясь в 1555–1556 гг. от престола, разделил короны, отдав императорскую брату, а испанскую – сыну, но оставил за испанской короной все итальянские приобретения). В Неаполе сидел испанский вице-король, в Милане – испанский губернатор (Милан только в начале XVIII в. отойдет к Австрии). Герцоги Савойские в Пьемонте были верными союзниками и сателлитами. Формальную независимость сохранили Генуя, Флоренция (ставшая при Козимо Медичи Младшем великим герцогством и даже округлившая свои владения за счет Сиены, на которую

безуспешно покушалась в прошлом веке) и еще ряд мелких городов-государств (наподобие Лукки или Мантуи). Феррара, умудрившаяся удержаться на плаву во время итальянских войн, в конце века отошла к папам. Венеция продолжала оставаться самостоятельным игроком на европейской политической сцене — единственная из светских государств Италии, но роли ей теперь доставались второго плана: это связано и с изменением баланса сил, и с изменением экономической конъюнктуры. Из Средиземноморья ее выдавливали турки, ее позицию главного европейского торгового агента подрывали новые торговые пути, проложенные через Атлантику. Что касается Рима, то в качестве государственного образования он из итальянских войн вышел даже окрепшим: войны выкосили мелких итальянских тиранов в Умбрии и Романье (таких, как Бальони в Перудже или Бентивольо в Болонье), и Рим не замедлил наложить руку на их владения; в самом городе курии также удалось существенно поумерить феодальную вольницу Орсини и Колонна. Что же до его роли как духовного и административного центра католицизма, то тут итоги были двойственными. Реформация вывела из-под его юрисдикции значительную часть Европы; Рим, оставив первоначальные замыслы вступить с протестантами в диалог, нанес ответный удар: в 1540–1542 гг. Павел III утвердил орден иезуитов, реорганизовал инквизицию и открыл Тридентский собор, выработавший программу Контрреформации. Потеряв Англию и значительную часть Германии, папство приобрело обширную паству по ту сторону океана; реформационное движение в самой Италии было выкорчевано с корнями; зависимость как клира, так и мирян от Рима значительно возросла; папам удалось повсеместно ввести режим жесткой духовной дисциплины, не в последнюю очередь благодаря деятельности новых конгрегаций (индекса запрещенных книг, к примеру) и новых орденов, — прежде всего, иезуитов, которым были даны беспрецедентные права (прямое подчинение папе в обход епископов, освобождение от ряда монашеских обетов, право владеть собственностью при сохранении привилегий нищенствующих орденов и пр.). С другой стороны, папство как реальная политическая сила страшно упало: время, когда папы могли на равных вести борьбу с самыми могущественными светскими государями, ушло безвозвратно, и им реально грозила опасность превратиться в капелланов испанских королей. Этого, однако, не произошло: играя на противоречиях между большими католическими монархиями, Риму удалось в некоторой доле сохранить и свободу политического маневрирования.

2

XVI век отмечен несколькими важнейшими событиями, которым было суждено в близкой или отдаленной перспективе существенно изменить конфигу-

рацию европейской культуры, — все они, однако, совершались за пределами Италии. Первое из них — Реформация, последствия которой для духовной истории Европы неисчислимы: Италия откликнулась на нее только ответным ударом католической церкви, приведшим, среди прочего, к установлению в стране идеологического диктата. Итог веку подводят два инквизиционных процесса: над известным всей Европе философом Джордано Бруно и над известным только своим односельчанам фриульским мельником Меноккио — оба закончились казнью[1]. Эпоху великих географических открытий Италия в какой-то степени подготовила: Колумб вдохновлялся и рассказами Марко Поло, и географическими идеями Тосканелли, даже рекрутировала героев для ее начальной поры: во главе первых экспедиций по ту сторону Атлантики стояли генуэзец Христофор Колумб и флорентинец Америго Веспуччи, — но в дальнейшем лишь наблюдала за походами испанских и португальских морепроходцев. И только новая космология и новая физика, отсчитывающие свою историю с публикации в 1543 г. в Нюрнберге трактата Николая Коперника «О вращениях небесных сфер», нашли в Италии радикальных последователей — достаточно назвать того же Бруно и Галилея. Эта линия мысли, подвергшаяся в конце XVI — начале XVII в. идеологическим репрессиям и остановленная насильственно, имела в Италии прочные основания и, прежде всего, в быстром прогрессе математических штудий (Джироламо Кардано, указавший способ решения кубических уравнений, Лудовико Феррари и решение уравнений четвертой степени и пр.), которые привели, среди прочего, к попыткам использования математического аппарата при изучении физической реальности (Никколо Тарталья, Джамбаттиста Бенедетти, Гвидубальдо Дель Монте), — это уже ближайший подступ к Галилею с его полным переводом физических проблем на язык математики и начало конца аристотелевской «качественной» физики.

Эмпирическое наблюдение и вытекающий из него индуктивный метод, второе основание новой научной парадигмы, сформулированное со всей определенностью в начале XVII в. Френсисом Бэконом, также имеет истоки в итальянской философии и науке XVI в. Что касается науки, то активнее всего эмпиризм и индукция развиваются в медицине и анатомии: Андреа Везалио в предисловии к своему трактату «О сложении человеческого тела» (1543) прямо указывал на недопустимость разделения медицины на практическую и теоретическую («в школах утвердился недолжный обычай, согласно которому один лекарь занимается сечением трупов, а другой описывает части тела. Этот последний, взгромоздившись на кафедру подобно вороне, лишь твердит то, что извлек из книг, но не наблюдал на деле»)[2]. Философское обоснование опора на опыт находит в итальянской натурфилософии с ее несомненным движением к сенсуализму. Пьетро Помпонацци («О бессмертии души», 1516), исходя из аристотелевского положения о зависимости мышления от тела, приходит к выводу о материальности и смертности

души, – Андреа Чезальпино («Перипатетические вопросы», 1571) отстаивает тезис об актуальном существовании материи. Бернардино Телезио («О природе согласно ее собственным началам», 1565) считает ощущение универсальным как онтологическим, так и гносеологическим принципом, основой и самодвижения материи, и человеческого познания, – всеобщую способность к ощущению отмечает в природе и Агостино Дони («О природе человека», 1581). Наконец, Томмазо Кампанелла объявит источником всех абстрактных понятий чувственный опыт.

Математическое и экспериментальное естествознание, оформившееся в XVII в. и предполагающее самую крутую в европейской истории смену фундаментальной научной парадигмы, тем самым опирается на некоторые тенденции мысли, со всей определенностью заявившие о себе еще на родине Возрождения и в его штатных календарных границах. Другой вопрос – насколько Возрождение к формированию этих тенденций причастно. Мнения здесь резко разделились. Одна группа исследователей ищет истоки новоевропейского естествознания в позднесредневековой схоластике – у Роберта Гроссетеста (экспериментальный метод)[3], Иоанна Буридана (закон инерции), Николая Орема (аналитическая геометрия)[4], при этом рассматривая гуманизм и Возрождение в целом в качестве своеобразного провала в истории науки. Их оппоненты указывают на то обстоятельство, что гуманисты не только ввели в оборот значительное число собственно научных античных текстов, которые игнорировались Средневековьем и, напротив того, сыграли важную роль в подготовке методологического аппарата научной революции (например, трактаты Архимеда), но и своей последовательной антисхоластической позицией способствовали разрушению эпистемологических основ средневековой науки и формированию, по крайней мере, духовных предпосылок для принципиально нового типа научного знания[5].

Известная правота и вместе с тем известная односторонность есть в обеих позициях. Правота сторонников Э. Гарена заключается в том, что новая наука вырастает отнюдь не на базе стремительно умножившихся эмпирических сведений, в качестве их обобщения[6], и тем более не как продолжение оборванных в XIV в. традиций[7], а предполагает радикальную смену некоей базовой «философии»[8] или, другими словами, априорных, в том числе формально-языковых, структур и схем[9], оформляющих собственно научные интуиции: смена же невозможна без слома и отрицания предыдущей универсальной матрицы. В этом процессе ренессансный гуманизм с его неприятием всей средневековой «научности» и жесткой критикой средневекового панлогизма (а именно формальная логика являлась универсальным для Средневековья инструментом теоретизирования)[10] не мог не сыграть определенную роль. Но парадокс состоит в том, что гуманисты, издеваясь над логическими головоломками поздней схоластики, публикуя и комментируя тексты Архи-

меда, Птолемея, Паппа, Плиния, Страбона, поправляя Аристотеля Платоном и Лукрецием, встраивали все это новое знание в прежний аристотелевский конечный космос с его ценностной ориентацией, с его иерархизированной картиной пространства, с его доминирующей над всеми другими целевой причиной, с его движением, понимаемым не как субъект, а как предикат. Этим же занимались и схоласты, но характерно, что «калькуляторам» так называемой мертонской школы приходилось проявлять поразительную изобретательность, чтобы согласовать свои математические интуиции (они близко подошли к понятиям переменной величины, логарифмов, бесконечных рядов и др.) с положениями аристотелевской физики — Марсилио Фичино, даже примиряя все религии и все философии, таких головоломных задач не решал. Аристотелевским космосом было легко управлять и средневековому Богу, и ренессансному человеку: новая космология, лишившая землю центрального положения в мироздании и бесконечно расширившая его границы, и новая физика, заменившая телесно осязаемый мир абстрактными величинами, линиями и поверхностями, отождествившая материю с протяжением и изгнавшая из природы понятия жизни и силы[11], подрывали основы как средневекового теоцентризма, так и ренессансного антропоцентризма. Галилеевская механика и кеплеровская астрономия были в равной степени невозможны и в космосе Фомы Аквинского, и в космосе Марсилио Фичино, и в космосе Бернардино Телезио. Весьма красноречиво то обстоятельство, что Галилей отрицал знакомство с трудами Телезио и Патрици, а Декарт отказался читать «Метафизику» Кампанеллы.

Если не делать понятие Возрождения бесконечно широким, включая в него сферы политики, религии, хозяйственной практики, бытового поведения и рискуя тем самым утратить всякую его структурную определенность (об общей концепции Возрождения, которой придерживаются авторы настоящего издания, см. введение в первую книгу данного тома), то приходится согласиться, что Возрождение в целом, и возрожденческий гуманизм в первую голову, реализует тот тип культуры, который С.С.Аверинцев обозначил как «риторический»[12]. Отсюда идет равнодушие к философии или прямое ее неприятие у первого поколения гуманистов, отсюда же — двойственное, не до конца определенное положение философии (и науки) в культуре Возрождения и в дальнейшем. Единственная философская система, которая без всяких оговорок может быть названа ренессансной, — это платоновская теология Марсилио Фичино с ее эстетизмом и доминирующей в ней творческой эмоцией, т.е. с не до конца погашенным риторическим импульсом. Со схоластами спорят до ожесточения риторы и грамматики, а философы распространяют свою безграничную интеллектуальную либеральность, свой пафос примирения идей, в том числе и на схоластическую мысль. Джованни Пико делла Мирандола в споре с Эрмолао Барбаро прямо берет на себя апологию

схоластики и весьма нелестно аттестует как саму риторику, так и союз красноречия с мудростью. Пьетро Помпонацци приходит к весьма нетривиальным философским результатам, но при этом опирается почти исключительно на Аристотеля и его средневековых толкователей, а его латынь любой гуманист без колебания счел бы «варварской». Это не значит, что Пико следует исключать из культуры Возрождения; столь же нелепым было бы исключение из нее Леонардо да Винчи, несмотря на его недоверие к риторическому слову — и ввиду его многозначности, и ввиду его самодовольства, и ввиду его оторванности от природы и устремленности в мир пустых иллюзий («истинная наука», источник которой опыт и только опыт, должна, по убеждению Леонардо, наложить «молчание на языки спорщиков»)[13]. Это может значить, однако, что демаркационные линии, разделяющие культурные миры, проходят не только по географической карте или хронологической таблице, или, иными словами, что ренессансная культурная модель, продолжая и расширяя свою победную экспансию, продолжает оставаться не единственной, сосуществует с иными моделями, вступает с ними в сложные взаимоотношения (концепции «Антиренессанса» или «Контрренессанса» возникли отнюдь не на пустом месте)[14], оказывает на них влияние, но и сама не полностью от них свободна. Но дело не только в этом. Научная революция исходит из равноправия дедукции и индукции — абсолютной абстрактности, приложенной к физическому миру, и абсолютной конкретности, выводящей к миру отвлеченных умозаключений. Ближайший канун галилеевской эпохи фиксирует ситуацию резкого расхождения двух этих эпистемологий — ситуацию, в свою очередь предопределенную их неотрефлексированным синкретизмом в рамках гуманистической культуры. Именно в этом смысле Возрождение готовит интеллектуальные предпосылки новоевропейской научной революции — через свое самоотрицание.

3

XVI век, Чинквеченто, — это время, когда культура Возрождения переживает свой наивысший расцвет и вступает в пору кризиса, подготавливающего переход к новой культурной эпохе. Литература и искусство ренессансной Италии принимаются за образец во всей Европе, и Возрождение в XVI в. становится общеевропейской культурной реальностью. В начале этого столетия в творчестве Леонардо, Рафаэля и Микеланджело оформляется классический ренессансный стиль, построенный на абсолютной гармонии материального и идеального. Но уже в двадцатые годы у ряда художников (Понтормо, Россо Фьорентино, Доменико Беккафуми, Пармиджанино) совершенно определенно проявляются стилевые черты, несовместимые с ренессансной

классикой: с одной стороны, заметен интерес к жанру и чуть ли не бытовой натуре, а с другой — стремление к созданию подчеркнуто иллюзорной реальности, где пространство лишено трехмерности, телесность — осязаемости, пропорции — пропорциональности, краски — естественности[15]. Так является на свет художественный стиль, получивший в XX в. название маньеризма. Зенит Возрождения, момент его предельного тождества с самим собой, оказывается на удивление недолговечен.

Собственно говоря, иначе и не могло быть. Художественная культура Возрождения осуществляет парадоксальный союз общего и отдельного (за обоснованием этой точки зрения мы вновь отсылаем к нашему введению в первую книгу) — отвлеченной нормы и индивидуального начала, которое только в нормативном и общезначимом и может быть выражено и высказано. Весь XV в. прошел в поисках этого согласия и путей, к нему ведущих, — наконец, в Риме при Юлии II и Льве X этот путь был пройден до конца. И тут же обнаружилось, что это действительно конец[16], что, если не повторять до бесконечности технические приемы, а двигаться дальше, нужно избрать другой путь. (Раньше других это поняли сами первосоздатели классического ренессансного стиля: Леонардо и Рафаэль делают начальные шаги к его разрушению, а Микеланджело, проживший дольше, полностью ломает классический канон[17].) Других путей открывалось два, в соответствии с двуполярностью классики. Можно было форсировать индивидуальное начало, жертвуя при этом стройностью, цельностью, гармоничностью, привносимыми нормой, но выигрывая в субъективности, экспрессивности, эмоциональности, — этот путь вел к маньеризму. Можно было форсировать нормативное начало с противоположными потерями и приобретениями — этот путь вел к классицизму. Не всегда эти разные способы деконструкции классики в достаточной мере дифференцированы — особенно в теории. Трактаты о живописи второй половины XVI в., в отношении которых допустимо говорить о влиянии маньеризма (В.Данти, Л.Дольче, Дж.Ломаццо), отнюдь не пренебрегают формулировкой правил, но все же ставят под сомнение, по крайней мере, одно из них — математическую основу изображения,[18] а главное — все более определенно фиксируют различия между внутренней формой и формой внешней[19], настаивая на приоритете именно «внутреннего рисунка» (Ф.Цуккаро) и тем самым выдвигая на первый план субъективность художника.

Сходные процессы происходят и в литературе, хотя здесь и не было, за исключением ариостовского «Неистового Орландо», макьявеллиевского «Государя» и кастильоновского «Придворного», создано произведений, в полной мере осуществивших ренессансный культурный идеал. Отсутствие такого рода произведений в какой-то мере компенсировалось тем обстоятельством, что именно в начале XVI в. усилиями Пьетро Бембо и его последователей были полностью адаптированы к модели ренессансной культуры

книга стихов Петрарки и книга новелл Боккаччо. Они, с одной стороны, осмысляются как норма и образец и своей художественной абсолютностью мощно подкрепляют тенденцию к нормотворчеству, а с другой — именно в этом новом своем качестве провоцируют ответную реакцию, которая уводит литературу из-под власти общего положения к казусности, прихотливости и случайности. Самый крупный итальянский новеллист XVI столетия, Маттео Банделло, следуя за Боккаччо, стремится представить возможно более многообразную картину жизни, но на деле рисует ее раздробленной и фрагментарной, подернутой мрачным колоритом, основным источником которого является разрушительное действие человеческих страстей. Бальдассаре Кастильоне исходит из абсолютного равновесия и равноправия отвлеченной поведенческой нормы и ее индивидуальных проявлений — спустя четверть века Джованни Делла Каза решительно разводит норму с ее беспрекословной авторитарностью и случай с его неподдающейся учету и контролю стихийностью. Эпический жанр в поэзии начинается в XVI в. рыцарским романом Ариосто и заканчивается героической поэмой Тассо. Ариосто возвел в главный принцип своего романа свободу автора, героя и сюжета, и эта свобода, по видимости безграничная, имеет все же внутренний предел и ограничитель — в собственном чувстве меры, в неприятии бесформенности и бесконтрольности. Для Тассо свобода — категория одновременно идеологическая и структурная. В качестве идеологической она характеризует героя, который, следуя ее зову, отрекается от всех внеличных обязательств и становится слугой и игрушкой эгоистических страстей; в качестве структурной она открывает возможность отхода и уклонения от жестких композиционных законов классического эпоса — и в том, и в другом случае она сопряжена с чувством вины и греха, нравственного или эстетического. Для Макьявелли, который последовательно противостоит гуманистической традиции с ее риторической доминантой, тот способ примирения общего и индивидуального, которого придерживался классический ренессансный гуманизм, оказывается неприемлем. Он, однако, находит другой: присваивает статус всеобщности самой индивидуальной деятельности, акцентируя ее формообразующий аспект и сообщая ей тем самым эстетические коннотации. Ренессансный эстетизм приобретает у него еще более универсальное значение, распространяясь и на сферу прагматики: тем самым Макьявелли создает собственный вариант риторики, который не нуждается в риторическом инструментарии. В «Государе» он стремится достичь (и временами достигает) полного равновесия между абсолютной свободой, затребованной индивидом, и абсолютной закономерностью, воплощенной в идее государства — после него из истории изгоняется свобода (у теоретиков так называемого ragion di stato), а индивид готов положиться всецело на свою натуру, гений или каприз (что ярче всего проявляется в жизнеописании Бенвенуто Челлини).

Коллизия общего и единичного во всех ее многочисленных модификациях не является, конечно, только продуктом самодвижения ренессансной культуры, но имеет под собой и совершенно определенные социальные основания — изменение социального статуса художника, среди прочего. Он повышается — это несомненно. Труд художника вознаграждается теперь не только материально, но и знаками социального достоинства (рыцарским саном были пожалованы Кривели, Содома и Порденоне, титул графа Джентиле Беллини получил от императора Фридриха III, Мантенья — от папы Иннокентия VIII, Тициан — от императора Карла V; тот же император возвел в кавалеры ордена Сант-Яго Леоне Леони и Баччо Бандинелли)[20]. Кроме того, в XVI в. падает и последняя, пусть уже ставшая почти бессодержательной, связь художника с «механическими» искусствами: рядом законоположений он освобождается от необходимости быть приписанным к одному из ремесленных цехов (скульпторы, скажем, дождались соответствующего папского указа в 1540 г.). Что касается литератора, то тут движение совершается, по форме, в направлении, скорее, противоположном — к профессионализации. Гуманистическая традиция с началом XVI в. утрачивает свой прежний универсализм, свои притязания на то, чтобы быть не одним из разделов культуры, а культурой как таковой, и все активнее специализируется: в перспективе этой специализации видится и классическая филология, и педагогическая практика иезуитов, и даже не случайно закрепляющаяся в комедиографии именно к середине столетия гротескная фигура педанта.

И в Средние века, и в XV в. труд литератора оплачивался либо церковными бенефициями, либо государственными должностями — в XVI в. эта система компенсаций не исчезла, но перестала быть единственной. Если Ариосто приходилось, грубо говоря, зарабатывать на жизнь, исполняя дипломатические поручения своих патронов или управляя Гарфаньяной, то для Тассо при том же феррарском дворе его службой уже считалась его поэзия. Продажей своих произведений, несмотря на развитие книгопечатания, но при отсутствии авторского права, жить еще было невозможно, но можно было, и вполне благополучно, жить продажей своего пера. Самый яркий пример — это, разумеется, Аретино, превративший свое имя и свое перо в нечто вроде торгового бренда. Аретино, положим, такой один, это фигура исключительная, и по блеску, и по размаху, и по цинизму своей деятельности, но так называемые «полиграфы» (Л.Дольче, Ф.Сансовино, Н.Франко, О.Ландо и др.) это уже группа, которая собирается вокруг венецианской, крупнейшей в Европе, типографской индустрии и порождена ее непосредственной издательской практикой. «Полиграфы», что следует из самого их имени, — мастера на все руки, они переводят, компилируют, сверяют рукописи, редактируют, пишут и свое. Они обслуживают издательский процесс, становящийся непрерывным; если в наборном станке умирает писец, то в «полиграфе» умирает

универсальный человек Возрождения: от его прежней богоравности остается только кажущееся почти чудесным превращение литературного труда в наделенный стоимостью продукт — литература ставится и в этом отношении в один ряд с изобразительным искусством, для которого в таком превращении уже не было ничего чудесного.

Чинквеченто — это время литературно-теоретической рефлексии, по своему размаху и интенсивности не имеющей аналогов в предшествующей истории словесности. Все эти исчисляющиеся сотнями произведения поэтологической мысли в конечном счете вращаются все в том же проблемном поле и стремятся как-то урегулировать отношения между все более авторитарным законом и все более самовластной индивидуальностью. В подавляющем большинстве они стоят на стороне закона и занимаются формулировкой правил, ограничивая тем самым пространство свободы, предоставленной индивидуальности. Альтернативные поэтики, о которых можно говорить как об отмеченных печатью маньеризма, либо сокращают число правил, либо выбирают их более либеральную редакцию (позиция Джиральди Чинцио, подхваченная затем сторонниками Ариосто в споре об Ариосто и Тассо). Протестующих против правила как такового очень мало — пожалуй, только такой принципиальный вольнодумец, как Джордано Бруно. В этом процессе второй раз — после средневековой школы — рождается нормативная поэтика, в распоряжении которой оказывается такой удобный инструмент для нормотворчества, как трактат Аристотеля о поэтическом искусстве. Собственно говоря, он никуда не исчезал: переводился даже в Средние века, но ни тогда, ни в античности не встретил никакого интереса и не породил никакой традиции — его жанровая доминанта не устраивала эпоху, полагавшую главным признаком литературы стиль, т.е. совокупность приемов по обработке слова, сообщающих ему свойства художественности. Зато позднему Возрождению он пришелся как нельзя более ко двору: жанровые определения стремятся сложиться в систему закономерностей, в отличие от стилевых, которые образуют иерархию образцов. Но дело, разумеется, не только в этом: история постепенного освоения аристотелевского трактата новоевропейской литературно-теоретической мыслью — это одновременно и история изменения самого поэтического сознания в его наиболее глубинных и принципиальных компонентах. Это не история только открытия текста, его прочтения, распространения, комментирования — это история преодоления его идеальной недоступности, невозможная без решительной перестройки в сфере литературных идей и в сфере литературной практики.

Начиная с семидесятых годов XV в. в Италии сначала эпизодически, затем все более регулярно играется древнеримская комедия — паллиата. Как правило, это спектакли придворные. Постановки комедий Плавта и Теренция входят в праздничное оформление ординарных и экстраординарных ди-

настических дат или сопровождают периоды традиционных рекреаций. Иначе говоря, они мыслятся как развлечение, но развлечением по сути не являются. Зрителей, как это следует из их многочисленных откликов, привлекает парадная и красочная обстановка зрелища — костюмы, декорации, машинерия. Они от всей души веселятся во время буффонных или балетных интермедий, сама же комедия особого интереса у них не вызывает. Тем не менее зритель из театра не уходил и постановки не прекращались. Можно, следовательно, говорить о своего рода тирании гуманистического вкуса, приобщение к которому воспринималось придворной аудиторией как некий акт культурной инициации[21]. Такое положение дел не могло, однако, длиться бесконечно, и в качестве компромисса явилась новая комедия, иначе комедия «ученая» или «правильная». Уступка аудитории была сделана одна, хотя довольно существенная — сплошная модернизация реалий и языка. При этом жанровая форма паллиаты сохранилась в полной неприкосновенности: комедия Ариосто, Макьявелли, Биббиены — это первый в истории новоевропейской культуры пример возрождения античного жанра в его функциональной и структурной целостности.

Жанровая модель, возникшая как своеобразный эксперимент, утверждалась чем дальше, тем прочнее. Показательна в этом смысле эволюция двух самых оригинальных комедиографов XVI в.— Рудзанте и Аретино. Рудзанте начинал на рубеже 10–20-х годов («Бетия») с литературной обработки распространенного в падуанской области свадебного фарса. Аретино примерно в те же годы переводит в форму комедии («Комедия придворных нравов») столь же традиционный жанр карнавального памфлета («пасквината»). Дебют обоих драматургов подчеркнуто отстранен от всякого соучастия в процессе возрождения классического жанра. И оба с равной неизбежностью включаются в этот процесс: в 30-е годы Рудзанте, десятилетием позже Аретино принимают не только структуры, но и фабулы античной комедии. Они не отказываются полностью от своей независимости в отношении жанрового стереотипа, но за рамки его по существу уже не выходят: Плавт у Рудзанте выступает в маске падуанского диалекта и словно погружается в некий докультурный мир, а Аретино свой протест против заимствованных им сюжетов (восходящих к «Двум Менехмам») выражает тем, что отделяет их от персонажей — персонаж, в том числе для действия необходимый, настойчиво заявляет о своей автономности, от участия в действии уклоняется и фабульным течением захвачен лишь частично. Это вообще типичная для комедиографов XVI в. форма поведения перед лицом жанровой необходимости. Граццини, скажем, обличив какой-нибудь из сюжетных трюизмов «правильной» комедии, без него, тем не менее, не обходится, но возводит его в превосходную степень (вместо одного необходимого для развязки родственника их обнаруживается целый десяток). Авторство в комедии XVI в.— это, прež-

де всего, способность к нетрадиционной комбинации традиционных фабульных мотивов, набор которых строго ограничен.

В первой половине XVI в. жанровая необходимость воспринимается еще как нечто, идущее извне (т.е. как культурная мода и направление вкуса — так же, как на рубеже веков воспринималась древнеримская комедия зрителями феррарских придворных спектаклей). Против нее уже трудно бороться, но ее еще можно иронически обыгрывать. Жанр — это ограничение, и свобода состоит в том, чтобы это ограничение если не преодолевать, то, по крайней мере, определять и идентифицировать, представлять в качестве условного то, что уже стало или становится безусловным. Ближе к середине столетия соотношение между сферами свободы и необходимости меняется, причем не только в количественном, но и в качественном аспекте.

За «правильной» комедией последовала «правильная» трагедия. Прямых свидетельств тому, что трагический жанр шел по следам комического, не имеется. Есть косвенные. Джан Джорджо Триссино, автор первой итальянской трагедии, созданной по образу трагедии античной, и первым, кстати, обратившийся к урокам аристотелевской «Поэтики», в своем предисловии к «Софонисбе» (1515, изд. 1524) настойчиво проводит сопоставление трагедии и комедии (заимствуя критерии у Аристотеля) и выбор итальянского языка оправдывает теми же аргументами, к которым несколькими годами раньше прибегал Бернардо Довици да Биббиена, представляя публике свою «Комедию о Каландро». В дальнейшем эта связь будет только укрепляться. Ренессансная комедия помимо антикизирующего вкуса имела опору в комической стихии как таковой, в атмосфере праздника, в рекреативных формах поведения — здесь она находила энергию и стимул для своего воспроизводства. У трагедии такой опоры во внешней среде не было или она не смогла ее обнаружить. Отсюда идет различие в коммуникативных заданиях двух этих жанров: комедия в принципе адресована зрителю, трагедия — читателю. Трагедия в течение XVI в. играется на сцене очень редко и, скорее, в качестве исключения. Комедия сразу вышла из стадии культурного эксперимента, трагедия надолго в ней задержалась, но при всей отвлеченности и умозрительности своего генезиса не оказалась жанром мертворожденным — сумела достичь значительных художественных эффектов и образовать довольно прочную, хотя и прерывистую традицию. Внешним источником энергии, которым для комедии являлись праздничные разрывы повседневности, для трагедии стала сама комедия с ее стабильной и надежной системой жизнеобеспечения. Трагедия все время стремится от комедии отгородиться, и так же постоянно не выдерживает своей обособленности, — в конечном итоге это приводит к формированию среднего жанра, трагикомедии.

Аналогичные процессы, хотя и в более размытой форме, происходят и в других областях словесности. Петраркизм, утвердившийся в лирике после

Бембо, — это ориентация не только на язык и стиль Петрарки, но и на созданное в «Канцоньере» нерасторжимое единство топики и формы, иными словами, именно на жанр лирической поэзии, который только теперь осмысляется в качестве такового. Рыцарский роман после Ариосто — это также ряд последовательных попыток реформировать его, противопоставить его свободе ограничивающий ее закон. Попытки эти в художественном отношении малоудачны, но обращает на себя внимание и их постоянство, и упорство, с которым им сопротивляется материал: авторам, таким, например, как Бернардо Тассо, приходилось частично или полностью отказываться от своего эстетического идеала по мере того, как в ходе работы им открывалась его несовместимость с жанровой спецификой рыцарского эпоса. С другой стороны, попытки возрождения классической эпопеи также завершались крахом, пока Тассо младший не осуществил своего рода компромисс между эпосом и романом. В то же время развернутое наступление на роман не осталось для литературы без последствий: романные мотивы и темы, подвергнутые остракизму или поставленные под сомнение в большой повествовательной форме, начали вытесняться в малую. Новелла в XVI в. все отчетливее романизируется (начиная с Луиджи Да Порто) и даже открывается навстречу изгоняемой из романа сказочности (линия, идущая от Мольцы и Страпаролы к «Пентамерону» Базиле). Литература итальянского Возрождения, начиная с достаточно отчетливо выраженного временного рубежа, вливается в русла жанров и функционирует как жанровая система, которой суждено остаться жизненным пространством европейской литературы, по крайней мере, до начала XIX в., до эпохи романтизма.

Эпохальная смена поэтологической доминанты еще более отчетливо отразилась в истории литературно-теоретической мысли. Около сорокового года Фракасторо заканчивает свой диалог о поэзии: стиль в очередной раз выступает с авторитарной претензией, но уже ищет союза у аристотелевской «Поэтики». Это выступление — последнее. Уже в 1541 г. Бартоломео Ломбарди открывает в падуанской Академии Воспламененных публичные чтения «Поэтики», и, хотя смерть лектора обрывает его курс в самом начале, поворот литературной теории к Аристотелю с каждым годом заявляет о себе все более явственно. В мае того же 1541 г. Джиральди Чинцио, выпуская в свет свою «Орбекку», прямо апеллирует к авторитету греческой «Поэтики», чтобы с ее помощью нейтрализовать авторитет «Поэтики» римской, горациевой. В 1543 г. анонимное «Суждение о трагедии Канаки и Макарея» выносит по поводу трагедии Сперони Сперони отрицательный вердикт, ибо она не соответствует жанровому типу, описанному Аристотелем. К тому же 1543 г. приурочивает свое «Рассуждение о сочинении комедий и трагедий» Джиральди и строит его в форме подробной и развернутой парафразы аристотелевского трактата. С этого момента жанр окончательно утверждается в

качестве того фундамента, на котором строятся все прочие категории литературной теории. Аньоло Сеньи («Лекции о поэзии», 1573, изд. 1581), приступая к разбору одной из петрарковских канцон, прежде всего задается вопросом, к какому роду поэзии относится данная канцона, все другие канцоны Петрарки и все его стихотворения в целом. В его время так подходят к поэзии все.

Последняя треть XVI в. стоит под знаком трех великих литературных споров — о Данте, об Ариосто и Тассо и о трагикомедии. В них произведения итальянской литературы, и апробированные временем, и только что появившиеся на свет, испытываются на соотносимость с жанровым законом — одновременно уточняется и сам этот закон. Споры на исходе Возрождения велись, в сущности, о том, что считать жанровой необходимостью и где проходят ее границы. В том, что личное и безличное в поэзии могут и должны быть разделены, не сомневался никто. Способов решить этот вопрос могло быть два: либо окончательно договориться о том, что в эту область входит, либо довериться своему вкусу и гению. Первый способ изберет классицизм, второй — барокко, и оба эти решения выводят литературу за пределы ренессансной культуры с ее установкой на недостижимое и вместе вновь и вновь обретаемое единство общего и индивидуального, нормы и казуса, закона и свободы.

Примечания

[1] *Гинзбург К.* Сыр и черви. Картина мира одного мельника, жившего в XVI в. М., 2000. С. 235.

[2] *Garin E.* La cultura del Rinascimento. Profilo storico. Bari, 1973. P. 146.

[3] *Crombie A.C.* Robert Grosseteste and the Origins of Experimental Science, 1110–1700. Oxford, 1953.

[4] *Duhem P.* Études sur Leonard de Vinci. P., 1906–1909. V. 1–2.

[5] См., например: *Garin E.* Rinascimento e rivolizione scientifica // Garin E. Rinascite e rivoluzioni. Movimenrti culturali dal XIV al XVII secolo. Bari, 1975, и в нашей литературе: *Горфункель А.Х.* Гуманизм и натурфилософия итальянского Возрождения. М., 1977.

[6] *Ахутин А.В.* История принципов физического эксперимента от античности до XVII в. М., 1976.

[7] *Зубов В.П.* Аристотель. М., 2000. С. 272; Koyré A. Études d'histoire de la pensée scientifique. P., 1966. P. 153.

[8] *Canguilhem G.* Études d'histoire et de philosophie des sciences. P., 1968.

[9] *Гайденко В.П., Смирнов Г.А.* Западноевропейская наука в средние века. М., 1989.

[10] Там же. С.333.

[11] *Гайденко П.П.* Научная рациональность и философский разум. М., 2003. С. 257.

[12] *Аверинцев С.С.* Античный риторический идеал и культура Возрождения // Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984.

[13] *Леонардо да Винчи.* Избранные произведения: В 2 т. М., 1995. Т. 1. С. 50.

[14] *Haydn H.* The Counter-Renaissance. N.Y., 1950; *Battisti E.* L'antirinascimento. Milano, 1962.

[15] *Смирнова И.А.* Крупнейшие художники венецианской террафермы первой половины XVI века. М., 1978. С. 20–21.

[16] «Искусство Высокого Ренессанса было не началом, а концом некоторого исторического процесса, не столько устремлением вперед, сколько завершением, остановкой». (*Виппер Ю.Б.* Итальянский Ренессанс. М., 1977. Т. 2. С. 77).

[17] Там же. С. 122.

[18] *Чекалов К.А.* Маньеризм во французской и итальянской литературах. М., 2001. С. 20.

[19] *Панофски Э.* Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 1999. С. 65–70.

[20] *Burke P.* The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy. Cambridge, 1986. P. 76.

[21] *Baratto M.* La commedia del Cinquecento. Vicenza, 1977. P. 49.

Глава первая

ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

1

Одно из сочинений феррарского гуманиста Челио Кальканьини (1479–1541) содержит неоплатоническое истолкование мифа о рождении Антэроса. Венера, огорченная тем, что ее новорожденный сын Эрот слишком мал ростом, обращается за помощью к богине Фемиде. Та советует ей произвести на свет еще одно дитя: тогда Эрот станет расти, соревнуясь с ним. И после рождения Антэроса Купидон быстро прибавляет в росте. «Ты, полагаю, без труда сможешь заключить из этой истории, что и сколь угодно блестящий ум не способен должным образом развиться, если ему не нашлось антагониста (как говорят греки), с которым он мог бы соперничать и бороться. И состязаться нам надлежит не с одними лишь современниками, но равно и с писателями далекого прошлого — с теми, кого зовем мы безмолвными учителями и наставниками. А в ином случае мы обречены навсегда оставаться младенцами, лишенными дара речи». Миф об Эроте и его антагонисте — аллегория судьбы гуманистической культуры в целом. Imitatio/emulatio, подражание/соревнование, от момента ее рождения было для нее не только парадигмой самосознания, но и главным средством освоения мира в самом буквальном и практическом смысле: через язык — ведь эта культура изначально им не располагала. Для риторов-практиков, составлявших стихи или прозу на латыни, историко-критический взгляд на прошлое этого языка был естественным следствием, вытекающим из их эмпирических нужд: прежде чем браться за перо и начинать пользоваться чужим для себя языком, следовало наметить ориентиры в его обширном и разнородном пространстве. Тем более, что вопрос о подражании все время артикулировался, и вовсе не только применительно к литературе. К примеру, в живописи он был ничуть не менее важен и сводился, в общем, к тому же, что и в словесных искус-

ствах: следует ли подражать одному автору, досконально изучив прежде его манеру, или надлежит взять лучшее у всех известных авторов.

Не трудно предположить, что на заре своей истории гуманистическая литература, по крайней мере в лице подавляющего большинства своих представителей, предпочтет эклектику: наследие античных классиков, подлежащее освоению, благодаря новым и новым книжным находкам разрастается с быстротой, не оставляющей ни возможности, ни потребности в его иерархизации. К тому же, чтобы выдерживать конкуренцию в среде собратьев по гуманистическому цеху, классическую литературу надо изучать оптом. И на письме следует демонстрировать как можно более широкое знакомство не с одним, а с самыми разными авторами древности, чтобы заработать репутацию эрудита. Стремясь утвердиться в амплуа классика высокой, т.е. латинской, литературы, автор-гуманист часто выхватывал приглянувшиеся ему формулы или концепты из трудов римских или, реже, греческих писателей и склеивал их по своему — пока еще небезукоризненному — вкусу, по большей части даже и не задаваясь вопросами о том, насколько их употребление отвечает задачам и смыслу его собственного сочинения и в какой мере эти формулы совместимы друг с другом (герменевтического мастерства для того, чтобы восстанавливать контекстуальные смыслы, часто не хватало). Тому, кто попытается передать в переводе на родной язык стилистические (а часто и грамматические) шероховатости латинских опусов первой половины Кватроченто, не составит труда понять пафос цицеронианцев конца XV столетия, не упускавших случая иронически-презрительно высказаться о латыни своих предшественников. При всей критике запутанности и темноты стиля схоластов или средневековых историков, распространенной в гуманистических писаниях, сами адепты studia humanitatis первых поколений недалеко ушли от них по части ясности речи во многих своих трудах, — особенно в тех их разделах, где ситуация обязывала высказываться как можно более изысканно. В отношении стиля гуманисты первых поколений ведут себя очень неровно. Обращаясь к одним литературным формам, автору случается демонстрировать языковые навыки, которые он вдруг будто теряет в произведениях других жанров. Леонардо Бруни, написавший «Диалоги к Петру Гистрию» на хорошей латыни, не всегда способен удержать собственную планку на протяжении «Истории флорентийского народа».

Однако представление о стилистическом совершенстве есть уже в первые десятилетия Кватроченто — таковым представляется язык сочинений Цицерона; оспорить это решится только Лоренцо Валла, который противопоставит Квинтилиана этому идеалу абсолютного большинства. И Валла же артикулирует программу стилистического эклектизма, указав на нерасторжимость связи языка и времени, реалии которого язык призван отражать. Если очевидно, что ни стиль единственного автора, ни язык одной эпохи (пусть

даже эпохи своего расцвета) не может служить выражением всей полноты человеческого опыта, то следует допустить в свой вокабуларий неологизмы для обозначения новых реалий и не пренебрегать архаизмами – для большей выразительности языка (особенно поэтического). Словом, надлежит использовать все наличные возможности латыни настолько, насколько это допускает дарование автора. Целью писателя является, с одной стороны, адекватность изображения действительности – стилистическому эклектизму Валлы коррелятивен реализм его «негероической» теории историописания, – а с другой стороны, полнота и точность самовыражения: девизом эклектизма могут служить слова Анджело Полициано –«выражаю самого себя». В XVI столетии эклектический подход к формированию латинского стиля найдет концептуальное продолжение в италоязычном творчестве тех авторов, которые будут видеть свою задачу в формировании единого придворного языка, на котором могли бы говорить все образованные итальянцы, – Винченцо Кальмета, Бальдассаре Кастильоне, Анджело Колоччи, Джан Джорджо Триссино.

Антагонистическая эклектизму модель литературного стиля начинает складываться уже в первые десятилетия Кватроченто, но, чтобы вызреть, ей потребуются еще две трети века. Ее логика проста: если и в прозе, и в поэзии древние дали нам совершенные образцы употребления латыни, то пытаться достичь этого совершенства своими силами – напрасная трата времени и сил, достаточно просто хорошо изучить стиль лучших авторов и воспроизводить его как можно более точно, а переходить от одного образца к другому в поисках средств для самовыражения, все дальше отступая от классических совершенств, значит сознательно продолжать тот процесс порчи латыни, который и без того длится уже более тысячи лет. Источником образцовых решений стилистических задач всех основных жанров прозы считали корпус сочинений Цицерона. Феномен Цицеронова совершенства на протяжении XV в. объясняли исторически: в его эпоху латинский язык, преодолев прежнюю свою архаическую грубость, достигает расцвета, и творчество Марка Туллия оказывается как бы целью и суммой всего предшествовавшего развития римской культуры, а после его смерти и в культурной, и в политической жизни Рима начинается упадок, выражением которого оказывается вырождение языка, подвергшегося иноземным влияниям и спустя несколько веков вовсе растворившегося в варварских наречиях. Так что возможность отыскать более совершенный образец исключена самой логикой исторического процесса, и начинающему автору не остается ничего другого, кроме как хорошо изучить лексический состав сочинений Цицерона и структуру его периода (здесь речи надлежит предпочесть эпистолам). К тому же эрудиция и опыт многолетних трудов на гражданском поприще делают Цицерона первым авторитетом во всех областях знания – тех вопросов, которых не затра-

гивал Цицерон, и касаться не стоит, а в решении всех других следует руководствоваться его мнением и, конечно, его речениями. И если очевидно, что Цицерон обладал достаточно рафинированным вкусом, чтобы взять из родного языка все лучшее, то не следует прибегать к тем средствам, которыми не пользовался он: исключить из употребления необходимо, в первую очередь, слова, отсутствующие в корпусе его трудов.

При всей жесткости предъявляемых к начинающему автору требований цицеронианство отличалось известным демократизмом: ведь в рамках этой программы признавалось, что достичь совершенства стиля способен любой автор, основательно знакомый с образцом. Претензиям на оригинальность в таких условиях действительно не находится места: цель — воссоздать в своих писаниях стиль и дух римского оратора, а не «выразить самого себя». Зато, при известном усердии со стороны автора, гарантией стилистической благонадежности, т.е. свободы от недочетов и ошибок, выступает авторитет самого Цицерона. К тому же критерии оценки литературного труда делаются вполне ясны: это близость или отдаленность от разделяемого ученым сообществом стилистического идеала. Наконец, латынь, представленная лишь одним ее классиком, самой единственностью образца защищена от нововведений, архаизмов и прочих разновидностей порчи: ей суждено удержаться в границах цицероновских сочинений, а новые цицеронианцы, словно жрецы, призваны оберегать ее от вторжений невежд или реформаторов. Аналогом цицеронианства для вольгаре станет артикулированное Пьетро Бембо, но разделяемое многими гуманистами начала XVI в. признание поэтического языка Петрарки образцом стиля в поэзии и прозаического стиля Боккаччо — образцом для прозы. И в случае Цицерона, и в случае Петрарки и Боккаччо стилистический идеал отнесен в прошлое, но не в эпоху архаики; он персонифицирован, но сферы влияния — поэзия и проза — жестко разделены (цицеронианцы начала XVI в. не рекомендовали подражать поэтическим опытам Цицерона, которые не считались удачными).

На протяжении второй половины XIV — первой половины XV вв. встретить эклектизм или цицеронианство в чистом виде удается очень редко. У большинства авторов в разные периоды их творчества и даже в разных сочинениях преобладает то один, то другой подход. Уже Петрарка мог различить у самого себя два типа рецепции классической литературы и выстроить градацию влияний, которым подвергается его стиль. Он говорил, что одних авторов — таких, как Энний или Плавт, — он прочитывает единожды и за краткое время, и если что-то из сказанного ими западает ему в память, то он продолжает воспринимать это новое содержание как привнесенное и постороннее; в то время как других — Вергилия, Цицерона, Горация, Боэция — он читает и перечитывает многократно и запоминает их слова так прочно, будто они родились в его уме и никогда не были его языку чужими. Когда

Джованни Мальпагини, обнаружив в стихах Петрарки строчку из Вергилия, указал ему на это, поэт искренне удивился: заимствование не было намеренным. Джованни Конверсини из Равенны призывал своих учеников подражать Цицерону, но в собственной литературной практике в большей степени зависел от Августина. Да и в отношении Колуччо Салутати прозвище «обезьяна Цицерона», которым уважительно именует его в «Жизнеописаниях знаменитых флорентийцев» Филиппо Виллани, кажется преувеличением, свойственным комплименту. Цицеронианство оформляется в программу в первые десятилетия XV в., преимущественно усилиями Леонардо Бруни, Гаспарино Барцицца и Гварино Гварини. При этом критика цицеронианства рождается почти в это же время; полемика противников цицеронианства с его поборниками порой принимает форму скандала, и однако же характер аргументации, развиваемой обеими сторонами, выдает субстанциальное единство воззрений оппонентов, чьи исследовательские методы и литературные предпочтения, при всех их различиях, являются достоянием одной культуры. В «Сопоставлении Цицерона и Квинтилиана», в обмене инвективами с Поджо, в «Элеганциях» и в «Перекапывании диалектики» Лоренцо Валла противопоставляет насаждаемому его коллегами стилистическому монотеизму другое открытие гуманистической эпохи — историческую перспективу, внутри которой профессиональный язык филолога и историка легко обнаруживает всю несостоятельность риторики иерархий и бессмысленность благоговейного к ним отношения. Анджело Полициано в полемике с цицеронианцем Паоло Кортези движим профессиональной интуицией филолога-гуманиста — интуицией уникальности культурного авторства. А Джанфранческо Пико делла Мирандола говорит с цицеронианцем Пьетро Бембо на языке неоплатонизма, возрожденного Фичино.

Дискуссия между Анджело Полициано и Паоло Кортези в конце 1480-х гг. — первое звено в цепи столкновений эклектической и цицеронианской концепций литературного стиля, напряженное противостояние которых станет определяющим фактором для истории гуманистического движения первых десятилетий следующего, XVI столетия. Паоло родился и большей частью жил в Риме на попечении брата Алессандро, блестящего сановника и одного из самых ярких представителей интеллектуальной элиты. Но семейная резиденция Кортези располагалась недалеко от Флоренции, в Сан-Джиминьяно, — это и позволило Паоло еще подростком войти в круг флорентийских гуманистов. Разница в возрасте между ним и Полициано составляла более десяти лет — возможно, этим и объясняется чрезмерность пейоративных эпитетов, которые последний позволяет себе в отношении коллег, не готовых разделить его стилистические преференции. Утверждая, что стиль должен соответствовать предмету речи, ее субъекту и обстоятельствам и всякому автору пристало выражать в своих писаниях не Цицерона, а

то лучшее, что он может найти в самом себе, Полициано называет чрезмерно усердствующих в подражании Марку Туллию обезьянами, сороками и попугаями. Кортези отвечает Полициано очень сдержанно, как и подобает младшему. Только подражание позволит начинающему автору вновь открыть утраченные законы красноречия, и только подражание наилучшему из писавших на латинском языке — т.е. Цицерону — позволит ему достичь совершенства. Изучение законов правильной речи и следование им нисколько не ущемляет ничьей оригинальности. Автора, искусного в подражании, правильнее уподобить не обезьяне, а сыну, который, будучи лицом, походкой, осанкой, жестами, телосложением, голосом, привычками — словом, всем, что имеет, — подобен отцу, все же остается самим собою. В диалоге «Об ученых мужах» (ок. 1490), воспроизводящем композицию цицероновского «Брута», Кортези, правда, признает, что, хотя подражать следует только самому совершенному стилю, за образец можно брать не только Цицерона. А в сочинении «О четырех книгах Сентенций» он излагает, и не без успеха, классическим стилем вопросы богословия и философии, не употребляя при этом слов, которые были бы неологизмами для цицероновой эпохи (In quattuor libros Sententiarum, изд. 1504; имеются в виду «Сентенции» Петра Ломбардского, одно из важнейших произведений схоластической мысли, то есть материал, казалось бы, совершенно не поддающийся реинтерпретации на языке гуманистической культуры). На рубеже веков адаптация классического языка к проблематике культуры, радикальным образом противостоящей античности, могла казаться литературным подвигом — нам предстоит увидеть, как, спустя два десятка лет сделавшись нормой, она превратится в большое политическое зло.

Племянник и биограф Джованни Пико делла Мирандола, неоплатоник Джанфранческо Пико в полемике с Пьетро Бембо, который позже станет создателем одной из первых в эпоху Ренессанса нормативных поэтик в классицистском духе, дает редкий пример экстраполяции неоплатонических концепций в область литературной стилистики. Переписка Пико и Бембо открывается письмом (от 19 сентября 1512), где Джанфранческо сначала утверждает, опираясь на тезис, восходящий к Аристотелю, что самой природой душа всякого человека от рождения наделена особыми, только ей свойственными склонностями и стремлениями (proprium et congenitum instinctum et propensionem animi), и противостоять им значит действовать вопреки благой и разумной природе. Далее его мысль течет в хорошо знакомом нам по литературе круга Фичино неоплатоническом направлении: в каждом из нас живут общие для всех нас вечные и неизменные идеи вещей — пусть частные склонности и свойства отдельных людей и препятствуют тому, чтобы мы могли разглядеть эту изначальную общность критериев суждения в себе и в других. Наряду с прочими идеями высоких добродетелей в нашей душе

заключена идея прекрасного — в частности, и как идея совершенного стиля. Эта идея руководит нами в творчестве и в созерцании, а когда нам предстоит вынести суждение о предмете искусства, созданном нами или другими людьми, то именно причастность единой идее неизменной красоты позволяет нам сделать это. А потому во всяком творении человека, будь оно сколь угодно совершенно, нам надлежит прозревать первообраз — ему, а не созданию такого же смертного, как мы сами, и следует подражать. Ибо идея прекрасного не открыта до конца никому из людей, и никому из них не суждено стать создателем предписаний и правил, прибегнув к которым, мы приблизимся к недосягаемому идеалу стиля. Не один, а, напротив, многие великие писатели пусть станут нам учителями: ведь в написанном ими отразились разные стороны совершенства, подобно тому как, по словам самого же Марка Туллия, Зевксис из Гераклеи создал образ Елены из самых совершенных черт не одного, а пяти прекрасных женских тел. «Нам следует подражать той совершенной способности речи, которая заключена у нас в душе... будь то сама врожденная идея, изначально совершенная, или же способность, развившаяся в продолжение долгого времени благодаря чтению многих авторов». Таким образом, если свести вопрос к его прагматической стороне, то подражание в теории Джанфранческо Пико, строго говоря, оказывается не воспроизведением образцов, а своеобразной пайдейей, обучением-воспитанием начинающего автора, имеющим целью пробудить и усовершенствовать его природные способности. И тогда образцовый стиль классика превращается из предмета поклонения в стимул к соревнованию.

Пьетро Бембо говорит с Джанфранческо Пико (его письмо датировано 1 января 1513) не как философ, которым быть он здесь и не стремится, а как эмпирик, которому хорошо известно, сколькими трудами приобретается тот самый стиль, идея которого как будто бы — впрочем, с этим он не берется спорить, — от рождения присутствует во всякой душе. Между этой не поддающейся артикуляции идеей в душе и ее фактическим экземпляром, индивидуальным авторским стилем, дистанция огромного размера, и преодолена она может быть лишь тогда, когда начинающий писатель возьмет довольно уроков у тех мастеров стиля, которым удалось прозреть эту идею гораздо менее смутно, чем другим. Безусловно, можно взять лучшее у многих авторов, не достигших Цицеронова совершенства, — но им нельзя *подражать*: подражание, как его понимает Бембо, предполагает не препарирование классического стиля и последующее воспроизведение его элементов согласно собственному разумению, а схватывание формы, созданной автором-классиком, и воссоздание не только материального субстрата авторского языка, но и самой атмосферы сочинений классика. В цицероновском стиле находит воплощение исключительная цельность личности автора, и потому этот стиль не терпит никаких привнесений: выхватывать отдельные приемы или вокабулы

из разных авторов и составлять из них свой текст — все равно что строить дом, повторяя в его убранстве черты множества других, непохожих друг на друга сооружений. К тому же наследие Цицерона столь разнообразно, что и нужды нет обращаться к другим книгам: ведь он оставил нам совершенные образцы всех известных литературных родов, а широта его интеллектуальных интересов позволила ему вынести суждения по всем действительно важным вопросам гражданской и частной жизни.

Справедливости ради нельзя умолчать о том, что в своем цицеронианстве Пьетро Бембо проявляет умеренность, многим цицеронианцам его времени незнакомую. Он не отрицает необходимости чтения и изучения других авторов древности — Цезаря, Саллюстия, Ливия, Цельса, Колумеллы; он даже допускает некоторую возможность подражания им. Цицеронов стиль он считает образцовым не столько de jure, сколько de facto — просто потому, что равных Цицерону прозаиков пока не родилось. «Соревнование всегда сопутствует подражанию» (Aemulatio semper cum imitatione coniuncta sit): согласно Бембо, предел стремлений всякого подражателя Цицерона — не только уподобиться своему кумиру, но и превзойти его.

Стиль спора Бембо и Джанфранческо Пико — вполне гуманистический: как и их предшественники, агонисты со страниц диалогов Поджо или Валлы, они, избирая предмет для обсуждения, не договариваются о том, какое содержание усматривает в этом предмете каждый из них, и вся дальнейшая дискуссия представляет собой, в сущности, последовательное присвоение разных значений обсуждаемому понятию. Прийти к какому-либо согласию тем более трудно, когда участники спора говорят и мыслят на разных концептуальных языках. Джанфранческо Пико (и это особенно хорошо слышно в его ответе Пьетро Бембо) под словом «подражатель» подразумевает тот смысл, который вкладывал в него Платон в «Государстве», — в то время как Бембо склонен воспринимать этот термин совершенно натуралистически. Джанфранческо Пико опять заводит платонические речи об «истинных подражателях», которые черпают вдохновение из глубин собственной души и воспринимают достижения других авторов лишь как почву для собственных изобретений. Разнообразие природы находит свое продолжение в разнообразии, свойственном порождению природы, искусству: «быть не может, чтобы ты сделался во всем подобен Цицерону; вот и разумное устройство природы (ratio naturae), которой подражает искусство, открывает нам, что не может быть полного подобия там, где есть самою природой созданное различие темпераментов». Итак, подражание «стилю в целом» делает невозможным сама натура — воспротивившись ей, вместо подражания в высоком смысле (как его воспринимал, кстати, и сам Цицерон — см. «Об ораторе», II, 90 и далее) мы будем вынуждены принять как должное плагиат или механическое копирование разрозненных, поверхностно воспринятых черт образцового стиля.

2

Замечательный пример, демонстрирующий власть Цицеронова имени над просвещенными умами первой трети XVI века, предоставляет нам Эразм Роттердамский в своем сатирическом диалоге «Цицеронианец» (Ciceronianus, 1528). С этим сравнительно небольшим сочинением следует познакомиться подробно, потому что оно одно, пожалуй, способно заменить собой целый том истории гуманистической литературы. В нем мы открываем для себя сразу и наиподробнейшую энциклопедию литературной жизни первой трети XVI в., и историческое исследование, настолько убедительное, что и по сей день, читая самые разнообразные версии литературной истории Италии Чинквеченто, нельзя не ощутить зависимость мнений их составителей от оценок и описаний, содержащихся в «Цицеронианце» Эразма.

Двое друзей по имени Булефор (греч. «советчик») и Гиполог («тот, чьи советы следует принимать в расчет», «разумник») сговариваются избавить их общего друга Носопона («утруждаемого болезнью») от недуга, который мучит его вот уже около семи лет. Носопон рассказывает друзьям, что он сражен любовной страстью: недуг его в том, что ему претит всякое красноречие, кроме Цицеронова, — оно-то и составляет предмет вожделения, не добившись которого, он погибнет. «Дивно начертанные» изображения Цицерона в жилище Носопона сохраняются не только в ларарии (т.е. в месте, обычно отводимом в римском доме духам-покровителям семьи) и в мусее (в кабинете для занятий) — ими украшены все входы и выходы; и во снах является Носопону один лишь Цицерон и никого больше. Носопон описывает друзьям свою диету: как цистерцианцы боятся коснуться мяса, так он семь лет уже и дотронуться боится до всякой книги, если это книга не Цицеронова; и все труды, кроме сочинений Марка Туллия, удалил он из своей библиотеки. От дел семейных и общественных он устранился вовсе. Звание цицеронианца ему милее не только епископской кафедры, но и места в святцах. Носопон утверждает, что во всех книгах его кумира не найти ни одного слова, которое бы он не занес в лексикон, до того огромный, что два дюжих молодца едва ли снесли бы его на плечах. Он денно и нощно выписывает из Цицерона вокабулы и фразы, исследуя, в каком значении и в какой форме употреблено в его трудах то или иное слово; если же какая-то из широко распространенных латинских форм у Цицерона, тысячекратно им проштудированного, ему не встретилась, то и сам он остерегается ее употреблять. Есть у него том и побольше — туда он записывает обороты речи, особенно Туллию свойственные (formulas loquendi nostro Tullio peculiares). Есть и третий — там содержатся все стопы, которыми Туллий начинает или заканчивает периоды или части периодов; ритмы, которыми пользуется Туллий, сочетания звуков (modulationes), которые позволяют Туллию добиться ласкающей слух гармонии.

Размерами тома эти существенно превосходят объем всего написанного самим Цицероном — ведь одному выражению или слову Носопон способен посвятить многие страницы своих трудов: «Невелика штука говорить согласно правилам грамматики, а вот говорить по-цицероновски — это божественно». В повседневном общении Носопон тщательно уклоняется от разговоров на латыни, дабы не примешивать обыденной пошлости в священную речь. На самый худой конец у него всегда найдется несколько заученных из Цицерона фраз, уместных в самых типичных бытовых ситуациях. Если же избежать более длительного общения на латыни не удается, то после Носопон проходит очищение посредством чтения Цицерона продолжительностью в месяц: ведь повседневная болтовня кишит ошибками и неточностями. Когда же ему предстоит произнести речь, он долго готовит ее, запоминает наизусть, многократно читает вслух в уединении и лишь затем говорит публично. Выступать экспромтом он, по примеру Демосфена, всегда отказывается. «Не только лишь блеск прекраснейшего имени (Цицеронова красноречия. — *Ю.И.*) разжигает меня вожделением, — признается Носопон, — но даже и дерзкие насмешки тех италийцев, что не одобряют никакой фразы, кроме Цицероновой, и почитают великим преступлением, если кто не желает быть цицеронианцем. И однако же от сотворения мира никого из цезальпийцев не удостоили они чести назваться этим именем, за исключением одного лишь Кристофора Лонголия, который недавно оставил этот свет. <...> Ведь что же может быть лучше, и прекраснее, и величественнее, нежели цезальпийцу решением италийцев именоваться цицеронианцем?»

Заметим, кстати, что счастливец, согласно «Цицеронианцу», сначала удостоившийся одобрения от самих италийцев, а потом успевший вовремя умереть, — Кристофор Лонгей, или на итальянский манер, учитывая роль Италии в его жизни, Кристофоро Лонголио (1488–1522), бельгиец, получивший образование в Париже, — на самом деле был глубоко несчастен. Эразм устами своих персонажей скажет, что и он тоже не был цицеронианцем, потому что Цицерон всегда умел примениться к реальным обстоятельствам жизни, а тот — нет. Studia humanitatis, в их числе и изучение греческого языка, увлекали Лонгея с юных лет; эта благородная страсть, а равно и незаурядный ораторский талант, открыли ему дорогу в Рим и принесли покровительство Бембо и Садолето. Он написал пять великолепных речей «О славе града Римского» (De laudibus urbis Romae) и в 1518 г., рассчитывая на поддержку старших друзей-цицеронианцев, пользовавшихся большим влиянием при дворе понтифика, обратился к папе с просьбой о даровании ему римского гражданства.

И этот-то шаг Лонгея настоящие — т.е. урожденные — римляне не преминули использовать как повод для упражнений в риторике, долженствующей еще раз утвердить недосягаемость римской славы и априорное превос-

ходство римлян над варварскими народами. Тем более, что получить римское гражданство в те времена было действительно не так просто: этой чести в разные времена удостаивались такие видные фигуры, как Джулиано и Лоренцо Медичи, Микеланджело и Мишель Монтень. Кроме репутации выскочки, к возникновению которой предрасполагали сами притязания незадачливого варвара, не на руку ему в его предприятии сыграли и ораторские подвиги десятилетней давности, еще на службе у французского короля: тогда в панегирике Людовику Святому Лонгей взялся сравнивать Францию и Италию — в пользу Франции, конечно; он назвал Париж Северными Афинами, противопоставил Августу Карла Великого, а италийскому «праздному многоглаголанию» (superstitiosa verborum festivitas), предпочитающему внешнюю правильность и красоту речи ее смыслу, — полнокровие, остроумие и блеск языка писателей, рожденных в варварских землях (первенство среди них было отдано Эразму). И теперь негодование «антиварварской» партии было столь велико, а борьба с профанацией гордого имени римского гражданина до того неукротима, что друзья посоветовали Лонгею удалиться из Рима и поскорее подготовить свою апологию.

Героем борьбы против Лонгея сделался юный Чельсо Меллини (1500–1519), числившийся племянником папы Иннокентия VIII. Дебаты были назначены на 16 июня 1519 г. Председательствовал в ученом собрании папа Лев X; его окружали кардиналы и целая толпа гуманистов, среди которых нашлось очень мало сторонников Лонгея и очень много его противников. Чельсо Меллини с пафосом произнес речь, составленную его старшими единомышленниками, — он заучил ее на память. Выступление, преисполненное выпадов весьма скудного содержания, зато облеченных в безупречную форму, произвело такой эффект и вызвало такие бурные аплодисменты, в том числе и у самого папы, что присутствующие сочли неуместным портить столь сильное впечатление чтением защитительной речи Лонгея (ее должен был произнести Фламинио Томарощци, так как друзья Лонгея хорошо понимали, что его появление при дворе не пойдет ему во благо). «Если право гражданства достанется этому варвару, то тени Торкватов, Камиллов, Катонов, Цицеронов и Ливиев восстанут против нас», — заявил папа. Несостоявшееся выступление Лонгея, составленное из двух частей — Cristophori Longolii civis romani perduellionis rei prioris diei defensio («Защита дела римского гражданина Кристофора Лонголия первого дня») и Cristophori Longolii civis romani perduellionis rei posterioris diei defensio («Защита дела римского гражданина Кристофора Лонголия второго дня»), — было напечатано спустя две недели. В титуле своего сочинения он все-таки именовал себя римским гражданином. «Защита» Лонгея была несравненно более совершенным текстом, нежели тот перечень пустых и злобных обвинений, что произнес Меллини. Эразм, одобряя талант автора, удивлялся только, как в душе разумного чело-

века с такой прочностью может укорениться бессмысленное вожделение звания, в его эпоху лишенного какой бы то ни было ценности.

Оскорбленный и подавленный, но, если судить по его последним письмам, так и не излечившийся от своей любви к Италии и итальянцам, Лонгей уехал из Рима в Падую, где и умер спустя четыре года, перед смертью сделавшись монахом францисканского ордена. На самом деле, если ему и отказали в гражданстве, тем не менее никто не гнал его из Рима. Он прибыл в город Бембо и Садолето, «как любопытный скиф к афинскому софисту»: пробужденное нападками усердствовавших в цицероновской латыни эрудитов чувство неполноценности варвара заставило его оставить Вечный Город, и оно же стало, по-видимому, причиной его безвременной смерти. «Достоин ли я вас? Вполне ли я цицеронианец?» — этот вопрос то и дело возникает в письмах Лонгея к Бембо и Садолето. Любопытно отметить, что первое лицо «антиварварской» партии Чельсо Меллини прожил всего несколько месяцев после своего триумфа — однажды он возвращался из пригорода в Рим горной дорогой и погиб, упав в водопад.

«Цицеронианцем» Эразм Роттердамский в определенном смысле мстит за Лонгея. Над римлянами, из-за своей латыни сведшими в могилу такого же, как и он, варвара, он вершит суд с позиций истории, в которой на смену язычеству, времени Цицерона, приходит эпоха Откровения, которая никак не может довольствоваться ни понятиями прежней эпохи, ни ее языком, будь он даже так совершенен, как язык Цицерона. Не стилистический пуризм, а его содержательные следствия вызывают недовольство персонажей Эразма: христианский мир, насильственно ограниченный языком мира дохристианского, теряет средства для выражения и производства смыслов, неизвестных языческой античности. «Вы, римляне, не поняли, что ваше цицеронианство, да и в конечном счете само ваше преклонение перед всем латинским (latinitas) ввергает вас в нищету: ибо, кроме словесности древней, у вас есть великая христианская словесность, которой вы не желаете признавать, живя прямо здесь, в самом Риме, во граде Христовом». Новые цицеронианцы отвели своему кумиру место в святцах — как пророку или святому: из этого вышла «самая смехотворная путаница двух разных миропорядков, а сами вы отказались от того языка, который был бы способен изъяснить новое, христианское устройство мира».

Вопрос о применимости классических языков с их устаревшими реалиями к описанию современности стоял уже перед гуманистами первых поколений. Чтобы выдерживать стиль, приходилось воспроизводить старые, языческие топонимы вместо новых или заменять новые метафорами в классическом стиле; с реалиями, вовсе незнакомыми античности, было сложнее. Решительный Лоренцо Валла допускал употребление новых слов для новых вещей. Его мнение оспаривалось; к концу XV в. классицизирующая тенден-

ция обрела уже такую силу, что некоторые представители ученого сообщества перестали приветствовать друг друга словами «благодать, мир и милосердие Бога Отца и Господа Иисуса Христа», потому что этой формулы не нашлось в сочинениях Цицерона. И опаснее всего, что языческое красноречие пышным цветом расцвело при дворе наместников Св. Петра: Эразмов Булефор вспоминает откровенно языческое красноречие Джулио Камилло (Дельминио) и Томмазо Ингирами (который получил прозвище «Федра» за удачное исполнение роли Тесеевой супруги в «Ипполите» Сенеки, разыгранном во дворце кардинала Рафаэле Риарио). Булефор рассказывает о том, как в Страстную Пятницу 1509 г. в папской капелле ему довелось прослушать латинскую речь о Страстях Христовых (в исследовательской литературе произнесший ее оратор отождествляется с тем же Томмазо Ингирами; Булефор говорит, что никто из присутствовавших не сообщил ему имени выступавшего, так как невозможно было предположить, будто такой образованный и знаменитый красноречием человек кому-либо неизвестен). Оратор выступал в присутствии папы Юлия II, кардиналов, епископов и множества ученых людей Рима. В интродукции, едва ли не более протяженной, чем сама речь, он превозносил папу, называя его «Юпитером благим и величайшим, что всемогущей десницей, потрясая жезлом, низвергает неукротимый огнь, куда пожелает». Сама речь состояла из двух частей: в одной оратору надлежало представить страдания и смерть Христовы, в другой — изобразить Его Воскресение и славу. В первой части он вспоминал Квинта Курция, Кекропа, Менецея и Ифигению — тех, кто не пощадил жизни ради спасения отчизны, — и клеймил неблагодарность евреев, которые, в отличие от прочих древних народов, всегда чтивших память своих героев и воздвигавших им монументы, не удостоили подобной чести Христа. Смерть Спасителя он уподобил кончине Сократа или Фокиона, изгнанию Сципиона или остракизму Аристида, а его Воскресение — триумфам Сципиона, Павла Эмилия, Юлия Цезаря и апофеозам императоров. «И до того по-римски говорил он, этот римлянин, что я совсем ничего не услышал о смерти Христовой».

И этот цицеронианец — вовсе не исключение: прославленные римские риторы последнее время мнят хорошим тоном называть не только Бога Отца Юпитером благим и величайшим (Juppiter optimus maximus), но и Бога Сына — Аполлоном или Асклепием, Богоматерь — Дианой или Богиней (dea), церковь — священным собранием (sacra contio), священным градом (sacra civitas) или священной республикой (sacra respublica), отлучение от церкви — проскрипциями (proscriptio). Они именуют епископов наместниками провинций (praesides provinciarum), избрание епископов — комициями (comitia — так называли народное собрание в Древнем Риме), священников — жрецами (sacrificulus), а дьяконов — курионами (curio — лицо, ведавшее культовыми вопросами курии).

На примерах простых формул, принятых в повседневном общении, Эразму удается показать всю глубину несходства между «двумя миропорядками»: как велико различие между принятыми в речи язычников пожеланиями здоровья при встрече или прощании — и обычаем христиан в качестве благодарности молиться о спасении ближнего, призывая на него благодать Божию (gratia), а также здороваться и прощаться, желая друг другу мира (pax)! И сам Лонгей, во многом благодаря которому уничижительное словечко «варвар» стало все чаще слетать с языка «подлинных римлян», напрасно тратил время, сочиняя пять речей во славу Рима: да и могло ли бы вообще выйти меньше или больше пользы, если бы он хулил, а не превозносил Вечный Город? Уж лучше бы он посвятил свое красноречие Христу и любви к благочестию.

Прелаты, до которых доносился голос Эразма, напрасно не внимали его упрекам: ведь на их горизонте возвышалась теперь грозная фигура Мартина Лютера, и в то время как мир ждал серьезного ответа католической церкви на вызов новой эпохи, эстетствующие «цицеронианцы» были готовы противопоставить натиску надвигающейся Реформы лишь изящные игры в древних римлян и аутическое нарицание себя потомками Горациев и Ливиев. Не только Бембо и Садолето, но и сам Лев X был не чужд той иллюзии, что протестантизм можно победить великолепием латинской речи. Не без наущения Бембо Лонгей взялся сочинять «Речь к лютеранам, ныне осужденным» (Oratio ad Luterianos quosdam iam damnatos). Составляя папские бреве от лица Льва X, Бембо позволял себе упоминать в них персонажей и сюжеты языческой мифологии, сулил «милость бессмертных богов и богинь» тем, кто поддерживает папские начинания. Когда на Святой Престол под именем Павла III взошел Алессандро Фарнезе, Бембо поздравил его письмом, выразив уверенность, что избрание его осуществилось «скорее волей бессмертных богов, чем советом людей». Нетрадиционным было не столько употребление пришедшей из античности лексики — ведь еще Данте случалось называть Творца вселенной «sommo Giove», а Франсуа Вийону именовать Богоматерь «высочайшей богиней» (haulte Déesse), — сколько контексты такого словоупотребления и его частота. Когда элегантные римские риторы с кардинальскими шапками на голове обращались к духовным вождям Реформации, называя святых «богами» (divi), индульгенции — «смертных мук избавлением» (manium expiatio), а таинство исповеди — «очистительным исповеданием живых» (lustrica vivorum confessio), сам предмет диалога между ними и сторонниками Реформации оказывался утрачен. Единомышленникам Лютера роскошная латынь казалась, и справедливо, отнюдь не полноценным средством коммуникации, а всего лишь одним из штрихов и без того отвратительного образа «блудницы Вавилонской» — преданного порочным наслаждениям и напрочь забывшего о христианстве папского Рима. Еще более непонятно было, отчего люди, которые сами все время именуют христиан-

скую веру «христианским убеждением» (Christiana persuasio), обвиняют их, искренних сторонников очищения Церкви Христовой, в ереси.

Опыт истории свидетельствует, что приверженность классическому красноречию вредила не только нравственному состоянию Святого Престола, но и успешности его внешней политики. Одиннадцатью годами позже выхода Эразмова «Цицеронианца», в 1539 г., один из главных цицеронианцев Рима, кардинал Якопо Садолето, друг Бембо и автор изящнейших латинских стихов, в силу географического положения его диоцеза (г. Карпентра), был вынужден участвовать в одной из прозелитских акций епископов Лиона, Вены, Лозанны, Безансона, Турина и Лангра. Целью мероприятия было возвращение в лоно католической церкви протестантской Женевы, оставшейся без духовного руководства после изгнания Фареля и Кальвина в 1538 г. На Садолето, уповая на его красноречие, возложили самую важную миссию: он обратился к жителям Женевы с посланием, в котором объявлял ответственными за все постигшие город бедствия вождей Реформации и призывал граждан возобновить евхаристическое общение со Святым Престолом. Сначала смущенные риторикой прелата граждане Женевы не смогли найти оратора, который взялся бы отстаивать их убеждения перед самим Садолето. Зато Кальвин не постеснялся откликнуться на его послание, составив «Responsio ad Sadoleti epistolam» — документ, впоследствии ставший одним из важнейших манифестов Реформации и вошедший во все хрестоматии по истории реформационного движения (историки Реформации, как правило, и вспоминают Садолето лишь в связи с возникновением этого сочинения Кальвина). В «Responsio» Кальвин излагал основное положение своего учения: подлинная церковь Христова основана на Слове Божием, а не на каких бы то ни было традициях церкви. В Женеве этот документ стал известен в сентябре 1541 г., протестантское красноречие оказалось убедительнее католического, и вышло, что на этот раз ораторское мастерство Садолето открыло путь к примирению между одним из виднейших вождей Реформации и его непокорной паствой: женевцы начали умолять Кальвина вернуться и снова стать во главе церкви, основанной им в их городе.

3

Кватрочентистская история латинского стиля гуманистов предстает кратким повторением истории латинского языка классической эпохи. Выше мы коснулись ее истока — периода преобладания эклектизма — и акме, ознаменованного торжеством цицеронианства. Если на протяжении XV в. гуманистическая литература пребывала на службе у политики, то теперь политика Св. Престола отчаянно стремилась самоотождествиться с литературой.

Идеалом и целью этой литературы было цицеронианство, ориентированное на классику внутри классической эпохи, «классику классики», — на авторитет рафинированного языка, гармонически сочетающего свободу выражения с правильностью форм. Его кристальная ясность представляется всецело доступной рациональному анализу, а потому и поддающейся воспроизведению. Притягательность такого языка заключается главным образом в его способности мгновенно преобразовывать всякий факт чувственного восприятия в интеллектуальную конструкцию, в основании которой лежат внятные и точные законы исчисляющей эстетики: для всех единиц и уровней стиля здесь существует своя теория, будь то звук, слог, слово, фраза, композиция отдельно взятого произведения или все множество произведений, написанных на одном языке. Такая теория представляет собой, по сути, систему качественных градаций и классификаций, основывающихся на большем или меньшем формальном сходстве подлежащих описанию объектов. Организуя разрозненные явления в множества, формируемые по очевидным принципам, и наделяя эти множества именами, она не только задним числом структурирует наличную данность литературного процесса, но и простирает в будущее власть нормы — экстракта всего лучшего, что удается обнаружить в наличной данности. Процедура фиксации никак не служит пониманию подлежащих ей фактов, зато она позволяет успешно репродуцировать их форму, не вдаваясь в их суть и даже не задаваясь вопросом о том, есть ли в них еще что-то помимо формы. Поэтому жизнестойкость и суггестивность этой теории обусловлена, с одной стороны, ее тавтологическим характером (ведь с тезисом, в котором субъект и предикат тождественны, спорить невозможно), с другой — ее эмпирической применимостью. Семантической тавтологией, лежащей в основе нормативной теории, объясняется и легкость, с которой экспликация ее постулатов может быть заменена простым указанием на образец, воплотивший эти постулаты с наибольшей полнотой. Что и произошло в последние десятилетия Кватроченто: редукция осмысления внутреннего устройства выразительного языка к культу единственного идеального стилиста — это и есть цицеронианство начала XVI в.

Подобно римской культуре, после Цицерона породившей Апулея, Плиния и Авла Геллия, культура раннего Чинквеченто тоже узнала свой эрудитский декаданс. Правда, отвести собственную эпоху этому своеобразному fin du siècle гуманизма не удастся: его явления были просто слабо различимым фоном триумфального шествия цицеронианства. На исходе Кватроченто антикварная эрудиция, с которой, по сути, и начиналось когда-то гуманистическое движение, у части его представителей развилась в принцип формирования литературного стиля. Филологи, тяготевшие к археологическому измерению латинского языка, находили свой стилистический идеал, с одной стороны, в доклассической, доцицероновской эпохе, с другой — в творчестве

позднеантичных эрудитов, прежде всего Апулея и Плиния Старшего. Цицеронианскому культу меры и ясности здесь противостоял вкус к автохтонной и иноземной знаточеской экзотике: архаизмы, грецизмы и просто редко встречающиеся у классиков слова не изгонялись, а приветствовались, как и прихотливый, запутанный синтаксис, изучавшийся, в первую очередь, по «Золотому ослу». Литературные опыты архаизаторов-декадентов, как правило, раздражали не только классицистов-цицеронианцев, но и анархистов-эклектиков: вспомним, что еще Лоренцо Валла, допускавший большую свободу в выборе стилистических ориентиров, характеризовал апулееву манеру изъясняться, взятую антикварiями за образец, глаголом rudere («реветь», «орать» — словом, издавать тот самый звук, который производит осел). Неклассические интересы архаизаторов находили воплощение, помимо оригинальных экспериментов со стилем, и в их эдиционной практике. Их усилиями осуществлена большая часть чинквеченти стских изданий римских писателей нецицероновского века: Плиния Старшего, Катона, Плавта, Авла Геллия, Апулея, Фульгенция, Сидония Аполлинария.

Популярность этих экзотических для конца XV в. авторов, конечно, не была одинаковой: одни публикации немедленно порождали взрывы полемики, поток комментариев и подражаний и провоцировали пиратские издания, а другие хотя и раскупались, но без ажиотажа. Так, «Естественная история» Плиния Старшего стала одним из ключевых событий истории гуманистического движения семидесятых годов Кватроченто, о чем свидетельствует и количество ее изданий. Первое из них, анонимное, датировано 1469 г., затем следует римское издание Джованни Андреа Бусси — 1470 г., приблизительно в это же время комментарий к «Естественной истории» составляет Никколо Перотти, Филиппо Бероальдо выпускает своего Плиния в 1475 г., а «Плиниевы очищения» (Castigationes Plinianae) Эрмолао Барбаро представлялись образованным современникам такой важной вехой в истории словесности, что Анджело Полициано, утверждавший, будто прочел этот лексикологический справочник, не отрываясь, за единую ночь, именовал их автора Императором филологии. Велик был интерес к Плавту, впервые изданному в 1472 г. в Венеции Георгием Мерулой, а, к примеру, трактат Катона Старшего «О сельском хозяйстве», вышедший там же годом раньше, не произвел подобного впечатления. В 1469 г. в Риме Джованни Андреа Бусси выпускает editio princeps «Аттических ночей» Авла Гелия; в 1503 г. Бероальдо издает свои комментарии к этому труду.

Филиппо Бероальдо Старший (1453–1505) был автором первого ренессансного комментария к Апулею. В Средние века Апулей не входил в число популярных античных авторов, хотя и не оставался в полном забвении. «Золотой осел» попал в поле зрения представителей гуманистического движения усилиями Боккаччо, который увидел в романе философа-неоплатоника

не только то, что в нем видел каждый просвещенный читатель, то есть энциклопедию аллегорий, но и богатейший резервуар нарративных возможностей (изучение рецепции Апулея составляет целое направление в массиве современных исследований творчества Боккаччо).

Первоиздатель «Золотого осла» епископ Алерии Джованни Андреа Бусси (1417–1475), ученый клирик с ярко выраженными гуманистическими вкусами (он служил секретарем у Николая Кузанского и был знаком с кардиналом Виссарионом), обратил внимание на неоплатоническое содержание сочинения Апулея. Посвящая свой труд папе Павлу II, Бусси подчеркивал целиком аллегорический характер фривольного повествования, но о стиле его едва обмолвился, да и то лишь стремясь оправдать литературные вольности Апулея и повысить его авторитет в глазах понтифика.

Тридцать лет спустя, в юбилейном 1500 г., «Золотого осла» вновь выпустил в свет Бероальдо. Разница между первым и вторым изданиями отражает смену преференций, происшедшую за эти годы в гуманистической среде. Не эзотерика и не философский подтекст, а язык романа составляет центр интересов нового издателя. В предисловии к «Апулею с комментарием Бероальдо и с новым толкованием образов» (Apuleius cum commento Beroaldi et figures noviter additis) он указывает на источник латинского «Золотого осла» — греческий роман, который в те времена приписывали Лукиану (его перевел на латынь Поджо Браччолини), — но ставит «нашего Апулея» много выше его прототипа. Латинский текст «Осла» написан «превосходнейшим стилем» (stylo nitidissimo), автор его блещет «изяществом, ученостью и тонкостью ума» (elegans, eruditus, emunctus).

«И хотя он, без сомнения, пожинал гроздья с виноградников Лукиана и особенно старался держаться одного лишь лукианова образца, между латинским Ослом и греческим, однако же, пребольшая вышла разница... Ибо в Лукии нашем рассеяно отнюдь не мало слов, коими я, скорее, мог бы наслаждаться, чем пользоваться, а еще больше таких, коими я равно мог бы и пользоваться, и наслаждаться (Бероальдо обыгрывает терминологию Августина — кстати, тоже поклонника Апулея и других платоников: по Августину, наслаждаться, frui, следует только одной вещью в мире — Богом, а всеми остальными вещами надлежит только пользоваться, uti. — *Ю.И.*). И до того изящен сей обновитель многих слов, и столько у него красоты и прелести, что большего изящества и очарования на свете и быть не может. Оттого сей Осел наш, как говорят, и кажется золотым. Ведь слажен и отделан он с таким остроумием, с такою тонкостью, с таким изяществом речений, простецам непонятных, что вполне справедливо будет сказать: музы заговорили бы апулеевой речью, если бы захотели говорить на латыни. И еще скажу, что знаю по себе: усердное чтение Апулея изрядно оттачивает язык и для изучения того раздела красноречия, который называют искусством вести беседу (у Бero-

альдо sermonatricem: очевидно, он имеет в виду sermocinatrix – термин, встречающийся у Квинтилиана), весьма пригодно».

Э. Раймонди, один из современных исследователей творчества этого гуманиста, назвал его стиль «лингвистическим экспрессионизмом» – манеру письма, выработанную Бероальдо за годы изучения любимых им авторов поздней античности, в весьма значительной степени определили его преференции в области классической литературы. В эпоху, когда Филиппо Бероальдо жил и работал, критика в его адрес раздавалась постоянно: лексический состав, равно как и синтаксис его речи, требовал от всякого желавшего понять ее редкой образованности и исключительной филологической квалификации. Эрудитские литературные игры Бероальдо воспринимались как сознательное и последовательное отрицание цицеронианской программы, в центре которой стояли требования ясности и меры. Впрочем, они и были сознательным ее отрицанием. Комедии Плавта, с одной стороны, «Золотой осел», «Естественная история» Плиния и коллекции редких слов Феста – с другой: Бероальдо не только сам культивировал подобные интересы, но и, будучи преподавателем Болонского университета и обладая возможностью говорить ex cathedra, пробуждал их у своих студентов.

Страсть учителя к архаической экзотике, перенятая от наставника еще в годы учения, сыграла роковую роль в жизни Джованни Батиста Пио (1475/76 – ок. 1542). Как в погоне за филологическими раритетами, так и в экспериментах со стилем Пио пошел дальше своего учителя. Он сам называл себя «древностей и речений древних прилежным разыскателем» (vetustatis verborumque priscorum curiosus assectator): он учился изъясняться на латыни по Варрону, Фесту, Нонию Марцеллу, Колумелле и Валерию Флакку, а Фульгенция и Сидония Аполлинария издал, составив к ним собственный комментарий. В предисловии к «Золотой Поэме и письмам Сидония Аполлинария» он писал: «Сохранившиеся от него (Сидония Аполлинария. – *Ю.И.*) послания и несколько стихотворений – вернейшие образцы почтенной древности и пленительные соперники искрометной апулеевой речи, никоим образом не способные угодить тем грамотеям от тривия (litteratoribus trivialibus), которые, уставившись в одну книжку <...>, при любом недуге очей, как говорит Иероним, к одному прибегают средству. Вместилища дрязг и стряпчие раздоров (litium depectores, выражение из Апулея. – *Ю.И.*), увязшие речью в тривии с его предписаниями, они, я знаю, назовут стиль Сидония темным и лишенным изящества». Если Бероальдо было легко оставаться архаистом в Болонье, то Пио, которому случилось преподавать в римской Сапиенце, публичные признания в любви к лингвистическому антикварiату стоили карьеры. Систематически протесты римских цицеронианцев против программных выступлений Пио начинают появляться в печати с 1512 г.: известно о ссоре между Пио и Ромоло Амазео, а также о том, что в числе оппо-

нентов болонского гуманиста был племянник его учителя, Филиппо Бероальдо Младший. Но отдельные столкновения, по-видимому, имели место и раньше, причем в полемике участвовали и студенты — любители авторов доцицероновской эпохи, потому что «Речь в защиту Плавта» (Apologia in Plautum) одного из учеников Пио, Акилле Бокки, датирована 1508 г., но издана, правда, в Болонье; этому же ученику принадлежат «Оды в честь Иоанна Баптиста Пия», изданные в Болонье годом позже.

Франческо Флоридо Сабино (1511–1547), вполне разделявший любовь к антикварно-лингвистическим штудиям и даже составивший трактат «Против хулителей Акция Плавта и других латинских писателей» (In Actii Plauti aliorumque latinae linguae scriptorum calumniatores, 1538), не одобрял, тем не менее, использования архаизмов в современной литературной практике и почитал язык Пио «более грубым, засоренным и низким» (durior, sordidior et impurior), нежели речь авторов, вовсе не притязающих выглядеть учеными и изысканными. Вполне естественно было бы ожидать, что экзотические стилевые пристрастия, нашедшие к тому же литературное воплощение, создадут благоприятную почву для пародирования. И пародии действительно не заставили себя ждать. Римлянин Марианджело Аккурсио (1489–1546) высмеивает вкусы Пио в «Диалоге оска и воска на римских игрищах» (Osci et Vosci dialogus ludis Romanis actus, 1513: под первым из заглавных персонажей предлагается подразумевать представителя народности осков, в древности живших в окрестностях Рима, а наименование второго, как кажется, придумано автором по аналогии с первым). Под прицел неизвестного автора «Диалога наиотменнейшего против вещего языка мариопионейского, или пиомарианского» (Dialogus in lingua mariopionea sive piomariana carmentali pulcherrimus), появившегося в том же 1513 г., попадает не только Баттиста Пио, но и гораздо более умеренный в своих литературно-стилевых воззрениях Марио Эквикола (1470–1525) просто за то, что питал к Пио дружеские чувства.

Наиболее последовательным противником архаизаторских и экзотических тенденций в повседневно употребляемом латинском языке был кардинал Адриано Кастеллези (1458– ок.1522), близкий друг Паоло Кортези и автор сочинений «О латинской речи» (De sermone latino) и «О способах изъясняться по-латыни» (De modis latinae loquendi), подведший под критику стиля Бероальдо, Пио и им подобных исторические основания. Отправным пунктом его историко-лингвистических построений служит хорошо известный нам тезис: эпоха расцвета латинской речи — «времена великого Цицерона». В трактате «О латинской речи» Кастеллези дает краткий очерк истории латинского языка. Ее древнейший (antiquissimum) период длится от возникновения племени латинов до эпохи Ливия Андроника. Что-либо сказать о языке этого времени трудно, потому что нам не осталось почти никаких памятников, позволяющих судить о нем. Второй, просто «древний» (anti-

quum), период протяженностью в сотню лет завершается непосредственно перед наступлением цицероновой эры. Он ознаменован именами Катона и Энния – их Кастеллези называет «творцами латинского красноречия» (architecti Latinitatis): язык этой эпохи довольно развит, но пока не достиг изящества. С творчеством Цицерона, конечно же, связывается эпоха совершенства (perfectum). Не только он, но и другие писатели этого времени, к примеру, Цезарь, дают нам образцы блестящего стиля, чистого и лишенного недостатков. Варварские влияния искажают латынь последовавших после смерти Цицерона времен (Кастеллези именует постцицероновский период несовершенным – imperfectum). Грамматический строй латыни отступает от норм, известных из сочинений Цицерона, архаизмы и неологизмы переполняют речь новых писателей. Так, например, язык Апулея, кишаший экзотическими и редкими вокабулами, – Кастеллези сравнивает стилистические выходки этого писателя с акробатическими трюками циркача, – представляет собой антитезис цицероновой речи. Остается лишь сожалеть, что и спустя тысячелетие после этой лингвистической катастрофы, несмотря на то, что дистанция во времени обнажает изъяны, присущие речи тех, кому не посчастливилось писать в эпоху Цицерона, все же находятся лишенные вкуса и чувства меры авторы, которые не только не избегают ошибок прошлого, но и стремятся повторить их. Автор призывает современников очистить речь от архаизмов и нововведений, от слов греческого происхождения, темных, редких и неуклюжих речений и обратиться к «подлинному латинскому красноречию» (vera Latinitas), в возрождение которого и сам он вносит лепту, составляя трактат «О способах изъясняться по-латыни» – практическое пособие по латинской стилистике, содержащее образцы стиля лучших римских авторов цицероновской эпохи.

4

При всей интенсивности и разносторонности культурных и деловых контактов представителей гуманистического движения, при всей частоте их перемещений как по территории Италии, так и за ее пределами, гуманистическая культура в каждом из таких крупных ее центров, как Флоренция, Неаполь, Рим или Венеция, все-таки сохраняет свой особый облик и содержание. От региона к региону (но часто и внутри одного региона с течением времени) меняется социальная основа гуманизма: во Флоренции это купеческая олигархия, прикрывающаяся демократической фразеологией; в Неаполе – прообраз новоевропейских государств XVII в., молодая абсолютная монархия, видящая в новой культуре одно из главных средств борьбы с противостоящим ей феодальным сепаратизмом; а в Риме – фактически ли-

шенная устойчивого экономического и социального базиса, но в высшей степени амбициозная власть понтификов, многим из которых удалось сделать карьеру, в итоге увенчавшуюся папской тиарой, как раз благодаря исключительной образованности и незаурядным способностям в сфере studia humanitatis. Есть существенные различия и в предпочтениях тех или иных форм культурной и научной деятельности, характерных для разных центров гуманистического движения. Историография и ораторские жанры преобладают во Флоренции. Притязание на тотальность в освоении и производстве знания — черта исследовательского стиля римских гуманистов. Виднейшие из них — Лоренцо Валла, Юлий Помпоний Лет, Никколо Перотти — известны в первую очередь как авторы историко-филологических сочинений энциклопедического характера. Наконец, в разных регионах по-разному идет развитие отдельных форм внутри жанровой системы гуманистической литературы: как правило, оно асинхронно там, где интерес к studia humanitatis возникает раньше, и отличается большей симметрией там, где такого рода интерес складывается позже.

Венеция стоит несколько особняком среди других центров гуманистического движения. Авторов гуманистической ориентации в первой половине Кватроченто здесь отличает гораздо более очевидная, чем в других центрах studia humanitatis, «церковность»: из-под их пера часто выходят ораторские сочинения вероучительного содержания, жития святых прошедших веков или биографии прославившихся христианскими добродетелями уроженцев Венеции, канонизация которых уже имела место или предполагается в ближайшем будущем. По-видимому, территориальной близостью к Падуе с ее знаменитым университетом следует объяснять конфигурацию интересов, определившую характер венецианского гуманизма: естественным наукам здесь изначально отдавали приоритет перед гуманитарными. Ничего подобного в других центрах гуманистического движения мы не обнаружим — если, конечно, не считать естественнонаучными интересами увлечения магией и астрологией, имевшие место буквально повсюду. «Наряду с *человеком* и *обществом*, — пишет Витторе Бранка, — в Венеции, с ее преимущественно энциклопедическим гуманизмом, весьма существенное место отводилось также и *природе* — примером тому могут служить хотя бы геометрические штудии Георгия Валлы, которыми восхищался Леонардо, или естественнонаучные исследования Сабеллико и Барбаро: едва ли мы ошибемся, назвав их экспериментальными, пионерскими в галилеевском смысле. Если принять во внимание это обстоятельство, уже не покажется случайным, что Джорджоне представляет нам пейзаж, в который вписаны фигуры («Гроза»), а не фигуры на фоне пейзажа, как поступают тосканские живописцы». С логическими и натурфилософскими штудиями связан и первый опыт учреждения венецианской высшей школы, относимый дошедшими до нас свидетельствами к 1408 г.

Антропологический идеал, бывший достоянием античной риторической традиции и воспринятый гуманистическим движением, усваивался венецианской культурой через эпидейктические жанры — в первую очередь, вместе с навыками составления надгробных речей, превращавших почившего государственного мужа в образцового гражданина, наделенного всеми добродетелями языческого и христианского мира, которым только возможно подражать. Но и рецепция предельно общих для всего гуманистического движения риторико-этических ценностей, равно как и общих мест гуманистической культуры, здесь сразу проникалась духом специфически венецианского политического прагматизма. Когда Эрмолао Барбаро Младший (1454–1493) берется составлять портрет недавно почившего сенатора Бернардо Джустиниана (1408–1489), из всех личных свойств умершего ему оказывается всего дороже ораторское мастерство. При этом манеру речи своего протагониста он характеризует до того подробно, что частное письмо (к патрицию Марко Дандоло от 1489 г.), уже ставшее надгробной речью, едва не выливается в пособие по элоквенции. Замещать похвалу герою похвалой красноречию, совершая рокировку субъекта и предиката в восходящем к Цицерону определении «оратора» как «мужа добродетельного» (vir bonus), — жест для гуманиста вполне типичный. Но селекция свойств образцового оратора у Барбаро хотя и коренится в традиционной риторике, тем не менее явно ориентирована на венецианскую аудиторию: она выдает сосредоточенность панегириста на технической стороне речевого мастерства героя, обеспечивающей прагматическую эффективность его деятельности. Если следовать разделению наук, актуальному на сегодня, то «риторике по-венециански», скорее, нашлось бы место в теории public relations или в масс-медиа, нежели в филологии или в теории литературы.

Автор, сумевший заключить сумму гуманистического риторического учения в камерное пространство частного послания, принадлежал к семейству, которое на протяжении всего Кватроченто стояло в центре культурной истории Венецианской республики. Эрмолао Барбаро в разное время состоял в учениках Помпония Лета, Георгия Мерулы (его именовали первым среди филологов того времени; он преподавал в школе Сан Марко с 1466 г. по 1484 г.), и выходца из Византии Феодора Газы, переводчика Аристотеля, под руководством которого Эрмолао изучал греческий язык. К какой бы из областей studia humanitatis Барбаро ни обращался, всякий раз он демонстрирует способность с необычайной ясностью схватывать те интеллектуальные коллизии, которые на данный момент составляют ее центр и задают направление ее развития. Хрестоматийно известен его обмен письмами с Джованни Пико делла Мирандола — спор о риторике, философии и философском языке, где рассматриваются вопросы, сохранявшие доминирующее положение в концептуальном контексте гуманистической культуры на протяжении всего

XV в. (об этом мы рассказали в предыдущем томе). Барбаро довелось сыграть свою роль в ренессансной судьбе «Поэтики» Аристотеля: вероятно, именно в ходе переписки с ним у Анджело Полициано пробудился интерес к этому сочинению. Полициано встречался с Барбаро и пользовался его консультациями во время своего пребывания в Венеции в 1479–1480 гг.

Выработанный Эрмолао метод работы с авторитетными текстами позволяет говорить о нем как о предтече гуманизма Чинквеченто — гуманизма, редуцированного до своей филологической стороны и переродившегося в издательский профессионализм, почитающий главной и, пожалуй, единственной заслуживающей уважения целью всякой гуманитарной работы высококвалифицированную публикацию классического текста. «Гений места» — характерное для венецианской культуры внимание к натурфилософским штудиям — во многом определяет круг его интересов и исследовательский стиль: с первых лет своей научной карьеры он проявляет интерес к филологическому комментированию естественнонаучных сочинений, которые до сих пор оставались вне поля внимания гуманистов. В 1474–1481 гг. он работает над Аристотелевыми сочинениями о природе и их античными комментариями, над Фемистием и Теофрастом, составляет компендий из книг Диоскорида по ботанике и медицине. Обращаясь к исследованию трудов римского географа Помпония Мелы и к «Естественной истории» Плиния, Барбаро фактически создает особый жанр работы над текстом, для его эпохи новый, — сам он называет его castigationes, «очищения». Сейчас мы назвали бы такого рода деятельность научной редакцией и комментированием: в классический текст, накопивший за полторы тысячи лет переписывания множество ошибок и неточностей, иногда радикально искажающих его смысл, вносятся исправления, которые приводят его в соответствие с языковыми нормами современности, а термины, сентенции и даже факты, оставшиеся непонятными, снабжаются пояснениями. В первой половине Кватроченто речь могла идти только об «очищении» стилистическом (примером тому служит критика латинских переводов Аристотеля у Леонардо Бруни) и лишь изредка — об исправлении фактических неточностей, возникающих в переводах исторических сочинений или трудов по этике, социальной и политической философии (например, слова с очень конкретными значениями иногда подменялись терминами с очень абстрактной семантикой просто потому, что неизвестными оставались реалии, которые подразумевались под этими словами). Теперь и латинский, и греческий языки были освоены в такой степени, что открытие мира природного сделалось, наконец, возможным — как некогда, почти столетие назад, благодаря обращению к этим языкам в их классическом виде, стало возможным открытие мира исторического.

Работа с естественнонаучными текстами требовала нового для филологии эпохи Барбаро уровня точности. Задачей языка, помимо дифференциро-

ванного и тонкого описания произведений и состояний человеческого духа, стало теперь упорядочивающее и исчерпывающе полное описание произведений и состояний природы. Прежде филология развивалась как часть одного из конкурировавших друг с другом направлений познания — studia humanitatis; она несла в себе идеологию этого направления и была без нее непредставима. Когда в поле зрения филологов попали тексты, ранее числившиеся в ведении дисциплин, не имевших со studia humanitatis ничего общего и даже находившихся с ними в антагонистических отношениях, филология была вынуждена изжить свою идеологическую составляющую и превратиться в то, что мы называем наукой уже в современном смысле: в род интеллектуальной деятельности, направленной на жестко ограниченный круг явлений (в нашем случае это культурно значимые тексты) и обосновывающей смысл своего существования лишь изнутри самой себя, посредством внутренней логики своего развития, не прибегая при этом к аргументам идеологического, прагматического, политического или какого бы то ни было другого свойства. Безусловно, трудно ожидать, что радикальные изменения в самосознании филологической дисциплины произойдут — и тем более будут артикулированы — в одночасье, как только один из филологов или издателей возьмется за Плиния или Помпония Мелу. Исторически картина предстает как раз обратной: ранняя стадия эмансипации филологии ознаменована молчанием, если не сказать — немотой, временным отсутствием языка, на котором новая наука могла бы изъяснить свои интенции. Барбаро исправляет текст Плиния, почти не комментируя его: пояснения возникают только там, где они необходимы для привнесения в текст верного смысла и устранения искаженного. Castigationes и Corollarium (основной предмет трудов Барбаро в 1480-е гг.) — новое, исправленное издание античной энциклопедии и составление новейшего энциклопедического словаря — и никаких программ и манифестов наподобие тех, что нам приходилось видеть на заре века гуманизма. И однако же в 80-е годы Кватроченто энциклопедии производили эффект не меньший, если не больший, нежели манифесты в начале века. Сам Полициано писал, что прочел труд Барбаро в течение ночи; он признавался, что отчасти был обязан Барбаро «Второй центурией», и называл автора «Очищений» *императором* филологии.

Втягивание в филологическую орбиту античных текстов географического, медицинского или биологического содержания, по-видимому, следует считать не столько революцией в самосознании гуманистической культуры, сколько ее естественным взрослением, логическим продолжением пути, выбранного столетием раньше. Ранние гуманисты реанимировали язык классической древности ради создания такого виртуального образа человека и социального мира, который соответствовал бы их антропологическому идеалу, в свою очередь, укорененному в том же классическом, то есть ныне ис-

кусственно воссозданном, языке. Торжество этого первого акта виртуализации воплощается в построении нового социального универсума во второй половине XV столетия — и кульминацией здесь будет внутренняя и внешняя политика Св. Престола первых десятилетий Чинквеченто, полностью осуществлявшаяся на языке гуманистической культуры. Теперь виртуализации, опять-таки при посредстве искусственно созидаемого языка, предстояло преодолеть пределы мира, данного в сознании, т.е. этического и политического, и расшириться до пределов мира, данного в ощущениях. За каждой вещью природного мира закреплялось «правильное» имя, удостоверенное и гарантированное усилиями филолога — исправителя и издателя классических естественнонаучных текстов. Примечательно, что Барбаро видел цель своей деятельности в освоении латинского языка: он писал, что для его образованных современников Плиний «и есть Latinitas» (ille ipse nobis est Latinitas). В идеале труд филолога предполагал сведéние на нет различий между вещами значительными и едва заметными: поиск соответствия малоизвестного названия моллюска или растения подразумеваемому под ним существу проводился с той же тщательностью, что и выверка названий и параметров географических областей. Претерпев филологическое «очищение», и тексты, и предметы, в них описанные, превращались в готовые объекты для исследования — идентифицированные с вещами естественного мира, исчисленные и подчиненные рациональному порядку. Так в филологической практике рождалась объектная реальность — условие sine qua non существования новоевропейской науки и предмет ее исследований одновременно.

У Барбаро был и еще один замысел, пожалуй, превосходящий масштабами издание «Естественной истории». Он собирался дать образованному миру подвергнутого пересмотру и исправлению Аристотеля — заново издать все известные в его время труды философа. Полемическая цель этого предприятия очевидна — Падуя и ее схоласты. В глазах Барбаро и ученых его круга предельная материальность объекта филологических штудий, рукописного текста, вкупе со свойственными методам филологической работы простотой и доступностью демонстрации, превращали филологию в самое действенное оружие против интеллектуальной традиции, которая всегда пренебрегала материальной формой и материальным контекстом питавшей ее мысли. Барбаро принципиальная роль целого в интерпретации фрагмента была очевидна — это делается ясно из самых первых его трудов: в 1473 г. он составляет латинский парафраз Фемистия (изд. 1481, Тревизо), где уже просматривается стремление исходить в интерпретации тезисов философа из его контекста, под которым девятнадцатилетний Эрмолао подразумевает весь аристотелевский корпус. Он пишет голландскому гуманисту Арнольду де Босту, другу Эразма, что за время своего препо-

давания в Падуе (1474–1476) дважды прочел *все* этические сочинения Аристотеля. Во вступительной речи к своему университетскому курсу 1484 г. он скажет о современных ему аристотелианцах, что те «с превеликим прилежанием читают комментаторов, но пренебрегают Аристотелем» и «из ста двадцати пяти томов его читают и толкуют самое большее шесть или семь». Он же дерзает обещать своим слушателям в три-четыре года прочесть и прокомментировать *полный корпус* трудов Философа, включая диалектику, натурфилософию, метафизику, этику, риторику и поэтику: «...все силы мои я положу на то, чтобы ничто у Аристотеля, как бы темно и трудно это ни было, не осталось непонятым». В частных письмах этого времени он сообщает, что намеревается прочесть с учениками «все, что Аристотель написал по логике, физике, теологии, поэтике и риторике», обращаясь при этом к комментаторам «греческим, латинским, арабским, но прежде всего греческим, так как от них познание философии берет начало и ими завершается». Вспомогательная литература, обеспечивающая понимание Аристотеля, согласно Барбаро, представлена прежде всего именами Ямвлиха, Порфирия, Александра, Фемистия, Симпликия, Филопона и лишь затем Аверроэса, которого Эрмолао объявляет примитивным компилятором сочинений названных прежде греков.

Сейчас у нас нет никаких сведений о том, в какой мере Барбаро удалось реализовать свой педагогический проект и действительно прочесть ex cathedra всего Аристотеля за три или четыре года. О степени завершенности его переводческих планов — из частных писем можно заключить, что он намеревался перевести всего Аристотеля, — судить трудно, а что касается планов издательских, то лишь незначительная часть из них была доведена до конца. Как и его блистательный оппонент Джованни Пико, Барбаро умер рано и неожиданно — в июле 1493 г. в Риме, прибыв туда изгнанником: незадолго до этого, исполняя обязанности посла Венецианской республики при папском дворе, он без разрешения своего правительства принял от папы титул патриарха Аквилеи. В посвящении издания Помпония Мелы папе Александру VI (1493) Барбаро говорит, что успел уже перевести большую часть «Поэтики». Но этот труд, по всей видимости, исчез бесследно. Когда много лет спустя после смерти гуманиста Даниэле Барбаро, племянник Эрмолао и его духовный наследник, издал сохранившиеся в семейном архиве труды дяди — перевод «Риторики» (Венеция, 1544), «Компендиум сочинений Аристотеля по естественным наукам» (Compendium scientiae naturalis ex Aristotele, Венеция, 1545) и «Компендиум этических книг Аристотеля» (Compendium ethicorum librorum Aristotelis, Базель, 1540), — «Поэтики» среди них не оказалось.

5

Судьбу «Поэтики» Аристотеля на протяжении Средних веков справедливо называют историей заблуждений. Этот труд, переведенный с греческого языка на сирийский, а с сирийского — на арабский (арабскую версию подготовил Абу Бишр), дважды комментировал Аверроэс, не имевший никакого представления о греческой литературе и тем более о ее сценических жанрах. В 1256 г. с арабского «Поэтику» перевел на латынь Германн Алеманн, чьи переводческие навыки весьма низко оценивал еще Роджер Бэкон. Этот перевод был напечатан в 1481 г. в Венеции, затем переиздан в 1515 г. Известно, что именно в исполнении Германна Алеманна «Поэтику» читал Колуччо Салутати. С 1278 г. был известен еще один перевод аристотелева труда, выполненный Вильгельмом Мербекским. Некоторые пассажи из введения к «Истории деяний короля Фердинанда» Лоренцо Валлы позволяют думать, что Валла тоже знал «Поэтику» Аристотеля, но исследователи до сих пор не могут прийти к определенному заключению относительно его источника. Во второй половине XV в. греческий текст ее уже имеет хождение в Италии: она входит в список аристотелевских трудов, изготовленный в Риме для кардинала Виссариона и датированный 1457 г. Франческо Робортелло, составивший комментарий к «Поэтике» в 1548 г., упоминает ее грекоязычный список, которым владел Анджело Полициано, и на страницах хранящегося в Лауренциане манускрипта до сих пор можно видеть пометки, сделанные рукой поэта.

Среди венецианских гуманистов позднего Кватроченто, чья научная биография так или иначе связана с этим трактатом Аристотеля, следует назвать Георгия Валлу (1447–1500): в 1498 г. в Венеции он издал в собственных переводах целый ряд аристотелевских текстов, среди которых была и «Поэтика». Он учился греческому языку у Константина Ласкариса и философии у Марлиани, который, благодаря протекции Барбаро, в 1482 г. сменил Георгия Мерулу на кафедре гуманистических штудий в школе Сан Марко. Будучи антагонистом схоластически ориентированной школы Риальто и Падуанского университета, Валла боролся с традиционной интерпретацией творчества Аверроэса подготовкой собственных изданий его трудов. Он создал и латинские версии сочинений Александра Афродисийского, Пселла, Афинагора и Евклида.

К греческому манускрипту «Поэтики», бывшему в распоряжении Георгия Валлы, восходит хрестоматийно известное разночтение в знаменитом определении трагедии, где речь идет об *очищении путем сострадания и страха*. В манускрипте Валлы вместо привычного нам «очищения аффектов» (κάθαρσις παθημάτων) стоит совершенно непонятное словосочетание κάθαρσις μαθημάτων. Эта же ошибка содержалась, по-видимому, и в рукопи-

си, с которой делал перевод Вильгельм Мербекский. Валла перевел μαθημάτων словом disciplinarum; его предшественник проявил еще меньшую изобретательность и просто латинизировал форму родительного падежа: mathematum. Принятым в настоящее время прочтением этого фрагмента («очищение страстей» — κάθαρσις παθημάτων) мы обязаны Алессандро Пацци, чей перевод «Поэтики» вышел в 1536 г. Труд Георгия Валлы переиздавался в 1504 и 1515 гг., и тем не менее в масштабах истории его эдиционный подвиг все равно остался практически незаметным: его затмили грекоязычное издание «Поэтики», подготовленное Димитрием Дукой и напечатанное Альдом Мануцием, и латинский перевод Алессандро Пацци.

Валла не только переводил «Поэтику», но и читал по ней курс лекций в конце 1480-х гг. в венецианском Госпитале св. Марка. Эти лекции вошли в своеобразное собрание сочинений, после смерти гуманиста изданное его приемным сыном Джан Пьетро Валла Кадемусто, — труд под несколько архаическим для гуманистической среды конца Кватроченто названием «О том, к чему надлежит стремиться и чего следует избегать» (De expetendis ac fugiendis rebus opus, изд. 1501). Компендиум объемом более тысячи двухсот страниц стал самой большой из книг, когда-либо печатавшихся в типографии Альда Мануция. Георгий Валла претендовал на то, что в его сочинении найдут себе место совершенно все известные в его время дисциплины. И действительно, в состав opus magnum вошли трактаты, освещающие вопросы самых разных наук, от математики до грамматики, от экономики до философии, от риторики до медицины. Науке о поэзии посвящена 38-я (!) книга opus magnum — та, что идет за грамматикой и диалектикой и предшествует риторике. Бóльшая часть трактата «О поэзии» (1492–1494) Георгия Валлы, как и написанный примерно в те же годы раздел о поэзии в «Акции» Джовиано Понтано, представляет собой энциклопедию стихотворных размеров. И лишь в семи из 68 глав сочинения обсуждается собственно предмет поэтического искусства, рассматриваются его виды и их свойства.

Открывая сочинение Георгия Валлы, всякий, кому довелось составить хотя бы поверхностное знакомство с историей гуманистической литературы, чувствует себя отброшенным в прошлое на целое столетие: методы обращения с источниками, способы их компиляции, употребление понятий, предпочитаемые жанры научной работы и техника исследования — все это напоминает отнюдь не современную Валле профессиональную филологию Анджело Полициано или Эрмолао Барбаро, а, скорее, первые ренессансные «защиты поэзии» Джованни Боккаччо или Колуччо Салутати (отметим, кстати, что первая глава трактата так и называется — «Похвала поэтическому искусству», laus poetriae — и представляет собой апологию поэзии, составленную в лучших традициях второй половины Треченто). Самое удивительное, что для Валлы, как и для гуманистов первых поколений, поэзия и риторика, ка-

жется, еще пребывают в синкретическом единстве. Под стать все тем же гуманистам круга Салутати, он склонен некритически переписывать нужные ему дефиниции из классиков, в том числе третьестепенных. Так, Валла часто пользуется написанным в позднеантичный период и очень популярным в Средние века «Искусством грамматики» Диомеда, напечатанным в Венеции ок. 1475 г. Отсюда он берет ключевое определение поэзии как «служащего для удовольствия и пользы» (ad voluptatem, utilitatemque accomodata) искусства «вымышленного или правдивого повествования с упорядоченными ритмом и метром и с особым образом устроенной стопой» (fictae veraeve narrationis congruenti numero, ac pede composita, metrica structura). Разные, иногда противоположные мнения одинаково авторитетных классиков он легко примиряет и включает в одну сентенцию, если ему кажется, что это мнения об одних и тех же вещах. Основные его источники — «Поэтика» Аристотеля и «Об искусстве поэзии» Горация. При этом он избегает действительно сложных — и весьма актуальных в его время — вопросов, восходящих к Аристотелю: затрагивая теорию подражания, он довольствуется цитатами из Аристотеля и Горация, которые представляются ему подходящими, а о *катарсисе* не говорит ничего — впрочем, причиной тому может быть ошибка в его манускрипте «Поэтики», лишившая аристотелевское определение трагедии всякого смысла. Из Аристотеля Валла вычитывает только, что «конец трагедии есть исход жизни, а конец комедии — утверждение ее». Вопрос о том, что создает поэта — природа или искусство, — решается по-горациевски: и то и другое. А о том, является ли сущностным свойством поэзии ее содержание (res) или манера речи (elocutio), Валла вынести собственного суждения не берется, так как ему кажется, что Гораций и Аристотель здесь противоречат друг другу. Если весь opus magnum Валлы часто сравнивают со средневековыми энциклопедиями, то его «Поэтику» вернее будет сопоставить с самыми ранними явлениями гуманистической литературы: как и эти сочинения, она рождает впечатление, будто ее автору так тяжело собирать и приводить в логическую последовательность известные ему высказывания латинских классиков, касающиеся его предмета, что требовать от него еще и самостоятельности мнений, и композиционной стройности их изложения просто жестоко.

6

К концу Кватроченто свободное владение греческим языком в Италии делается обязательным разделом образования: наступает время, когда чтение греческих книг на латыни уже плохо вписывается в образ профессионального ученого и преподавателя университета. Если филологическая и

философская работа Эрмолао Барбаро, Джироламо Дона или Георгия Валлы определяла интеллектуальную атмосферу эллинистических штудий конца XV — начала XVI в., то решающий вклад в формирование материальной основы этих штудий следует отнести на счет Альда Мануция (1450–1515).

Пособие по греческой грамматике (изд. 1515), после смерти Мануция опубликованное сотрудником его типографии Марком Музуром, было одним из очень немногих сочинений, вышедших из-под пера этого знаменитейшего из либрариев (о котором см. также в гл. «Профессиональные литераторы»). До того, как Мануций составил свой учебник греческого, в Италии имелись в обращении две греческих грамматики: изданная Хризолором и та, что позже написал Константин Ласкарис, а еще греко-латинский словарь Джованни Крастоне. Димитрий Халкокондил опубликовал Гомера во Флоренции в 1488 г. и речи Исократа в Милане в 1493–1494. Иоанн Ласкарис примерно в то же время издал во Флоренции антологию греческих текстов. Подспорьем для тех, кто желал изучить греческий, в эти годы служили обыкновенно Псалтырь, сочинения Гесиода, Феокрита, «Эзоповы басни», «Война мышей и лягушек» — эти тексты ходили во множестве списков, и найти их было нетрудно. Флоренция и Милан удерживали первенство в распространении греческих штудий; сравняться с ними стремилась Венеция, где в это время греческая диаспора была слабее, зато быстрее развивалось печатное дело: к началу XVI в. там насчитывалось уже около двухсот типографий, а число книг, вышедших из них до 1501 г., приближалось к двум миллионам. Преподавание греческого языка, за редкими исключениями, отдавалось на откуп урожденным грекам; от них же зависели издатели, если они желали печатать эллинские книги. До Альда издатели греческих книг стремились прежде всего удовлетворить потребности в учебных текстах. Мануций тоже издает пособия для изучения языка — три греческие грамматики, один словарь и хрестоматию, составленную из античных грамматических сочинений, нескольких религиозных и художественных текстов. В июле 1498 г. он выпустил в свет Аристофана: по его мнению, этот автор настолько же полезен для освоения греческого языка, как Теренций — для освоения латыни. Но настоящая стратегия Альда с первых дней работы его типографии была совсем другой и для его времени совершенно новой. В первые пять лет своей работы он публикует шестнадцать греческих книг, в числе которых — пять огромных томов Аристотеля: первый вышел в ноябре 1495, последний — в июне 1498 г.; все тома посвящены ученику, а впоследствии покровителю Мануция герцогу Альберто Пио, синьору Карпи. Позицию Альда легко экстрагировать из его собственных предисловий к изданиям, вышедшим из его типографии: он неуклонно проводит идею необходимости обращения к греческому языку в деле возрождения не одних только философских, но также и естественнонаучных и даже математических штудий. Показательно, что публикацию не-

оплатонических текстов в переводе Фичино (1497), первую изданную им латинскую книгу, Мануций оставил вовсе без предисловия.

Конкуренцию Мануцию составляли в первую очередь греки — Николай Властос, Захария Каллиэргис (или, на итальянский манер, Каллерджи) и Марк Музур, который до 1499 г. сам работал в мануциевой типографии, затем ее покинул, чтобы завести собственное дело, но очень скоро вновь вернулся к Альду. Требованиям профессиональной этики конкуренты следовали отнюдь не всегда — заря истории книгопечатания узнала, по-видимому, не меньше фактов эксплуатации популярности авторитетного издателя и воровства его идей, чем любой другой период этой истории. Отнюдь не единожды книга, анонсированная Альдом в предисловии к очередному изданию, вдруг выходила из менее известной типографии без какой бы то ни было ссылки на Мануция. Когда Мануций пообещал издать словарь Суда, Каллиэргис выпустил «Etymologicum magnum» (1499). Мануций объявил, что издаст Симпликия, Аммония и Галена, — и вскоре они появились у Властоса, с которым Каллиэргис какое-то время работал вместе, но вскоре рассорился (в изданиях Аммония и Галена имени Каллиэргиса рядом с Властосом уже нет). Бывший сотрудник Мануция Габриэле Браччо опубликовал письма греческих риторов, идея издания которых принадлежала его прежнему хозяину.

Имя Альда Мануция завершает вековую историю внеуниверситетского эллинизма на итальянской почве. Начиная с 1502 г. в предисловиях к его изданиям, равно как и в частных письмах, то и дело возникают упоминания об Академии филэллинов — сообществе представителей разных профессий, объединенных любовью к греческому языку. Здесь были и преподаватели, и медики, и лица духовного звания, патриции и люди среднего сословия, университетские ученые и дилетанты. Возможно, настоящим изобретателем Academia Aldina был герцог Альберто Пио: во всяком случае, Альд, по-видимому, хотел, чтобы его ученика и постоянного покровителя считали и автором этой идеи; известно, что герцог выражал готовность предоставить для собраний Академии свой дворец в Карпи. Во главе новой Академии стоял Мануций. Рядом с его именем в уставе Академии значатся имена еще двух основателей сообщества — Иоанна Критянина (вероятно, Григоропула) и Сципиона Картеромаха. В Сципиона Картеромаха превратил себя тосканец Шипионе Фортигверри (1466–1515): усугубляя распространенную в гуманистических кругах моду переводить собственное итальянское имя на латынь, он предпочитал грекоязычную версию своей фамилии. Он полагал, что «изобретение и способ употребления слов целиком принадлежит грекам» (totus Graecorum est) и что способы изъясняться, принятые между образованными людьми, все сплошь заимствованы у греков: великий Гораций тем и велик, что никогда не отступал от греческих образцов; да и сама философия родилась у греков. С другой стороны, гибель наук и искусств, согласно Кар-

теромаху, произошла как раз тогда, когда с расколом Империи и началом «темных веков» все греческое вместе с греческим языком было предано забвению. В январе 1504 г., начиная курс публичных лекций о речах Демосфена, Картеромах обнародовал во вступительном слове замысел полного пересмотра всех наук, включая философию и теологию, с позиций греческой языческой и христианской традиции (Альд напечатал текст этого выступления в мае того же года под названием «Похвала греческой словесности» — De laudibus literarum graecarum).

Основной пункт регламента, которому обязывались подчиняться все члены Альдовой Академии, — говорить между собой только на греческом языке. Согласно уставу, написанному по-гречески, на нарушителя этого правила налагалась пеня (однако за ошибки наказывать не полагалось). Если штраф не выплачивался немедленно, сумма долга начинала расти в геометрической прогрессии. Дерзнувший пренебречь законом Академии изгонялся τοῦ κοινοῦ Ἑλληνικῶν («из сообщества эллинистов»), а вырученные деньги предполагалось складывать в особый короб, открывать который его хранителю («лицу, признанному достойным понести таковую обязанность») предписывалось лишь в присутствии публики. Устроители общества надеялись, что вскоре средств в кассе наберется достаточно для того, чтобы устроить пир «по образцу Платона». Однако уже в середине 1504 г. Картеромах вдруг прерывает работу у Альда. Почти одновременно Мануций теряет и других сотрудников: Музур получает должность в Падуанском университете, а Джироламо Алеандро, которому Альд посвятил свое издание Гомера, после безуспешных поисков места в Венеции и Падуе уезжает в Париж (там ему удалось дослужиться до кардинальского сана). Академия Мануция распадается, едва начав существовать.

Судьба гуманистического движения отчасти подтверждает максиму, согласно которой все возвращается к своему началу. У истоков гуманизма в Италии стоял грек Мануил Хризолор — он первым осуществил импорт грекоязычного образования в Италию в масштабах, позволяющих говорить об эллинистических штудиях на итальянской почве как о массовом явлении, а не о сугубо частных интеллектуальных пристрастиях одиноких эрудитов. Контакт с культурой, за которой стояла непрерывная традиция протяженностью в два тысячелетия, определил облик флорентийского гуманизма на целый век вперед. Все важные вехи его истории на протяжении Кватроченто были связаны с греческим влиянием, всякий раз облекавшимся в разные формы, но сохранявшим свою силу. Усилиями тех, кто посещал флорентийские уроки Хризолора на рубеже XIV и XV столетий, в начале Кватроченто строилась новая культура и новая политика — и не одной только Флоренции, но и всего итальянского Центра и Севера. Через тридцать лет после расставания с Хризолором Флоренция с восторгом приняла Плифона, и еще че-

рез четверть века здесь же вокруг переводчика и комментатора Платона и платоников Марсилио Фичино сложилось целое сообщество интеллектуалов, увлеченных греческой философией и псевдовосточным, а на самом деле опять-таки грекоязычным, оккультизмом. Век спустя после посещения Флоренции Хризолором studia humanitatis из мировоззрения и образа жизни превращаются в комплекс профессий — в совокупность рабочих мест в типографиях и должностей на кафедрах университетов. Закат гуманизма как общественного движения — специализация, рассыпающая гуманитарные науки на все большее число частных дисциплин, и рост требований к квалификации филологов и издателей на фоне угасания экзистенциального нерва studia humanitatis — узнал последний всплеск энтузиастического увлечения греческими штудиями, не продлившегося, правда, и трех полных лет. Виллибальд Пиркхаймер почтил смерть последнего оплота эллинизма краткой латинской эпитафией:

Posset ubi tandem concepta Academia condi
Nullus in hoc Aldo cum locus orbe foret,
Seclum ait insipiens, tellusque indigna valete!
Atque opus ad Campos transtulit Elysios*.

* Где Академию Альду новую ныне воздвигнуть?
В целом пристанища ей свете земном не сыскать.
«Мир вам, бессмысленный век и земля недостойная», — рек он
И Елисейским полям вверил творенье свое.

Глава вторая

ПЬЕТРО БЕМБО

1

Пьетро Бембо (1470–1547) по рождению принадлежал к высшему слою венецианской аристократии. Его отец Бернардо Бембо был влиятельным политиком и блестящим дипломатом; историки Кватроченто причисляют его к сообществу гуманистов, которых Венеция, в отличие от Флоренции или, скажем, Неаполя, в XV столетии знала очень немного. Ему принадлежало одно из самых знаменитых в его время книжных собраний, он был другом Лоренцо Великолепного и поддерживал знакомства с интеллектуалами круга Фичино. Известно, что в детстве, девяти лет от роду, Пьетро Бембо посещал Флоренцию вместе с отцом. Образ Бернардо, напоминающий гомеровского Нестора, возникает в одном из первых произведений Бембо-сына – латинском диалоге «Об Этне», написанном Пьетро по воспоминаниям 1492–1494 гг., проведенных в Мессине. Там в школе Константина Ласкариса он изучил греческий язык. Его возвращение из сицилийского путешествия совпало с началом венецианского периода в деятельности Альда Мануция. Бембо довелось быть одним из первых сотрудников типографии Альда. Он подготовил к печати греческую грамматику Ласкариса (1495), а вскоре издал и собственное сочинение «Об Этне» (De Aetna, 1495) – галантную версию естествоведческого описания сицилийского вулкана в форме беседы Бембо-отца и Бембо-сына, перемежающих натуралистские наблюдения обильными цитатами из классической поэзии и античных сочинений о природе. С 1500 г. для Мануция Пьетро работает над изданиями «Канцоньере» (1501) и «Божественной Комедии» (1502). Оригинал рукописи Петрарки оставался недоступным ему на всем протяжении работы над текстом «Канцоньере»: он получил его, уже завершая коллацию нескольких списков, содержавших расхождения друг с другом. Этот эпизод творческой биографии Бембо – в целом характерный для исторических дисциплин пример тому, как банальное от-

сутствие авторитетного текста становится причиной научной революции: из преодоления множественных изъянов рукописей не слишком высокого качества усилиями одного ученого на заре Чинквеченто была создана итальянская филология. В издании «Канцоньере» Бембо оказался не только редактором Петрарки, но и в какой-то мере его соавтором. Именно он первым разделил «Канцоньере» на две части – отсюда и пошло сохранившееся до наших дней разбиение собрания стихов Петрарки, у самого поэта отсутствовавшее: «На жизнь» и «На смерть Лауры». В манускрипте на том месте, которое Бембо предложил считать началом второй книги, были просто проложены чистые листы.

Бембо предстояло стать одним из символов своей эпохи, воплотив в себе тот идеал антропологического универсализма, изображение которого мы находим в книге о придворном Бальдассаре Кастильоне. С юных лет его жизнь отнюдь не исчерпывалась ни учеными и литературными занятиями, ни эдиционной работой. Его придворная и политическая карьера успешностью не уступает научной и литературной: первый опыт светской жизни он приобретает во время посещений Азоло, при дворе экс-королевы Кипра Екатерины Корнаро. Рубеж XV–XVI вв. – эпоха блестящих правительниц, воспитанных гуманистами Кватроченто и усвоивших их ценности. Образование и талант почитались ими за лучшее украшение двора: Изабелла д'Эсте, Лукреция Борджа и Елизавета Гонзага были поклонницами литературного дара и эрудиции Бембо. Первая приглашала его остаться в Мантуе – он отклонил это предложение. В Ферраре он жил с 1497 г. по 1505 г., но что касается отношений Бембо и легендарной Лукреции, то, вопреки мнению целого ряда филологов, расценивавших куртуазную переписку между нею и молодым литератором как свидетельство действительно существовавшей любви, едва ли Пьетро связывало с ней на самом деле что-то еще, кроме обмена изящными письмами и дружеского расположения. Впрочем, здесь следует учитывать, что не только красота, но и добродетели не по заслугам очерненной впоследствии Виктором Гюго Лукреции были предметом восхищения едва ли не всей образованной Европы ее эпохи (Альд Мануций, само воплощение скромности и благочестия, был ее корреспондентом и, судя по письмам, восторженным почитателем – Лукреция проявляла живейший интерес к судьбе его Академии филэллинов). Пребыванию при феррарском дворе Бембо обязан знакомством и дружбой с Ариосто; с Якопо Садолето, автором очень подражательных, но не лишенных изящества латинских стихов, который позже вместе с ним удостоится в Риме кардинальского сана; с поэтом Тито Веспасиано Строцци и с его сыном Эрколе, тоже латинским поэтом, – он станет одним из персонажей «Бесед о народном языке».

В 1505 г. Бембо приезжает в Урбино ко двору Гвидубальдо да Монтефельтро и Елизаветы Гонзага. Начало его пребывания при дворе Монте-

фельтро совпадает с немногими годами относительного спокойствия в землях Урбинского герцогства, хотя дела военные и дипломатические и требуют от Гвидубальдо частых и продолжительных отъездов. Блестяще образованная герцогиня окружает себя лучшими литераторами, музыкантами и живописцами эпохи; среди них Бальдассаре Кастильоне, Бернардо Довици да Биббиена, Оттавиано и Федериго Фрегозо, Джулиано Медичи, Серафино Аквилано, Панфило Сассо, Каритео, Кальмета. Заполненная придворными развлечениями повседневность сказывается в жанровых преференциях Бембо урбинского периода. Это стихи на вольгаре, среди которых преобладают эксперименты с формами капитоло и страмботто (позже Бембо, по-видимому, разочаруется в легких жанрах придворной поэзии: в сборнике его «Стихотворений» ни одного страмботто не будет). Это «Остроты» (Motti, изд. 1518, Венеция) — своего рода вспомогательное пособие для популярной салонной игры в вопросы и ответы, — и знаменитые «Стансы», которые Бембо прочел в присутствии герцогини в последний день карнавала 1507 г. вместе с Оттавиано Фрегозо (который известен нам не только потому, что приходится родным братом Федерико Фрегозо, эрудиту и персонажу «Бесед...», но и потому, что позже был избран дожем Генуи). В 1508 г. в Риме Бембо получает известие о безвременной кончине тридцатишестилетнего герцога. На это событие он откликнулся латинским диалогом «О Гвидубальдо Монтефельтро и Елизавете Гонзага, герцогах Урбинских» (De Guido Ubaldo Feretrio deque Elisabetha Gonzagia Urbini Ducibus, изд. 1530). В 1512 г. он переезжает в Вечный Город надолго: избрание папой друга его юности Джованни Медичи (Лев X, понт. 1513–1520) обеспечивает ему пост папского секретаря (вместе с ним эту должность получил Якопо Садолето), и на протяжении последующих восьми лет понтификата Льва X литературный талант Бембо и его замечательное владение классической латынью превращают документы, исходящие от Св. Престола, в образцы латинского стиля (в 1535 г. Бембо издаст собрание написанных им булл). Он оставил Рим лишь в 1521 г., со смертью папы, чтобы переехать в Падую и посвятить себя уединенным литературным занятиям. Его падуанский дом сделался одновременно книгохранилищем (Бенедетто Варки сообщает, что Бембо держал у себя множество сочинений в рукописных оригиналах, созданных руками самих авторов), музеем антиков и пинакотекой. Был у Бембо и собственный ботанический сад с эндемиками: интерес к природе, сказавшийся еще в диалоге «Об Этне», по-видимому, не угасал на протяжении всей его жизни. Варки писал, что не отдал бы и половины studio Пьетро Бембо за весь Арсенал венецианцев. Здесь, в Падуе, в 1524 г. Бембо написал небольшую поэму под названием «Бенак» (Benacus — латинское название озера Гарда) и завершил длившуюся около десяти лет работу над «Беседами о народном языке». В 1530 г. впервые вышло в свет собрание стихотворений Бембо в двух кни-

гах (Rime), и в это же время он принял от венецианского правительства должность официального историографа республики Св. Марка и хранителя библиотеки, каковую исполнил, составив на латыни, а затем переведя на итальянский двенадцать книг «Истории деяний венецианцев» (Rerum Veneticarum Historiae Libri XII, изд. 1551). Маркантонио Сабеллико, прежний официальный историограф Венеции, довел свою «Историю» до 1487 г.; «История» Бембо заканчивается событиями 1513 г. В жанре исторического труда убежденный цицеронианец Бембо отступает от своего идеала: он признавал сам, да и стиль его сочинения свидетельствует о том, что в «Истории» он стремился подражать Цезарю. В 1539 г. Алессандро Фарнезе, взошедший на папский трон под именем Павла III, пожаловал ему кардинальский сан. В 1541 и 1544 гг. он исполнял обязанности епископа в Губбио и в Бергамо, и свидетельства современников, сохранившиеся от этих лет, характеризуют его как талантливого и добросовестного администратора. Католические биографы Бембо обыкновенно настаивают на радикальной «перемене помыслов», причиной которой стало его кардинальское назначение: ведь в прежние годы его экклезиастической карьеры на его счету, помимо многочисленных влюбленностей, запечатленных в стихах и прозе и, как можно предположить, не имевших никакого или почти никакого практического выражения, были никогда не подвергавшаяся сомнению связь с замужней Марией Саворньян и гораздо более продолжительная связь с Морозиной (Фаустина Амброджина делла Торре, ум. в 1535 г.), с которой он жил more uxorio и которая родила ему троих детей. С 1544 г. здоровье кардинала стало заметно ухудшаться, хотя сам он и не придавал этому особого значения. Биограф Бембо Лудовико Беккателли рассказывает предание о том, как прошли последние часы его жизни. Навестить тяжело больного Бембо явился кардинал Реджинальд Пол. Застав друга на смертном одре, Пол напомнил ему сновидение, посетившее их общего знакомца епископа Фано Козимо Герио незадолго до его смерти: тот утверждал, что видел себя в раю вместе с кардиналами Контарино, Бембо и Полом. Умирающий Бембо отвечал с уверенностью, что то был не сон, а пророческое видение. Вскоре, приняв причастие, он скончался.

2

Бембо-поэта обвиняли в подражательности и вторичности со времени первых изданий его стихов. Клеймо ученой посредственности закрепилось за ним на века: Монтень именовал его педантом, Кардуччи — «венецианским диктатором», а Де Санктис называл его лирику «анатомированием Петрарки». Современные пособия по истории литературы Чинквеченто часто объе-

диняют весьма несходные между собой явления комической поэзии, макаронеи и прочие виды пародий под общим титулом «антибембизма». В увиденной из далекого будущего картине бурного развития литературы последних десятилетий Кватроченто — первой половины Чинквеченто, среди множества несходных между собой и при этом одинаково ярких явлений, образ прилежно следующего по стопам Петрарки Бембо, действительно, может вызвать аберрации: отсюда и распространенный в критике вопрос — как мог этот весьма средний поэт оказаться законодателем литературной моды и снискать столь громкую славу при таком множестве дворов и у целого сонма образованных людей? Его поэзию, однако, придется оценить совсем иначе, если посмотреть на нее не из будущего, а из прошлого: в творческих принципах, которыми Бембо руководствовался в сочинении стихов на народном языке, слишком много от того способа обращения с античной поэзией, который был свойствен гуманистам прежнего, XV столетия. Рождение итальянской поэзии Бембо из его же итальянской филологии — работы над изданием «Канцоньере» — биографический факт. Как гуманисты Кватроченто должны были откомментировать тысячи классических стихов и сложить десятки томов плохой или, в лучшем случае, посредственной поэзии, чтобы во второй половине века из их среды вышли Джовиано Понтано и Анджело Полициано, так и Бембо необходимо было не только в теории, но и на практике создать свои «анатомии» Петрарки и Боккаччо, чтобы уравнять вольгаре в правах с латынью. И более того: как гуманистическая литература строила новую антропологию из топосов античной поэзии и риторической прозы, так петраркистская поэзия была призвана создать новый образ человека путем сублимации его внутренней жизни и тотальной идеализации общественного поведения. Штудируя Петрарку, Бембо вычитывал из него не только гармоничные сочетания слов и ласкающие слух рифмы, но и образ чувствования, способность к которому сама по себе свидетельствовала о незаурядности наделенного ею субъекта. Не место в обществе, не подвиги, не ученость и даже не святость, а интенсивность внутренней жизни, соединенная с умением осознать ее и запечатлеть в поэтических формах, становилась теперь синонимом высшего достоинства, которым только может быть облечено человеческое существо.

Чувство обретало те права, которых не знало раньше: и в прозе, и в стихах Петрарка каялся в суетной страсти, владевшей им в молодые годы, и ранние гуманисты порицали его за ошибки юных лет, но спустя век после его смерти именно страсть его и сделалась предметом восхищения и подражания образованных людей, способных оценить его поэзию. Гарантией свободы чувства и права на его публичное изъяснение выступает полная виртуализация всех вообще проявлений внутренней жизни, совершенная их бестелесность: в стихах и письмах Бембо может словами Петрарки обращаться к Лу-

креции Борджа, Веронике Гамбара, Виттории Колонна или Елизавете Гонзага — язык любовной страсти и восторженного поклонения Даме будет говорить не столько о силе и характере любви поэта, сколько о его стремлении принадлежать к избранному кругу людей, которым такая любовь знакома. И он может быть уверен, что адресат его послания или стиха поймет его верно и исполнит свою партию в куртуазной поэтической игре — как исполнили ее Вероника Гамбара, в стихах отвечавшая Бембо взаимностью, и Лукреция Борджа, отвечавшая ему взаимностью в письмах. Если иконография восточно-христианского мира, изображая человеческое тело, стремится дать символический образ телесности будущего века, то живопись ренессансной Европы первых десятилетий XVI в. показывает тело таким, как будто оно не узнало еще грехопадения. И так же изображает чувство поэзия Бембо, а равно и других поэтов, до и после Бембо испытавших влияние «Канцоньере»: красота образа и поэтической формы здесь не спасает мир, а раз и навсегда оправдывает его. Унаследованная от платонически интерпретированного символизма способность видеть в малом, незначительном и едва различимом путь к постижению трансцендентных смыслов созидает в новой поэзии культ мимолетного душевного движения или случайного жеста, бесконечной ценности которых отвечает достигнутая филологической выучкой и длительной селекционной работой гармония поэтической формы.

Первое издание стихотворений Бембо (1530) включало 114 произведений (101 сонет, 6 канцон, 3 мадригала, 2 баллаты и один капитоло), второе (1535) — 138 (еще более выросло число сонетов, к прежним формам прибавилась одна секстина, но канцон даже стало меньше), в третье, посмертное, но авторизованное (1548), было добавлено еще 41 стихотворение (в том числе 14 из «Азоланских бесед»). Отбирая стихи для своих «Rime» и располагая их, Бембо не стремится к созданию единого лирического сюжета: в отличие от собрания стихов Петрарки, «Rime» — это ни в коем случае не книга о единственной любви. Кроме возлюбленных поэта, разных и при всей условности их изображения все-таки непохожих друг на друга, у стихов Бембо есть и другие адресаты — как правило, это коллеги по поэтическому цеху: Мольца, Наваджеро, Томмазо Джустиниани. Двучастная структура «Канцоньере» воспроизводится в третьем издании, но вторая часть открывается стихами не о смерти Дамы, а о безвременной кончине любимого брата Карло (характерным образом завершается первая часть последним сонетом, написанным Бембо и адресованным Дж. Делла Каза: это своего рода выбор поэтического наследника).

Мы находим в стихах Бембо все неисчислимые ухищрения, употребляемые для того, чтобы добиться наилучшего из возможных звучания слова, строки, группы рифм, гармонического сочетания звука и образа, а вместе с тем совершенного выражения исключительного чувства, — словом, все то,

что составит предмет второй, посвященной стилистике и стихосложению, части «Бесед о народном языке». Очевидно, что автор желал видеть в своем читателе знатока латинских и итальянских авторов (среди которых особое место отведено было Петрарке), наделенного великолепной памятью и тонким слухом. Этот читатель должен не просто разглядеть и расслышать те многоуровневые коллизии, в которые вступают тема, фабула, рифмы и даже расположение звуков внутри строки в стихотворении Бембо, но и сразу же припомнить их «классический» прототип.

Приведем лишь несколько примеров (в исследовательской литературе и в современных изданиях Бембо их найдется не одна тысяча). Галантное обращение к Елизавете Гонзага (Se con lodate rime i vostri onori...) начинается петрарковским топосом извинений за содержание собственных стихов (Voi ch'ascoltate...), но в последующих строках существенно расходится с названным сонетом Петрарки, зато воспроизводит и найденную в нем семантически важную рифму «ragiono — perdono», и даже ассонансы первой строки (Voi ch'ascoltate in rime — Se con lodate rime; al mondo è breve sogno — e testimon' ne sono; «sogno» есть и у Бембо — двумя строками выше, чем у Петрарки). Предположительно посвященный Лукреции Борджа сонет «Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura...» воспроизводит композицию CCXIII сонета Петрарки в обратном порядке: первая петрарковская строка Grazie ch'a pochi il ciel largo destina у Бембо становится последней, «невиданное изящество» донны из пятой от начала петрарковской строки попадает в четвертую от конца (Петрарка: leggiadria singulare e pellegrina — Бембо: leggiadria non veduta unqua fra noi), а ее чудесное пение — из шестой от начала в шестую от конца (Петрарка: e 'l cantar che ne l`anima si sente — Бембо: cantar, che sembra d'armonia divina). При этом 3–4 строки Бембо — occhi soavi e più chiari che 'l sole / da far giorno seren la notte oscura представляют собой контаминацию образов, взятых сразу из трех произведений «Канцоньере»: li occhi soavi встречаются у Петрарки неоднократно (например, CCVII канцона), occhi più chiari che 'l sole есть в CCCLII сонете, а è 'l dí chiaro quando e la notte oscura — в сонете CCLXV. Образец для канцоны «Alma cortese, che dal mondo errante...» (1507), которую Бембо посвящает памяти младшего брата Карло спустя три года после его смерти, — канцона Петрарки «Nel dolce tempo de la prima etade...» (и Бембо сам указывает на нее, воспроизводя найденную Петраркой рифму: ne la tua più verde etade вместо петрарковского de la prima etade). Однако в изображении личной трагедии у Бембо появляется монументальность, Петрарке не знакомая. Когда поэт призывает душу Карло взглянуть из небесной обители на собственные останки, заключенные «в прекрасном камне», и на брата, который, «слезами омывая сухой мрамор» надгробия, в отчаянии призывает почившего, в итальянских ритмах Бембо, перепевающего Петрарку, просвечивает элегический дистих Тибулла:

Бембо	Тибулл
risguarda in terra e mira u'la tua spoglia	... illius dona sepolcro et madefacta meis serta feram lacrimis;
chiude un bel sasso, e me, che 'l marmo asciutto	illius ad tumulum fugiam supplexque sedebo
vedrai bagnar te richiamando, ascolta. (vv. 8–10).	et mea cum muto fata querar cinere. (II, 6, vv. 31–34).

Часто само строение стиха позволяет видеть, в какой мере чувство не предшествует поэзии, а является ее языком и эффектом. Поводом к созданию одного из лучших сонетов «Стихотворений» «Io ardo — dissi, e la risposta invano...» послужила распространенная салонная игра в вопросы и ответы: Бембо прошептал Елизавете Гонзага «я горю» и не получил ответа*. В герцогиню Урбинскую Бембо влюблен никогда не был. Традиционная тема безответной страсти вводится лишь ради слова ardo: образ огня позволяет поэту оттенить принятый и тщательно поддерживаемый Елизаветой образ целомудренной и недосягаемо холодной красоты. Такой предстает она на портрете кисти Рафаэля — и такой всего лишь несколькими метонимическими штрихами рисует ее Бембо: Елизавета — это бесконечно длящееся молчание в ответ на признание в любви, и даже знак утешения с ее стороны — взгляд и прикосновение прекрасной обнаженной руки — не сулит влюбленному никакой надежды, потому что рука эта холоднее снега, и вся она — лед. Своего рода куртуазный культ, сложившийся вокруг целомудрия Елизаветы (на самом деле вынужденного — в силу физического недостатка, которым от юности страдал рослый и крепкий на вид Гвидубальдо), Бембо обыгрывает и в карнавальных «Стансах» — но уже в совсем ином ключе.

«Стансы» длиной в полсотни строф, написанных характерной для рыцарских романов октавой, пусть и не лучшее из произведений Бембо, зато и содержание их, и обстоятельства исполнения (в данном случае неотъемлемая часть авторского замысла) хорошо передают атмосферу галантных празднеств: карнавальный костюм и само время карнавала наделяли свободой говорить о том, что в повседневной жизни было принято обходить молчанием. Сюжет «Стансов» большей частью изложен уже в их пространном названии: «Стансы мессера Пьетро Бембо, прочитанные в шутку оным Бем-

* Io ardo — dissi, e la risposta invano, / come 'l gioco chiedea, lasso, cercai; / onde tutto quel giorno e l'altro andai / qual uom, ch'è fatto per gran doglia insano. / Poi che s'avide, ch'io potea lontano / esser da quel penser, più pia che mai / ver me volgendo de' begli occhi i rai, / mi porse ignuda la sua bella mano. / Fredda era più che neve; né 'n quel punto / scorsi il mio mal, tal di dolcezza velo / m'avea dinanzi ordito il mio desire. / Or ben mi trovo a duro passo giunto, / ché, s'i' non erro, in quella guisa dire / volle Madonna a me, com'era un gelo.

бо и господином Оттавио Фрегозо, одетыми на манер двух Венериных послов, что отправлены были к госпоже Лизабетте Гонзага, герцогине Урбинской, и госпоже Эмилии Пиа, восседавшим в окружении многих благородных дам и кавалеров, в прекрасном дворце названного города танцами праздновавших вечер карнавала 1507 года» (Stanze di M. Pietro Bembo, recitate per giuoco dallui e dal S. Ottavio Fregoso, mascherati a guisa di due ambasciatori della dea Venere, mandati a Mad. Lisabetta Gonzaga Duchessa d'Urbino a Mad. Emilia Pia sedenti tra molte nobili donne e signori, che nel del palaggio della detta città danzando festeggiavano la sera del Carnassale MDVII). С точки зрения техники стихосложения поэзия «Стансов» довольно однообразна, фабула — тривиальна; освоение традиционной, известной с античных времен темы убеждения в преимуществах любви перед целомудрием в прозе «Азоланских бесед» Бембо удалось не в пример лучше. Из Аравии, где расположено царство богини Венеры, к урбинскому двору прибывают два посла с поручением обратить в верноподданных их повелительницы двух целомудреннейших женщин государства, герцогиню Елизавету и Эмилию Пиа. Убедить дам надлежит весьма быстро — пока не наступит ночь: ведь действие происходит в самый канун поста. Эротический колорит восточной экзотики, чудесное завоевание суровых красавиц, воздушный перелет посланников из далекой волшебной страны, свершившийся в мановение ока, — все эти топосы рыцарского романа, причудливый антикваризм которых подчеркнут намеренно однообразным ритмическим рисунком, действительно карнавализуют образ Елизаветы, превращая петраркистскую героиню, наделенную всеми мыслимыми добродетелями (в том числе исключительной самоотверженностью, как свидетельствует сам же Бембо в диалоге о герцогах Урбинских), в la belle dame sans merci поэзии трубадуров.

3

«Азоланские беседы» (Asolani, 1-е изд. 1505, с посвящением Лукреции Борджа; каноническое — посмертное, 1553) — чистый образец ренессансного стиля, в равной мере определившего ход кватроченти стской истории как словесных, так и фигуративных искусств. Этот стиль предполагает соединение совершенства изобразительной манеры с богатством символических значений и коннотаций образа. Но совмещение физической красоты и интеллектуальной сложности рождает противоречие в рецепции — ведь и философская гносеология, и эстетическая теория учат нас, что созерцание и мышление — все-таки разные способы постижения мира. Казалось бы, предельная семантическая насыщенность образа и обилие контекстов, в которых он может быть истолкован, отменяют саму возможность его натурали-

стического восприятия; тогда как зримое (или доступное слуху) совершенство поддерживает иллюзию его принадлежности к физическому миру и провоцирует взгляд на него как на тело среди других тел или событие в ряду других событий. Образ словно попадает в две системы координат одновременно: присваиваемые ему содержания вписывают его в ту семантическую последовательность, к которой сами принадлежат, а зримость и телесность образа делают его частью исторического мира и подчиняют обыденным законам и нормам физического восприятия. В литературе явления такого рода заметны уже у Боккаччо: он отчетливо артикулирует аллегорический смысл своих образов, но напряженность сюжета или эстетическое совершенство описания, с одной стороны, и интеллектуальное содержание его повествований, с другой, постоянно оказываются в конфликте друг с другом.

О топике Боккаччо в «Азоланских беседах» исследователями сказано немало. Но Бембо, скорее, удерживает Боккаччо в памяти, нежели ориентируется на него: композиция «Азолан», лишенных сюжета и превращенных в череду риторических и стихотворческих упражнений, отличается такой сложностью, которая тречентистскому предшественнику их автора едва ли была доступна. Будкчи образцом ренессансного стиля, «Азоланские беседы» одновременно содержат и изложение его теории — а оно подчиняется иным законам и образует иную смысловую последовательность, нежели сюжетное повествование или ораторская речь. Композиция «Азолан» мотивирована сразу несколькими рядами символов и аллюзий. С одной стороны, в ее основании лежит триада тела, души и духа, воплощенная в трех концепциях любви, изложенных Пероттино, Джисмондо и Лавинелло. С другой стороны, в последовательности аргументов собеседников видна ориентация на ход рассуждений героев Платонова «Пира». Реминисценции из сочинений платоников (вероятно, известных Бембо в переводах Марсилио Фичино) заметны не только в ткани текста, но и в тех рудиментарных, не до конца изжитых Бембо элементах сюжета, которые позволяют ему связать отдельные ораторские выступления между собой. Взявшись показать все взаимные отображения и параллели содержащихся в «Азоланах» тезисов, образов, аллюзий и скрытых цитат, пришлось бы, наверное, составить том, многократно превышающий объемом сравнительно небольшое сочинение Бембо.

Действие «Азоланских бесед» развертывается во время многодневных празднеств по случаю бракосочетания одной из придворных дам Екатерины Корнаро, знатной венецианки и королевы Кипра. Трое знатных юношей и три благородные дамы решают скоротать жаркие дневные часы за разговорами о любви. Они избирают для своих бесед прелестный сад, принадлежащий королеве. Тема и место, конечно, отсылают нас к «Пиру», а от него целая череда толкований ведет к библейской «Песни Песней» и парадизу книги Бы-

тия: Платонов миф о рождении Эрота соединял с толкованием «Песни Песней» и первых глав Пятикнижия еще великий знаток и почитатель сочинений платоников св. Амвросий Медиоланский. Платонический ореол создается и вокруг одного из центральных образов «Азолан» — Королевы. Бембо доверяет ей немного реплик, но без нее символический смысл образной системы его сочинения был бы утрачен. Наделенная всеми добродетелями и совершенствами дама, занимающая к тому же высочайшее положение в обществе, — это социальная ипостась платонического идеала, аллегория непреодолимого разрыва между призрачным миром исторической действительности и единственно истинным миром идей, облеченная в физическое тело и вписанная в порядок общественной жизни. Этот разрыв между миром видимостей и миром истины заполняется эротическим стремлением, которое никогда не может достигнуть своего предмета. Согласно мифу из Платонова «Пира», Зевс был владыкой дворца и сада, где Порос (торный путь, сноровка и ловкость) и Пения (вечно алчущая и просящая подаяния бедность) зачинают Эрота в день рождения Афродиты: в платонических толкованиях этого мифа Зевс отождествляется с Умом, «Властелином всего», верховной ступенью иерархии, пронизывающей космос, а Афродита — с Душой. Соединение неоплатонизма и культа куртуазных отношений ведет к метаморфозе гендерной роли Властелина и слиянию двух центральных образов мифа: рациональное мужское начало, творящее и учреждающее порядок действительности, уступает место чувственному женскому, сочетающему пассивность и притягательность, недосягаемость и слабость. Воплощенная в женском образе власть предоставляет тому, над кем она осуществляется, огромную свободу самовыражения. Эта власть не столько подчиняет, сколько позволяет подчиниться себе: не столько заявляет свои права и на них настаивает, сколько требует постоянных знаков признания от своих верных. В образах куртуазных владычиц Ренессанса просматривается платоническая теологема Души мира — источника жизненных сил и импульсов к действию.

Первый оратор «Азоланских бесед» — Пероттино, хулитель Амора и его деяний. Он утверждает, что в человеческой жизни не существует такого горя, причиной которому не была бы любовь. Как и это основное положение, все остальные тезисы его речи и по структуре, и по способу аргументации, употребляемой в ходе их обоснования, откровенно софистические — здесь Бембо делает своего героя достойным наследником традиций кватроченти-стского диалога. Под стать персонажам гуманистов XV в. Пероттино в совершенстве владеет техникой симуляции доказательства: он подвергает избранную тему тщательному аналитическому членению и затем выдвигает против любви в разных ее видах и проявлениях самые изощренные обвинения, как будто бы стремясь охватить всю полноту смыслов, подразумеваемых под этим понятием, и обобщить в ярких образах все фактическое многообразие

архетипических любовных коллизий, известных из истории и мифологии древности. Заимствуя миф о происхождении Амора из Платонова «Пира», он сильно снижает его мистический колорит, прямо объявляя, что бог этот родился от «чрезмерной похоти, сочетавшейся с ленивым досугом, — родителей низкого и недостойного звания», а восприемницей его стала испорченная и развращенная человеческая душа. Ложная этимология, которой придерживается Пероттино, сопрягает amare и amaro, «любовь» и «горечь», нерасторжимой связью. Сущностью любви в его речи оказывается жажда безраздельного и перманентного обладания предметом желания, — а желание, в свою очередь, может принимать любые формы и распространяться на все, чем человек способен обладать: от тела и души другого человеческого существа до тех незамысловатых повседневных благ, которые доставляются физическим здоровьем и имуществом, позволяющими проводить жизнь в благоприятных условиях и в довольстве. Конечно, так понятая любовь от момента своего зарождения несет в себе угрозу: ведь она ищет материального воплощения и нацелена на материальные вещи, потерять которые всегда много легче, чем приобрести. Софистический дух речи Пероттино особенно отчетливо заявляет о себе в предпочитаемых им примерах: они почти всегда говорят об аномалиях и патологиях человеческого поведения. Из богатого арсенала сказаний древности, почерпнутых главным образом из Овидиевых «Метаморфоз», он выбирает не столько трагедии любви, сколько чинимые ею катастрофы: мотивы убийства, суицида и инцеста. В стихах, которыми Пероттино по просьбам слушателей прерывает время от времени свои рассуждения, Амор предстает силой, разрушающей исполненный гармонии и покоя мир, где несчастный влюбленный безмятежно наслаждался жизнью, не познав еще любовной страсти: и в речах, и в песнях поэта любовь оказывается синонимом первородного греха, навсегда отнимающего у человека блаженство, ради которого он был создан и которое успел вкусить.

Опровергнуть Пероттино, пламенной речью и стихами исторгшего слезы у всех без исключения слушателей, берется Джисмондо. Пафос произнесенной накануне речи удивляет его и пробуждает сомнения в том, что друг его действительно разделяет те мнения, которые берется отстаивать. Риторические злоупотребления и логические ошибки Пероттино кажутся Джисмондо столь очевидными, что и предположить трудно, будто они не допущены прежним оратором по доброй воле и с тайным умыслом: отвоевать себе довольно времени, чтобы очаровать благородное общество красноречием и поэтическим даром, — и здесь «любовная» материя оказалась Пероттино весьма кстати. Поэтому Джисмондо заимствует для собственной речи изобретенную Пероттино композицию: в тезисах приятеля он лишь заменяет знаки на противоположные. Разумному человеку, долгие годы посвятившему изящной словесности, по мнению Джисмондо, подобает смеяться, а не плакать над

невзгодами судьбы. Все наветы на Амора ложны: вину в тех бедах, которые якобы исходят от любви, следует возложить отчасти на Фортуну, отчасти — и это, пожалуй, важнее — на недостатки собственной природы. Джисмондо с самого начала делает антиметафизический жест, когда отказывается говорить о рождении и происхождении Амора, и его дальнейшие рассуждения обладают определенным сходством с критикой конструктов аристотелевской этики у Лоренцо Валлы. Для всех вещей и событий он требует рассматривать причины и следствия ближайшие, а не отдаленные и лишь прихотью софиста с ними сопрягаемые. Ведь, следуя логике Пероттино, пришлось бы согласиться, что рождение является главной причиной смерти и что главной причиной гибели, к примеру, Цезаря или Нерона было само их появление на свет. В то время как объективная оценка действительного положения вещей и связей между ними требует от нас признать, что Амор есть и начало всех вещей, и источник тех благ, которые от вещей проистекают. В речи Джисмондо слышны аллюзии на пантеистический гимн Венере из Лукрециевой поэмы: все в мире от любви рождается, любовью движется и любовью приводится к совершенному счастью. Вслед за Цицероном Джисмондо усматривает в естественной склонности людей к совместному существованию причину возникновения общежития и языка. Он следует топосу золотого века, привнося в хорошо знакомый облик мифа о заре истории человеческого сообщества лишь некоторые новые черты: так, любовные стихи, по его мнению, возникли одновременно со «священными письменами» в эпоху, когда супружеский союз был свят, и нерушимой верностью прекрасные и благородные жены отвечали на любовь, которую питали к ним их избранники. И блаженство человечества, обретаемое в любви, было бы вечным, если бы к благословенному чувству не примешивалось «некое невоздержное и противоестественное вожделение» (alcun disordinato e non natural appetito), рождающееся в человеческой душе, — оно-то и есть подлинная причина зла, которое делает ущербной изначально благую природу всякой вещи.

Джисмондо обращается к традиционному жанру энциклопедии любовных наслаждений, но здесь избранный им язык вступает в свои права, полагая границы предметной области, доступной его речи. На этом языке можно говорить лишь о таком наслаждении, которое, зарождаясь на низшем, чувственном, уровне человеческого естества, ведет своего адепта по платоническому пути: плотское влечение изъясняет себя на языке эстетического восторга, а зримая красота делает ум способным созерцать и слышать гармонию небесных сфер, отразившуюся в доступном взгляду совершенстве тела. А потому на языке, который создает Джисмондо, поведать о других чувствах, кроме зрения и слуха, невозможно (и Джисмондо отказывается это делать). Среди телесных чувств достойны внимания лишь те, что обращены к телу как к форме, а не к плоти как к материи. Форма, доступная и рациональному по-

стижению, и чувственному созерцанию, выступает посредницей между абстрактной идеей и ее частным экземпляром, и разрыв между ними оказывается гарантией ее эстетического совершенства. Когда Джисмондо речью воссоздает облик безупречно прекрасной Дамы, Бембо дает понять, что никакая реальная женщина не служит ему моделью. И лишь когда от сугубо эстетических составляющих портрета Джисмондо переходит к деталям, скорее, эротического, то есть всегда субъективированного, свойства, собеседники начинают отчасти догадываться, что прелесть Сабинетты вдохновляет его сильнее, нежели красота других дам. Однако строй речи Джисмондо всегда остается равно возвышенным, независимо от того, приходится ли его речи касаться той части женского тела, что обычай велит выставлять напоказ, или той, каковую предписано скрывать от нескромных глаз.

Хотя Джисмондо и утверждает, что говорит только о любви, на самом деле предмет его речи оказывается смещен: он посвящает существенную часть своего выступления не столько самому любовному *чувству*, сколько *изображению* любви в изящной литературе. Что жанр и композиция «Азоланских бесед», при всей удаленности их темы от предметов, волновавших Цицерона, хранят генетическую память о «Тускуланах», читателям и исследователям Бембо уже неоднократно приходилось отмечать. Место ораторского слова и его этических оснований (основной вопрос «Тускуланских бесед») занимает у Бембо слово поэта о любви, и вместе с тем — философская и мистическая природа любовного чувства и поэтического слова, которые Джисмондо почти отождествляет в своей речи. Как и поэты, влюбленные склонны к самым что ни на есть далеким от истины вымыслам (fingere le cose molte volte troppo da ogni forma di verità lontane); да и любовные страдания, которые так долго живописал Пероттино, не что иное, как литературный эффект, — ведь и в своих переживаниях, и в их изображении влюбленные находят неизъяснимую отраду и сладость: от разнообразия и контраста красок облик их любви делается лишь притягательнее. Джисмондо перебирает поэтические образы, при помощи которых поэты изображают проявления страсти и перипетии любовных отношений: тем самым он снова как будто бы отдает дань традиционному жанру, к которому обыкновенно обращаются участники философических и богословских бесед, — толкованию иносказаний, скрывающих от непосвященных смысл тайного учения. Однако образы любви в речи Джисмондо ни о чем другом, кроме любви, не говорят: их содержание — это и есть гармония, явленная в их форме, и наслаждение, доставляемое их созерцанием.

И первый, и второй день бесед — лишь подступы к подлинному и полному знанию о любви: изложить его призван Лавинелло, удостоенный чести в третий день говорить в присутствии самой Королевы. Чтобы услышать Лавинелло, Королева покидает дворец и присоединяется к собеседникам в саду: просто ли это деталь, позволяющая Бембо придать речи третьего дня

больший вес, нежели предшествующим выступлениям, или здесь мы снова имеем дело с аллюзией, к толкованию которой следует привлечь многовековую историю образов Царя, царского сада и Души (адепта мистического учения), в день празднества входящей в этот сад? Тем более, что сюжет откровения в речи третьего дня действительно есть: Лавинелло рассказывает о своей встрече с отшельником, который раскрывает ему истинное учение о любви и опровергает ложные мнения, высказанные в продолжение всех трех дней бесед.

В отличие от своих предшественников, Лавинелло стремится придерживаться, скорее, логического порядка исследования, нежели требований риторической суггестивности. Строгость и точность языка он предпочитает артистизму, с избытком продемонстрированному Пероттино и Джисмондо: его выступление состоит из ясных дефиниций и простых умозаключений вместо пестрых метафор и парадоксов, столь любимых ораторами двух первых дней. Он, в духе рассуждений «Пира», определяет любовь как желание (disio) и ставит ее качество в зависимость от того, на что это желание направлено. Оба прежних оратора выходят у него и правыми, и неправыми одновременно: их суждения о любви были односторонними и необъективными. На самом же деле желание, называемое любовью, бывает двух родов: естественное (общая и одинаковая у всех людей привязанность к близким) и произвольное. И это второе желание может быть благим, если его предмет благ и рождает добрые чувства, или дурным, если предмет его дурен и пробуждает страсти. Благая любовь (il buono amore) есть не что иное, как желание красоты (di bellezza disio), а красота всякого предмета состоит в абстрактной правильности пропорциональных отношений, соединяющих части этого предмета в гармоническое целое. Принцип пропорциональности и гармонии Лавинелло признает тотальным: он составляет основание бытия красоты — и в нем же заключено условие ее восприятия как таковой; как красота тела создается пропорциональностью его членов, так красота духа достигается гармонией присущих ему свойств (che sí come è bello quel corpo, le cui membra tengono proporzione tra loro, cosí è bello quell'animo, le cui virtù fanno tra sé armonia). Из всех чувств и способностей человека красота доступна лишь взору, слуху или мысли; оправдывая удовлетворение других чувств стремлением к красоте, мы потворствуем не благой, а дурной (malvagio) любви.

Рассуждения, которые Лавинелло выносит на суд собеседников от собственного имени, сменяются его повествованием о встрече с отшельником и пересказом изложенного им учения. Отшельник Бембо исповедует адаптированную к нормам изящного придворного языка версию платонизма. В начале своей речи он, правда, позволяет себе немного метафизики, когда берется говорить об устройстве души. Но затем, доказав, что все собеседники, не исключая и Лавинелло, в своих речах исказили сущность подлинной любви,

он противопоставляет любви-вожделению, «осуждающей нас на вечные страдания», ту небесную и божественную любовь, «которой можно наслаждаться вечно», — любовь к Творцу мира и человеческой души. Дух человека на самом деле создан для такой именно любви: ведь он бессмертен, а бессмертное и вечное никогда не может найти успокоения в привязанности к подверженному порче и подлежащему смерти. Платонические образы неизреченной красоты горнего мира, чье совершенство можно лишь весьма неточно помыслить, взирая на самые прекрасные среди земных вещей, в речи отшельника сменяются гимном наслаждениям, назначенным тому, кого любовь к Творцу приведет к созерцанию надмирной области, «тень и образ» (ombra e immagine) которой мы обретаем в здешней жизни. Образы, к которым прибегает отшельник, стремясь в доступной уму Лавинелло мере изобразить горнее совершенство, сплошь зрительные, но не антропоморфные: пробуждать в человеческой душе мысль о Творце призваны картины природы, масштабные, хотя и написанные схематично.

При том что некоторые исследователи предполагают, будто, нарекая оратора первого дня именем, близким к своему собственному (Пероттино — Пьетро), автор вводит в «Азоланские беседы» автобиографические аллюзии, надежнее было бы, по-видимому, вовсе отказаться от выявления симпатий Бембо в этом его сочинении. Выстраивая теорию, он сразу видит и артикулирует возможные направления ее критики, а контекст, в который она оказывается помещена, снижает ее статус до риторического упражнения или просто софизма. Метафизические построения не дискредитируются только тогда, когда их изрекает отшельник. Но традиционная для диалогов и других сочинений, выдержанных в платоническом духе, градация авторитетных мнений — рассуждение «по плоти», затем рассуждение «душевное», а уж затем «по духу», и оно же самое верное, — в случае Бембо с авторской позицией, по-видимому, не совпадает. Одно из свидетельств тому — расстановка персонажей в сценах «Азолан». Сама Королева освящает своим присутствием беседы дня, когда отшельник говорит устами Лавинелло: этот заключительный день ознаменован встречей двух сил, возвышающихся над обыденностью мира. В какой мере знание, обретенное последним оратором в откровении отшельника и изложенное им не от своего, а от чужого лица, проникло в умы и души собеседников, судить трудно. Еще труднее понять, в каком вообще отношении это знание стоит к посюсторонней жизни: ведь сам отшельник к здешнему миру не принадлежит, и его учение, повествующее преимущественно о мире занебесном, человеку, пока он живет в теле, практически применить затруднительно. Единственная речь, которая содержит положительное учение о теле и красоте, доступной чувственному восприятию, — это речь Джисмондо. Объективные факты творческой биографии Бембо после «Азолан» позволяют заключить, что, в какой бы мере он ни был привержен-

цем культа любви небесной, насаждаемого отшельником, в литературной практике и ее осмыслении он точно шел по пути, намеченному в эстетической теории Джисмондо — а эта теория все-таки выведена из «земного», т.е., говоря языком метафизики, имманентистского, понимания любви. В экспозиции ко II книге «Бесед о народном языке» Бембо скажет, обращаясь к Джулио Медичи (будущему папе Клименту VII, которому «Беседы...» посвящены), что есть два способа достичь «великой славы для себя и великой пользы для других»: один — творчество («создавать прекрасные и достойные восхищения вещи» — il fare le belle e le laudevoli cose), другой — созерцание и размышление (il considerare e il contemplare), предметами которых избрать следует не только дела человеческие и их плоды, но и деяния Божии и Самого Бога, Создателя, Распорядителя и Хранителя всех вещей. Предпочтя творчество созерцанию, автор по собственной воле остается в кругу земных вещей и вынужден подчиняться законам материального мира. Область творчества Бембо — литература, материя для него — язык, и потому его творческие усилия будут состоять в первую очередь в том, чтобы найти законы, определяющие бытие этой материи, и, узнав их и научившись обращать себе на благо, облечь материю языка в совершенные формы.

4

В ноябре 1524 г. Бембо преподносит папе Клименту VII (Джулио Медичи), а весной 1525 г. публикует «Беседы о народном языке» (Prose della volgar lingua). Обстоятельства изложенных в этом сочинении бесед относятся к 1515–1516 гг.; место действия — Венеция, персонажи — Джулиано Медичи (третий сын Лоренцо Великолепного); Федериго Фрегозо, будущий архиепископ Салернский; автор латинских стихов Эрколе Строцци и Карло Бембо, родной брат автора.

«Беседы...» часто причисляют к теоретико-литературным сочинениям. Это не совсем верно. Вопросы, которые занимают Бембо, мы теперь скорее отнесли бы к ведению лингвистики: I книга посвящена насущному в момент написания «Бесед...» «вопросу о языке», II — вопросам стиля, а III, по объему равная двум предыдущим, взятым вместе, фактически представляет собой первую в истории грамматику вольгаре — она содержит упорядоченные в соответствии с категориями школьной науки о языке примеры употребления слов и их форм, взятые из образцовых, по мнению Бембо, итальянских авторов.

В дискуссии первого дня Бембо намечает систему координат, в которых разворачивается спор о литературном языке в его время, и обобщает известные ему аргументы виднейших участников этого спора. Вопрос о превосходстве народной или латинской речи он детализует, придавая эпизодам акту-

альной лингвостилистической полемики статус парадигматических проблем, сопровождающих бытование литературного языка во все времена. Язык — это устная речь не искушенного образованием носителя языка или письменно зафиксированное слово писателей? Это живая, подвижная, аморфная среда, постоянно претерпевающая трансформации и никогда не могущая остановиться в развитии, — или догматическая система норм и предписаний, которую следует заучить и употреблять в литературной практике? Следует ли писателю выбирать для себя манеру речи, руководствуясь вкусами читателей, и говорить с ними на их языке — или он должен вырабатывать усовершенствованную, эстетизированную версию письма, внятного, однако же, простонародью, и тем самым поднимать аудиторию до собственного уровня?

Персонажи Бембо следуют традиционному для гуманистической диалогической литературы способу аргументации, перемежая доказательства «от истории» доказательствами «от эрудиции». При том что эрудиция собеседников распространяется кроме классиков древности и на литературу Треченто, примечательно, что из поэтов XV в. в диалоге не упомянут никто, кроме Лоренцо Великолепного и двух венецианцев, Джустиниана и Космико (впрочем, суждения о двух последних далеки от восторженных). Бембо сталкивает три позиции: языковой прагматизм, объясняющий развитие литературной речи стремлением писателей всех времен угождать своей аудитории (Джулиано), — и две антагонистические версии классицизма, артикулируемые сочинителем латинских стихов Эрколе Строцци и братом автора Карло Бембо. Эрколе противится употреблению вольгаре на письме, обосновывая это тем, что просторечие, сходное с народным языком нынешнего века, существовало и в римскую эпоху, но в древности образованными людьми было презираемо. Поэтому от него и не осталось никаких свидетельств: ведь писать на нем классики почитали ниже собственного достоинства. И в римскую же эпоху сложился культ письменного слова, вознесший его высоко над обыденной действительностью и прочно от нее отделивший: а потому чем древнее и авторитетнее язык и чем менее он соприкасается и соотносится с повседневной речью, тем лучше годится для письма. Неоспоримое преимущество латыни перед вольгаре состоит в ее самотождественности во все времена и во всех землях, где она в употреблении.

Возражая консерватору Эрколе, Джулиано уподобляет ценностное отношение латинского и народного языков, актуальное для современной ему эпохи, иерархии греческого и латыни времен римского владычества. Римляне греческую речь почитали выше собственной и стремились овладеть ею в совершенстве. Однако и своего языка они отнюдь не отвергли, а, напротив, с ходом времени придали ему такое достоинство и великолепие, что он сделался не хуже греческого. И у Цицерона заслуживает восхищения не только совершенство стиля, но — и прежде всего — реформаторская языковая страте-

гия. Что касается современного народного языка, то здесь работу, сходную с Цицероновой, проделали Чино да Пистойя, Данте, Петрарка и Боккаччо. А обращение к латыни в эпоху, когда народный язык является общеупотребительным, сравнимо с жестокосердным безумием человека, который тратит на постороннюю женщину имение собственной матери. «И, скажу я вам, как Петрарке с Боккаччо не приличествовало пренебрегать своим языком ради старинного, так и нам не подобает, о веке своем забывая, их язык сохранять, как будто не с живыми, а с усопшими мы говорить намерены» (I, XVII — здесь и далее цитаты из I кн. «Бесед...» в пер. М.Л. Андреева).

Карло Бембо озвучивает центральную идею «Бесед...» — и одновременно центральную идею всей литературной жизни его брата Пьетро Бембо: писать следует на народном языке, но относиться к нему при этом надо как к языку классическому. Цицерон и подобные ему писатели «говорили с народом внятным ему языком, но не тем, которым народ говорил с ними» (I, XVIII). Дистанция между литературным языком и просторечием неустранима, но это не дистанция во времени или в пространстве. Писатель может быть в выборе языка архаистом или новатором — по своему вкусу: главное, что он должен создавать совершенные произведения на изысканном языке, который во все времена, в том числе — подчеркивает Карло — и в отдаленном будущем, почитался бы *образцовым*. Язык, который Карло именует народным, в его собственной интерпретации становится глубоко искусственным: обращаясь к конкретной литературной ситуации современной ему Италии, он признает наиболее пригодным для письма тосканский диалект, но тут же утверждает, что нынешние тосканцы им не владеют; «другие же, нетосканцы, из книг языку научаясь, постигают его благородным и изящным» (I, XVI). История тосканской речи, как и речи латинской, знает периоды расцвета и упадка — поэтому правил, которые бы однозначно предписывали авторам держаться языка прежнего, а не нынешнего века, быть не может: Цицерону и Вергилию не следовало писать языком Энния. Зато Сенека и Клавдиан только выиграли бы, избрав для своих сочинений язык Цицерона и Вергилия — и писатели нынешнего века много выгадают, сменив теперешний язык на язык Петрарки и Боккаччо, «ибо он не чета нашему»: в эпохи, когда «язык давнего времени оказывается лучше нынешнего, его и предпочесть надлежит» (I, XIX).

Таким образом, Карло Бембо простирает власть классицистской теории в область литературы на народном языке. В этом жесте предельный эмпиризм, в целом характерный для «Бесед...», смыкается с предельным же уровнем абстракции, доступным эстетической мысли эпохи Бембо. История итальянского народного языка и литературы, на нем созданной, понята как простая и прозрачная рациональная схема, релевантная для истории *любых* языка и литературы. В рамках этой схемы частное, исторически локализованное произведение, когда его, руководствуясь сугубо субъективными критериями

вкуса, признают образцовым, сразу же приобретает статус конструктивного принципа и одновременно знаменует собой фактически достижимый предел возможностей эстетического творчества. Экземпляр, принадлежащий прошлому, становится нормой, определяющей будущее; норма, признанная актуальной и в прошлом, и в будущем, воплощена в экземпляре и совпадает с ним.

Как и в предшествующих Бембо поэтиках и риториках, в понятийном реестре II части «Бесед...» смешиваются объективные категории «анатомии» литературного произведения, преимущественно поэтического (качество звука, ритм, виды рифм, сочетаемость слов и способы их расположения), и категории его рецепции (приятность, серьезность, изящество, убедительность). Однако набор традиционных риторических и поэтологических понятий в «Беседах...» сильно редуцирован и упрощен. Речь идет только о формальной стороне произведения, а еще точнее — о том, какое действие на аудиторию производят те или иные особенности формы. Примечательно, что, касаясь вопросов рецепции какого-либо общеизвестного сочинения или его фрагмента, персонажи «Бесед...» в подавляющем большинстве случаев говорят о потенциальном *слушателе* этого опуса, а не о его читателе. Стилистика народного языка в исполнении Бембо — это попытка придать ощущениям, доставляемым поэтическим или прозаическим словом, рациональный вид и таким образом создать систему рецептов производства совершенной литературы, основанных на доскональном знании соотношений материальных элементов языка и эффектов их восприятия.

Всякий стиль (maniera di scrivere) состоит из двух «частей»: выбора слов (la elezione delle voci) и их расположения (disposizione). А так как критериями хорошего стиля являются componimento — слаженность, отсутствие диссонансов — и гармония (armonia), то слова надлежит подбирать, определив прежде качество материи, о которой предстоит вести речь: высокому предмету (materia grande) соответствуют слова серьезные, возвышенные, звучные, ясные, блестящие (gravi, alte, sonanti, apparenti, luminose); низкому или обыденному (bassa e volgare) — легковесные, смиренные, незамысловатые, простонародные и невзрачные (lievi, piane, dimesse, popolari, chete); среднему (mezzana) — средние и умеренные (mezzane e temperate), не характерные ни для низкого, ни для высокого стиля. Наиважнейших правил, распространяющихся на каждый из трех стилей, всего два: избегать пресыщения (sazietà) и выбирать слова самые звучные и изящные. Достоинство и уместность слова определяется простым сравнением его с другими словами и в конечном итоге суждением вкуса (хотя этого слова у Бембо и нет, что легко понять: ведь он претендует на создание *объективного* учения о стиле).

Такая категория, как содержание, собеседников, кажется, не слишком интересует: ничего не говорится о том, как оно может улучшить произве-

дение, зато отмечено, как оно может его испортить. О том, чего нельзя сказать «подобающим образом» (acconciamente), всегда лучше промолчать. Так же мало, да и то лишь в конце II книги, говорится о теме сочинения (soggetto): она «создает» произведение и определяет выбор стиля, но сама по себе не может быть ни хорошей, ни дурной — хотя и нельзя сказать, чтобы иногда одна тема не могла нравиться больше, чем другая. Но от нее, по большому счету, ничего не зависит: есть множество примеров тому, как автор, избрав предмет низкий, создавал совершенное произведение, и наоборот — взявшись говорить о возвышенном, многие наскучивали своей аудитории. Вот и весь набор суждений о содержательной стороне литературного творчества.

Отсутствие критериев и понятий для оценки содержания с избытком компенсируется обилием терминов, описывающих словесную ткань произведения, от звуков (ибо от них слова получают качество и форму — qualità e forma) до грамматических форм слов и характера связей, возникающих между словами в поэтическом или прозаическом тексте. По большей части понятия, которыми пользуются персонажи «Бесед...», даже будучи взятыми из традиционных поэтик и риторик, приобретают субъективный смысл — иногда настолько, что понять, что именно под ними подразумевается, крайне затруднительно. Например, одна из центральных категорий учения о стиле, decoro (она же — convenevolezza) — пропорциональная теме украшенность речи, определяется отрицательно: через перечисление ошибок, связанных со злоупотреблением теми элементами, которые автор почитает приличествующими избранному им стилю. А убедительность (persuasione) и вовсе названа «тайной силой» (occulta virtù), которая заставляет читателя эмоционально откликаться (assentire) на то, о чем говорится в произведении. Субъективизм и ориентация на эффект произведения, а не на его структуру, видны уже в самой последовательности рассуждений собеседников: наиподробнейший анализ поэтической формы дедуцирован из основных ощущений, которые и побуждают аудиторию обратиться к литературному опусу, — торжественности (gravità) и приятности (piacevolezza). Эти свойства создаются тремя «частями» сочинения: звучанием (suono), ритмом (numero) и разнообразием (variazione). «Звучание есть такое согласие и гармония, которые в прозе рождаются из слаженности (componimento) слов, а в стихе, сверх того, еще и из слаженности рифм». А потому следует внимательно подходить к выбору грамматических форм: Бембо предлагает примеры, когда усеченная флексия или замена формы единственного числа на множественное, по его мнению, радикально меняют звучание стиха.

Рифмы делятся на регулярные, свободные и смешанные (regolate, libere, mescolate). Формы, которые основаны на регулярных, т.е. чередующихся согласно жестким правилам, рифмах, — терцины, октавы и секстины. Чередо-

вание свободных рифм не подчиняется никаким законам, а только воле автора, и такие рифмы свойственны мадригалам. А смешанные рифмы (иногда чередующиеся в соответствии с правилами, иногда — свободно) употребимы в сонетах и канцонах. Что касается ритма, то здесь Бембо идет неторным путем, так как ему приходится экстраполировать категорию античного стихосложения (употребимую, впрочем, и в теории прозы) на италоязычную прозу и, что гораздо труднее, на поэзию, устроенную по совершенно иным, нежели античная, законам. Долгота и краткость слогов в вольгаре, как отмечается в «Беседах...», зависят от ударения, а потому и предметом изучения для италоязычных авторов должны стать возможные варианты сочетания ударных и безударных слогов и их влияние на расстановку слов (giacitura). Ведь скажи Боккаччо вместо «Umana cosa è l'avere compassione agli afflitti», к примеру, «l'avere compassione agli afflitti umana cosa è» — и зачин его «Декамерона» утратил бы свое величавое спокойствие (tutto grave e riposato) вместе с исчезнувшим ударением на предпоследнем слоге. А если бы Петрарка написал не «Voi, ch'ascoltate in rime sparse il suono», а «Voi, ch' in rime sparse ascoltate il suono», вышли бы уже не стихи, а проза (этот сонет, по мнению Бембо, — идеальный пример сочетания ритма и расположения звуков в поэзии; инициированный этой восторженной оценкой спор о достоинствах «Voi ch'ascoltate...» не утихал на протяжении столетия).

Но главным законом, которому подчиняется в произведении все, от звуков до сочетаний слов и рифм, остается разнообразие: ни в выборе слов, ни в их порядке, ни в употреблении частей речи и словесных форм, ни в фигурах, ни в ритме, ни в темпе повествования — нигде нельзя допускать избытка повторов, многократного использования сходных приемов и форм, чтобы не вызвать скуки и пресыщения. Авторами, которым удалось избежать этого, были в поэзии Петрарка и Боккаччо — в прозе. В сущности, теоретизирование персонажей «Бесед...» в деле обучения начинающего италоязычного автора имеет вес гораздо меньший, нежели многочисленные примеры из авторов «Канцоньере» и «Декамерона». На протяжении второй книги Бембо неоднократно берется строить классификацию того минимума понятий, которые необходимы ему в разборе текстов. Но даже поверхностное знакомство с классическими риториками и поэтиками позволяет заключить, что его классификации слишком быстро себя исчерпывают, да и отношения между категориями, их составляющими, во многих случаях лишь с натяжкой можно признать родо-видовыми. Понятия, относящиеся к разным уровням структуры произведения, в классификациях, ориентированных на рецептивный эффект, оказываются рядом. Но и задачи подробно исследовать механизм восприятия Бембо себе тоже не ставит. Складывается впечатление, что традиционные способы упорядочения концептов, изъятых из традиционных же поэтик, нужны ему лишь как композиционный прием, позволяющий органи-

зовать его собственный текст и сообщить ему ту самую загадочную «убедительность», о которой говорится в «Беседах...».

Примечательно, что собеседники никогда не говорят о литературных жанрах самих по себе: поэтические формы (сонет, канцона, баллата, мадригал) упоминаются лишь в ходе обсуждений ритмического рисунка, видов и расположения рифм. Сюжетная рама сочинения о народном языке хранит жанровую память об *истории обращения*: персонажи Бембо преподносят свои рассуждения и наблюдения Эрколе Строцци, который к концу третьей части избавляется от всех предубеждений, не позволявших ему прежде писать на вольгаре. Задача Бембо — обосновать возможность сочинять на народном языке, следуя при этом авторитетным критериям и образцам, приобретшим статус классических. Литература как особый универсум, как автономная, отделенная от «изящной жизни» сфера деятельности еще не сделалась предметом обсуждения. Строго говоря, теоретизирование Бембо — это лишь предыстория новоевропейского литературного классицизма. Настоящая же его история начинается поэтикой, которая осмысляет литературу как систему — не прагматически ориентированную иерархию стилей, а прежде всего иерархию жанров и форм.

Глава третья

ЛУДОВИКО АРИОСТО

1

Лудовико Ариосто родился 8 сентября 1474 г. в Реджо-нель-Эмилии, где Никколо Ариосто, его отец, заметная фигура среди высших чиновников Феррарского герцогства, служил в должности начальника гарнизона. После Реджо и Ровиго, куда Никколо перевели на аналогичную должность, семейство перебралось в Феррару (1484); здесь Лудовико, старший из сыновей, приступил к учебе, которая привела его — вопреки собственным склонностям, но по воле отца — на юридический факультет Феррарского университета, где он провел пять лет, с 1489 г. по 1494 г. Занятия юриспруденцией он в конце концов все же оставил и предался изучению словесности под водительством известного гуманиста Грегорио да Сполето. Этими же годами (1494–1496) датируются его первые литературные опыты, интерес к театру (в 1493 г. Лудовико едет с герцогской труппой в Павию, где она дает несколько представлений) и начало дружбы с Пьетро Бембо. В 1497 г. Лудовико был принят в герцогский придворный штат (с очень незначительным жалованьем), а в начале 1500 г. умер его отец, и старший сын принял на себя обязанности главы семейства. Обязанности были не только и не столько моральными. Никколо Ариосто располагал многочисленными и разнообразными источниками дохода, но расходы его были не менее многочисленны, а, главное, доходы не были обеспечены сколько-нибудь значительной земельной собственностью, т. е. чем-то надежным и постоянным. Наследства в собственном смысле он не оставил. Пока граф Никколо был жив, дети его могли не тревожиться о хлебе насущном. С его смертью благосостояние семейства приходилось создавать сызнова, фактически на пустом месте.

После смерти отца Лудовико некоторое время продолжает службу у герцога и в 1502 г. едет капитаном в Каноссу — это было прямым повторением отцовской карьеры. Каносса, конечно, не Модена, но с чего-то надо было на-

чинать. Однако начинать Лудовико как раз и не хотел. Как он сам впоследствии признавался и как доказывал, что гораздо убедительнее, своим выбором в ситуациях достаточно ответственных, чины и должности его не привлекали. Он уже ощутил себя поэтом и искал такого жизненного поприща, которое, по крайней мере, не мешало бы ему отдаться своему призванию. Лучше всего его бы устроило место штатного герцогского стихотворца, но штатом оно предусмотрено не было, да и, по совести говоря, Лудовико с его десятком-другим латинских стихотворений вряд ли мог на него претендовать.

Вскоре, однако, образовалась возможность если не полностью достичь желаемого, то, во всяком случае, обеспечить приличные и покойные условия существования, не связывая себя тяготами и риском ответственных магистратур. В сентябре 1503 г. кардинал Ипполито д'Эсте, брат Альфонса, получил после долгих проволочек епископство Феррарское и, устраиваясь на новом месте, обновлял и расширял штат своего двора. Служба у нового епископа предоставляла ряд очевидных и значительных преимуществ: она обещала быть не слишком обременительной, не удаляла от любимой Феррары, оставляла простор для досуга и, главное, в перспективе могла превратиться из службы придворного в службу поэта. Все это, правда, из разряда надежд и по контрасту со службой у прижимистого и требовательного Эрколе. Достаточно было, разумеется, и всякого рода сложностей. Прежде всего, нужно было как-то определиться с отношением к духовному сану. Становиться священником Ариосто не хотел, сложность же его положения заключалась в том, что основной доход епископских служащих шел от церковных бенефиций, владеть которыми дозволялось лишь лицам, имеющим отношение к церкви. Был, правда, обходной и компромиссный путь: не принимая сана, принять посвящение в четыре «младших» чина, что в принципе представляло собой первый шаг к священству, но второй шаг можно было и не делать. Так Ариосто и поступил.

Раз и навсегда определенных обязанностей он не имел: он должен был сопровождать патрона в походах и поездках, участвовать в посольствах, бывал и просто на посылках и вообще всегда должен был находиться под рукой. Первое поручение, связанное с поездкой, кардинал возложил на Ариосто только в октябре 1506 г., отправив его в Болонью к Лукреции д'Эсте, супруге Аннибале Бентивольо. В феврале следующего года Лудовико ездил в Мантую к сестре кардинала Изабелле поздравлять ее от имени патрона с благополучным разрешением от бремени. Таких поездок было немало, но поручения становились все более ответственными и даже небезопасными. Когда Феррара ввязалась в войны Камбрейской лиги против Венеции, именно Ариосто посылали в Рим для экстраординарных переговоров с Юлием II. В 1509–1510 гг. он побывал в Риме пятикратно, причем последние посольства, в августе 1510 г., совершались в критический момент для Феррары: папа,

опасаясь чрезмерного усиления Франции, замирился с Венецией и наложил на Феррару, оставшуюся фактически один на один с венецианцами, интердикт. До поры до времени Ариосто удавалось с Юлием II, не зря прозванным Грозным, договариваться, но последнее свидание, 21 или 22 августа, чуть было не кончилось для него трагически.

На службе у кардинала Ариосто оставался до 1517 г. и все это время старался показать себя не только в качестве умелого и надежного порученца. Он продолжал писать стихи, в том числе панегирические, прославляя Феррару, феррарскую династию и лично Ипполито д'Эсте. Он написал для придворных герцогских увеселений несколько комедий (положив, как бы между делом, начало возрождению этого литературного жанра). Он, наконец, посвятил кардиналу главный свой труд, «Неистового Орландо», безмерно в нем своего патрона прославив, и был вправе, казалось бы, надеяться на существенную компенсацию. Поэма писалась давно, кардинал Ипполито был ее слушателем, и, видимо, заинтересованным, ему была вручена рукописная копия, и ничто не предвещало того равнодушия, с которым он встретил поднесенный ему в апреле 1516 г. первопечатный экземпляр. Собственно, о реакции кардинала ничего не известно (приписываемая ему реплика «Где вы набрались таких бредней» совершенно недостоверна), мы судим о ней лишь по нескольким строкам из первой ариостовской сатиры. Ясно одно: дар поэта остался неоцененным. Кардинал получил очень порядочное образование (восьми лет уже читал Вергилия в оригинале) и знал цену культуре. Но в Ариосто он нового Вергилия не увидел. «Неистовый Орландо», скорее всего, представлялся ему одним из многочисленных в то время «прибавлений» к «Влюбленному Орландо» Боярдо, может быть, забавнее других, но не более. Когда примерно через год кардинал засобирался в Венгрию, где у него были обширные бенефиции, Ариосто, включенный в свиту, решительно отказался его сопровождать. Конечно, ему не хотелось уезжать из любимой Феррары так далеко и так надолго, но, главное, он понял, что на этой службе от него всегда в первую очередь будут требовать совсем не то, что он может дать как поэт.

Примерно полгода после разрыва с кардиналом Лудовико оставался не у дел, и только 13 апреля 1518 г. его имя появляется в списке герцогских придворных: Ариосто сменил хозяина. Эта перемена поначалу мало сказалась на характере службы: протокольное присутствие при дворе, обязанности текущего момента, деловые и связанные с этикетом поездки в Модену, Венецию, Болонью, Корреджо, Флоренцию. Разве что материальное положение герцогского слуги оказалось в гораздо большей зависимости от финансового положения герцогства: слугам кардинала, не связанным с государственной казной, жилось в этом отношении не в пример свободнее. Ариосто в полной мере испытал это на себе в конце 1521 г. С лета возобновилась война Франции и Империи на итальянской земле. Феррара, как всегда, держала сторону

Франции, папский Рим, как всегда, задумывал захват Феррары. Очень быстро положение Франции и ее союзников стало критическим. К декабрю войска церкви овладели Пьяченцей и Пармой, испанцы вошли в Милан. Феррару спасла только скоропостижная смерть Льва X, но финансы герцогства были совершенно истощены непомерными военными расходами, и Альфонс решился на крайнюю меру: приостановил выплату жалованья своим служащим. В качестве компенсации Ариосто предложили губернаторство в Гарфаньяне. Эта гористая и малонаселенная местность, в ста милях от Феррары, сравнительно недавно вошла в состав герцогства, и положение в ней было очень неспокойным. Должность, доставшаяся Ариосто, была вовсе не синекурой, и исполнял он ее в высшей степени достойно. Однако все, что отвлекало его от главного дела жизни, было ему в тягость, и в конец концов ему удалось или почти удалось добиться желаемого. В 1524 г. Ариосто отказался от места постоянного посланника при Клименте VII, летом 1525 г. сложил с себя обязанности губернатора, и с тех пор уже не брался за то, что было ему не по душе. В последнее свое десятилетие он лишь дважды, в 1528 г. и 1532 г. сопровождал герцога, встречавшегося с Карлом V соответственно в Модене и Мантуе, а в 1531 г. был послан к Альфонсо д'Авалосу, маркизу дель Васто, главнокомандующему имперскими войсками, и был удостоен им почестей уже в качестве прославленного поэта. Он продолжал отделывать и дополнять свою рыцарскую поэму, после продолжительной паузы вернулся к драматургии, написав новые и переделав старые комедии, руководил театральными постановками при герцогском дворе. Умер Ариосто 6 июля 1533 г.

2

Начинал Ариосто с латинской поэзии: самое раннее его стихотворение датируется 1494 г. После 1503 г. он к этим упражнениям возвращается лишь эпизодически, сочиняя время от времени эпитафию или эпиграмму. Собрать или опубликовать свои латинские стихи Ариосто никогда не пытался; изданы они были впервые лишь в 1553 г. До нас дошло 67 стихотворений, в целом они вращаются в кругу тем и форм, привычных для гуманистической поэзии. Много сочинений, посвященных праздничной хронике герцогского двора: например, эпиталама на бракосочетание Альфонсо д'Эсте и Лукреции Борджа; много сочинений, обращенных к собратьям по перу: например, элегии, адресованные Пьетро Бембо или Эрколе Строцци. Ориентируется Ариосто, разумеется, на римскую поэтическую классику, охотнее всего — на Горация. Гедонистическая установка, сдобренная изрядной долей иронии; сознание бесконечной изменчивости мира, которой противостоит неизменность душевного покоя и внутреннего равновесия; радости любви, умеряемые раз-

мышлениями об их иллюзорности; горести любви, смягчаемые размышлениями об их преходящести, — это такой Ариосто, которого мы еще лучше знаем по его итальяноязычной поэзии и по лирическим отступлениям «Неистового Орландо».

Стихи, написанные на итальянском языке, Ариосто также не собирал и не издавал; более того, когда их пожелал увидеть собранными и изданными Гвидубальдо делла Ровере, открыто этому желанию воспротивился, заявив, что ему стыдно их публиковать в таком несовершенном и неотделанном виде. Это заявление сделано в 1532 г., меньше, чем за год до смерти и одновременно с выходом в свет последнего прижизненного издания «Неистового Орландо», — его, следовательно, можно считать итоговым. При этом в малых поэтических формах Ариосто работал всю жизнь: особенно активно в начале столетия и до первой редакции «Орландо», но работал и раньше — в свой латинский период, и позже — в годы губернаторства в Гарфаньяне. Впервые его малая поэзия была опубликована, если не считать пиратских изданий, в 1546 г.; в современном издании (Дж. Фатини, 1924) ее корпус состоит из 5 канцон, 42 сонетов, 12 мадригалов, 28 капитоло и 2 эклог. Есть в нем стихотворения панегирические или вообще так или иначе освещающие праздничную или траурную придворную хронику: к примеру, две канцоны на смерть Джулиано Медичи (март 1516) или эклога, изображающая в декорациях вергилиевской буколики заговор Ферранте и Джулио д'Эсте, злоумышлявших на жизнь их брата, герцога Альфонсо (август 1506). Но доминирует любовная тема, причем не только в тех поэтических поджанрах, которые ее по традиции обслуживают, таких, как канцона или сонет — любви посвящены в основном даже многочисленные ариостовские капитоло, что уже идет вразрез с традицией, ибо эта стихотворная форма соотносилась, как правило, с нарративным или дидактическим содержанием. Дидактизма и тем более морализации в ариостовской лирике нет, но нарративность дает о себе знать — и в содержании (причем, не только в капитоло), и в интонации. Любовь побуждает поэта не заглядывать в себя, а оглядываться вокруг: ему лучше, чем восходящей к Петрарке традиции, видна и возлюбленная, и вообще окружающий мир. Его рассказ о зарождении любви (в канцоне I) богатством и праздничностью деталей резко контрастирует с аналогичными рассказами Данте и Петрарки: Алессандра Бенуччи (супруга Тито Строцци; отношения ее с Ариосто завязались еще при жизни мужа, после его смерти продолжали оставаться тайными, и тайным был заключенный в 1528 г. брак) является поэту в красочной обстановке флорентийского городского праздника, в пестрой танцующей и пирующей толпе; он видит и отмечает не только, как Петрарка, цвет ее волос, но и особенности прически, не только, как Данте, цвет платья, но и особенности его отделки:

Trovò gran pregio ancor, dopo il bel volto,
l'artificio discreto,
ch'in aurei nodi il biondo e spesso crine
in rara e sotil rete avea raccolto;
soave ombra dirieto
rendea al collo e dinanzi alle confine
de le guance divine,
e discendea fin all'avorio bianco
del destro omero e manco. [...]

Non fu senza sue lode il puro e shietto
serico abito nero,
che, come il sol luce minor confonde,
fece ivi ogn'altro rimaner negletto.
Deh! se lece il pensiero
vostro spiar, de l'implicate fronde
de le due viti, d'onde
il leggiadro vestir tutto era ombroso,
ditemi il senso nascoso*.

Мир становится определенно богаче и многоцветнее; он включает в себя если не элементы быта, то элементы обыденности, которые, разумеется, преображаются в свете поэзии, но не полностью забывают о своем происхождении. И сама любовь, оставаясь чудом, не создает для себя особого пространства, не знакомого с пространством повседневной жизни и повседневных отношений. В ней больше телесности, чем в итальянской лирической классике (в VIII капитоло, к примеру, поэт описывает ночь любви, воссылая благодарность звездам, провожавшим его на свидание, сну, смежившему веки всем, кроме любовников, двери, которая не скрипнула, открываясь, руке, которая вела его к ложу, губам, чью сладость он изведал, дыханию с его несравненным благоуханием, ложу, чья крепость была подвергнута серьезному испытанию и т.п.), и в ней больше радости: Ариосто, конечно, знает о ее тревогах и скорбях, но ему куда ближе понимание любви как счастья, счастья возмож-

* «Приковывало к себе внимание, помимо прекрасного лица, изящное искусство, с каким белокурые и густые волосы были собраны в золотистые завитки и покрыты редкой и тонкой сеткой, так что нежная тень отбрасывалась сзади на шею и спереди на край божественных ланит, и спускалась к белоснежным плечам, справа и слева. [...] Не остался без хвалы простой и изящный черный шелковый наряд, который, как солнце, затмевающее всякий другой свет, затмевал все другие наряды. Если дозволено заглянуть в ваши мысли, поведайте мне тайный смысл тех двух виноградных лоз, что, сплетаясь листьями, увивали ваш изысканный наряд».

ного и близкого, как надежного убежища, в котором можно укрыться от житейских бурь и невзгод:

O sicuro, secreto e fidel porto,
dove, fuor di gran pelago, due stelle,
le più chiare del cielo e le più belle,
dopo una lunga e cieca via m'han scorto;
ora io perdono al vento e al mar il torto
che m'hanno con gravissime procelle
fatto sin qui, poi che se non per quelle
io non potea fruir tanto conforto*.

Ариосто прилежно внимал урокам Бембо, изгоняя из своей поэзии, и большой и малой, диалектизмы и стремясь к экономии художественных средств. Но его ученичество ограничивалось уровнем лингвистическим и, до известной границы, стилистическим. В том, что касается создаваемого им художественного мира, он опирается на другую традицию — феррарскую, прежде всего, учитывает опыт лирики Боярдо и опыт Тебальдео, умея недостатки последнего превратить в достоинства. С петраркизмом Бембо ему было явно не пути: Ариосто это не мог не сознавать, и именно этим, а не сознанием несовершенств своей лирики объясняется, возможно, его отказ ее публиковать: к тому времени петраркизм в редакции Бембо безоговорочно победил, и ариостовская лирика оказалась этой эпохе не ко двору.

Где-то на границах лирики и дидактической эпики располагаются семь сатир Ариосто, созданных в период полной творческой зрелости, после первого издания «Неистового Орландо» и после разрыва с кардиналом (самая ранняя в 1517 г., самая поздняя — в 1525 г.; при жизни не публиковались, впервые изд. в 1534 г.). Близких предшественников у Ариосто в этом жанре мало: в современной латинской поэзии они еще есть (например, четыре сатиры Тито Веспасиано Строцци, изданные в 1513 г.), а в итальянской можно указать разве что все на те же капитоло, которые могли оформляться в виде дружеского послания. Основной образец для него — Гораций, которого он иногда, в едко сатирических картинах двора и курии, дополняет Ювеналом. У Горация он нашел тон доверительного собеседования, определивший диалогическую структуру его сатир, которые не только всегда имеют конкретного адресата, но и нередко открываются навстречу другим голосам. С Гораци-

* «О надежная, тайная и верная гавань, куда привели меня, выведя из пучины, где влачил я длинный и слепой путь, две самые светлые и прекрасные звезды. Ныне я прощаю ветру и морю то зло, что они чинили мне, насылая грозные бури, если только так мог я достичь подобных утех».

ем, кроме того, Ариосто объединяет общий пессимистический взгляд на мир, из горациевских стихов почерпнуты некоторые центральные темы: тема уединения, независимости, довольства малым, дружбы, поэзии. К Горацию отсылает и двоемирие ариостовских сатир, где мир досуга не только противостоит миру дела, но и морально над ним возвышается. Дает о себе знать и прославленное горацианское чувство меры, пресловутая «золотая середина» — скажем, в совете, обращенном к другу и кузену Аннибале Малагуцци, адресату пятой сатиры, не искать себе в жены красавицу, но не впадать и в противоположную крайность.

В таком повороте темы чувствуется некоторая ирония; она чувствуется в сатирах часто. В данном случае ирония обращена и на предмет, о котором идет речь (женитьба родственника), и на тот образ действий, который преподносится как наилучший. Можно сказать, что она касается самого принципа «золотой середины». Ирония, иначе говоря, — это та форма, посредством которой сатирический поэт Ариосто заявляет о своей независимости от сатирического поэта Горация. Ирония может быть обращена на самого себя, пример тому — первая сатира и каталог причин, побудивших Ариосто отказаться от поездки с кардиналом в Венгрию: в конечном счете они носят диетологический характер. Но ирония все же — не более чем средство, цель же сатир — обнаружить или выстроить такое социальное пространство и такую духовную позицию, которые бы давали поэту право и гарантию независимости. Такую же цель, положим, преследовал и Гораций, но у Ариосто она сформулирована чуть ли не впрямую и реализуется через ситуацию выбора, которая воспроизводится в той или иной форме почти в каждой сатире. В первой, обращенной к брату Алессандро и к Лудовико да Баньо, он объясняет свой отказ сопровождать Ипполито д'Эсте; во второй (ноябрь — декабрь 1517) объясняет, почему в свое время отказался от церковной карьеры; в третьей (май 1518) — почему службу у герцога предпочел попыткам пристроиться при дворе Льва X; в четвертой (февраль 1523), рассказывая о тяготах своего губернаторства в Гарфаньяне, готовит почву для будущего от него отказа; в седьмой — вновь объясняет, на этот раз почему не согласился на место посланника при папском дворе.

Независимость и свобода — лейтмотив сатир. Но понимал под независимостью Ариосто нечто, в сущности, очень скромное. Он не вспоминает о воклюзском отшельнике, о той идеальной модели уединенного собеседования с музами, которую завещал потомкам Петрарка, и даже не думает следовать за Горацием, который в своих поисках спокойствия и бестревожности дошел до отречения от поэзии. Ариосто нужно, чтобы его ценили за то, за что ценит себя он сам, и чтобы его службой считалась его поэзия. В век, когда культура повсеместно становилась мерилом социального престижа, это желание не было чем-то химерическим и поэтически бесплотным, тем более, что в Фер-

раре, где с середины восьмидесятых годов XV в. все регулярные и экстраординарные придворные празднества непременно предполагали роскошные театральные постановки, поэты, Боярдо в том числе, были востребованы хотя бы в качестве переводчиков древнеримских комедий.

3

Ариосто был не только драматургом, но и выдающимся театральным организатором: в этом нас убеждают авторитетные свидетельства современников. Анджело Беолько (Рудзанте), первый в Италии и Европе профессионал сцены, полностью передоверяет Ариосто все заботы о постановке, за которой не успевает проследить сам. Изабелла д'Эсте объясняет успех «Лены» исключительно искусством Лудовико, который в качестве постановщика и режиссера не имеет, как она пишет, равных себе в Италии. Оба свидетельства относятся к 1532 г., когда за плечами Ариосто был уже более чем тридцатилетний опыт разнообразной театральной деятельности. Какой-то опыт, в том числе даже актерский, был у него и в пору его дебюта как комедиографа. Дебют состоялся 5 марта 1508 г., и этот день, когда на феррарской придворной сцене была сыграна «Комедия о сундуке» (La Cassaria), первая комедия Ариосто, можно считать днем рождения нового европейского театра и новой европейской драмы.

В этот последний понедельник карнавала 1508 г. состоялась встреча сценографии, в которой впервые был последовательно проведен принцип перспективы, и драматического текста, который впервые был выстроен строго по образцу древнеримской комедии. Сцена, оформленная Пеллегрино да Удине, художником школы Джованни Беллини, представляла собой городскую улицу и городскую панораму. Комедия выводила на эту сцену знакомых читателю Плавта и Теренция влюбленных юношей, скупых старцев и хитроумных рабов. Сцена и драма полным взаимным соответствием направляли и ограничивали друг друга. Сцена давала образ пространства, где торжествует порядок (выраженный социальной упорядоченностью городского пейзажа и оптической упорядоченностью линейной перспективы); драма давала образ времени, где царит смута (выраженная в бунте молодости против старости). Драма — это природа, потребовавшая полной свободы. Сцена с ее дворцами и храмами, вознесенными над скромными жилищами купцов и мещан, героев комедии, — это граница, поставленная буйству природных инстинктов, и это гарантия их финальной социализации. В этом новом пространственно-временном единстве театрального события не осталось никаких следов средневековой театральности (еще очень заметных в XV в., у Полициано, Боярдо, Никколо да Корреджо) с ее принципиальным оптиче-

ским плюрализмом. Здесь точка зрения зрителя, нашедшая пластическое выражение в сценографии, не имеет соперников.

Постановка «Комедии о сундуке» венчает длительный процесс становления новой театральной эстетики, но решительность и революционность результата указывает не на сумму усилий, а на единый направляющий и цементирующий замысел. Иначе говоря, на Лудовико Ариосто. Что касается собственно литературных достоинств его первой комедии, то они не безусловны: эпизод довольно ощутимо теснит целое. Кроме того, вместе с существенным в жанровой форме античной комедии Ариосто удержал и ее поверхностные черты, не избежав тем самым некоторого анахронизма: действие «Сундука» происходит в Греции, а герои влюблены в рабынь сводника, т. е. фактически в профессиональных гетер. В дальнейшем такого рода отходов от современного быта и знакомой географии Ариосто допускать не будет.

В творчестве Ариосто-драматурга выделяются три разделенных десятилетними интервалами периода. Первый открылся «Комедией о сундуке» и завершился через год «Подмененными» (I Suppositi), представленными 6 февраля 1509 г. В том же году был начат «Чернокнижник» (Il Necromante), но до конца не доведен; к «Чернокнижнику» Лудовико вернулся в 1520 г. по просьбе Льва X (после блистательной римской постановки «Подмененных» в 1519 г. в декорациях Рафаэля), закончил его, но постановка в то время не состоялась. Примерно в те же годы он принялся за «Студентов» (I Studenti), но оставил их недописанными на четвертой сцене четвертого акта (два варианта окончания дописали после смерти автора брат Габриэле и сын Вирджинио). Нового подъема театральной и драматургической деятельности Ариосто приходится ждать до 1528 г.: в этом году написана и сыграна «Лена» (La Lena), получает окончательную редакцию и впервые выходит на сцену «Чернокнижник». Через год (24 января 1529 г.) вновь играется «Комедия о сундуке», вновь играется и «Лена», к которой автор прибавил две сцены. В конце 20-х годов перекладываются в стихи две первые комедии, и «Комедия о сундуке», несколько переработанная и в сюжетном плане (стройнее стал ее сюжетный порядок, а место действия перенесено из Митилены в Сибарис), еще дважды возвращается на сцену (1531 и 1532).

Путь Ариосто-комедиографа можно представить как поиски возможно более актуального содержания (конечно, в пределах жанровых ограничений) и возможно более литературной формы. Две первые комедии («Сундук» и «Подмененные») написаны прозой, три другие («Студенты», «Чернокнижник» и «Лена») — одиннадцатисложным стихом с дактилическим окончанием, представляющим собой, по мысли автора, итальяноязычный вариант античного ямбического сенария. Тем же стихом будут под конец жизни переписаны «Сундук» и «Подмененные». Последовательно, от комедии к комедии, снижается значение интриги и персонажей, ее организующих. В «Сундуке»

на первом плане рабы и козни, которые они строят против сводника и стариков-отцов. В «Подмененных» собственно интрига (слуга выдает себя за хозяина, а хозяин за слугу с тем, чтобы проникнуть в дом к возлюбленной) осталась позади, в предсюжетном времени, и теперь приходится иметь дело с ее последствиями. Похожим образом обстоит дело в «Чернокнижнике»: завязка, продуцирующая все сюжетные осложнения, отнесена в преамбулу (герой, вынужденный жениться по воле приемного отца и скрывающий от него свои отношения с другой девушкой, симулирует мужское бессилие). В «Студентах» с их двумя сюжетными линиями (Клаудио влюблен в дочь своего профессора, Эуриало — в служанку) персонажи с большей или меньшей изобретательностью пытаются отбиться от осложнений, порождаемых неожиданными приездами героинь, их отцов и собственных отцов; все их конструктивные действия немедленно опровергаются новыми поворотами сюжета, им приходится встраивать первоначальный обман в обман второго порядка, потом — следующего; как выйти из этого лабиринта, похоже, не понимал, и сам автор и, может быть, именно поэтому бросил комедию неоконченной (варианты развязки, предложенные его родственниками, страдают явной натянутостью). Наконец, в «Лене» Ариосто возвращается к классической комедийной интриге (слуга, апеллирующий к опыту своих предшественников по амплуа, пытается добыть у старика-отца деньги, необходимые его сыну для достижения любовных целей), но она ограничена рамками эпизода (вернее, двух эпизодов, потому что слуга предпринимает свои попытки дважды).

Одновременно с редукцией интриги возрастает значение персонажей, не вмещающихся в традиционную комедийную номенклатуру. В «Подмененных» в роли соперника выведен правовед, а герою (вернее, выступающему под его именем слуге) присвоен статус студента. Тем же статусом наделены оба влюбленных юноши из «Студентов», тогда как отцу одной из девушек дано звание университетского профессора. Сюжетные функции у них привычные, но этого никак не скажешь о заглавном герое «Чернокнижника»: Физико (переименованный во второй редакции в Астролого), вымогатель по роду занятий и по убеждениям, находится вне системы отношений, объединяющих действующих лиц, — он не союзник и не противник героя. Он берет на себя функции лжемедиатора: герою обещает расторгнуть его брак с Эмилией, другому юноше — соединить его с Эмилией, отцу Эмилии — вылечить ее мужа от импотенции. Но единственная его цель — деньги, и развязку его действия никак не определяют. В «Лене» заглавная героиня не исчерпывается традиционным типом сводни, хотя и пытается сыграть ее роль (свести за деньги героя и любимую им девушку): у нее есть если не характер, то, по крайней мере, характерные черты (она умудряется совмещать свободу нравов, граничащую с проституцией, и вполне респектабельные занятия по домоводству, в котором она наставляет юных девиц), и вокруг нее — не соци-

альная пустыня, в которой обитает сводник Плавта и Теренция, а плотная человеческая среда (бездельник-муж, превративший жену в доходную статью, престарелый сожитель, не балующий ее подарками, но, похоже, искренне к ней расположенный). Похожая человеческая и бытовая конкретность нарастает в изображении города: от еще достаточно отвлеченной Феррары «Подмененных» (увиденной глазами престарелого сицилийца, который темпераментно критикует городские власти за то, что его сын, проникший под видом слуги в дом к возлюбленной, отказывается узнавать отца) до Феррары последней ариостовской комедии, где маршруты героев, то и дело заводящие их в предместья и на рынки, можно проверять по карте, где разговоры идут о проданных волах и о ценах на дичину, где на сцене то и дело мелькают маклеры, судебные исполнители и даже землемеры, где главными событиями являются заклады, долги, описи имущества. Надо сказать, что перспективу жанрового развития, указанную эволюцией Ариосто-комедиографа, жанр принял далеко не сразу: стих в итальянской комедии не прижился, а европейская ренессансная и постренессансная комедия оставалась долгое время равнодушной к жизне- и нравоописанию. К утвердившейся норме жанра ближе первые комедии Ариосто (недаром ведущим сюжетным мотивом «Подмененных» воспользовался в «Укрощении строптивой» Шекспир), тогда как «Чернокнижник» и особенно «Лена» обнаруживают некоторое сродство разве что с произведениями такого стоящего вне всяких норм комедиографа, как Рудзанте (с его обостренным интересом к быту, переходящим в интерес к социальному анализу и социальным конфликтам).

4

Ариосто давно искал подступы к большой эпической форме, которая дала бы ему возможность, по примеру «Энеиды», героизировать современность через изображение героического прошлого. От первой такого рода попытки следов не осталось: лишь упоминание самого Ариосто, да некоторые косвенные данные, позволяющие датировать ее 1496–1497 гг. Это был, видимо, набросок поэмы в латинских гекзаметрах. Второй опыт до нас дошел: 211 строк, без названия, в терцинах, на итальянском языке, предположительно датируемых 1500–1503 гг. Время действия неоконченной поэмы — конец XIII в., война французского короля Филиппа IV Красивого и английского короля Эдуарда I. Герой поэмы — маркиз Обиццо II д'Эсте. Тема, заявленная в начальной терцине, — битвы и любовь (тема будущего «Орландо»). О любви отрывок поведать не успел, в битвах же герой выступает как полномочный представитель итальянской доблести, противопоставленной британской, галльской, тевтонской и испанской спеси.

Ариосто приступил к своему «Орландо» примерно в 1504–1506 гг. — вскоре после того, как окончательно расстался с идеей «Обиццеиды». Вернее, приступил не к своему, а к чужому, Боярдову «Орландо», решив его продолжить и завершить. Продолжателем Боярдо он оказался не единственным и не первым: его опередил, в частности, Никколо дельи Агостини, издавший в 1505 г. «Четвертую книгу» — в дальнейшем он добавит к ней «Пятую» и «Шестую» (а его «Четвертую», в свою очередь, продолжит некий Раффаэлло из Вероны). Творческая история «Неистового Орландо» разграничена тремя прижизненными изданиями: соответственно в 1516, 1521 и 1532 гг. Правда, история, предшествующая первоизданию, совершенно нам неизвестна: от этого периода не сохранилось ни одной рукописной строки — только впечатления современников, самое известное из которых дошло до нас в письме Изабеллы д'Эсте к кардиналу Ипполито от 3 февраля 1507 г.

Столь же беден автографами и период, прошедший между первым и вторым изданием, но здесь уже появляется, по крайней мере, материал для сравнения. И сравнение показывает, что автор, оставив содержание нетронутым, все внимание сосредоточил на стиле и языке. Он последовательно изгоняет диалектизмы: идет процесс очищения языка от эмилианских грамматических форм. Вместо них вводятся тосканские формы. Эта работа будет продолжена с еще большей настойчивостью при подготовке третьего издания. Что касается стилистики, то в этом плане основная забота Ариосто (и она также проходит непрерывно от первого издания к третьему) — гармонизация синтаксиса и метрики. Он устраняет переносы и инверсии — все, что способно хоть в малейшей степени затруднить течение стиха, что дает его октаве некий прозаический фон, меряет ее мерой прозаической речи. С другой стороны, он решительно расстается с наследством, полученным вместе с этой народной строфикой, борется против ее элементарной мелодичности, старается избегать частых словесных повторов, прямолинейных синтаксических и лексических параллелизмов. Его представления о музыкальности стиха много сложнее, и он целеустремленно, от издания к изданию, проводит их в жизнь, достигая единственной в своем роде плавности перехода между стихами, строфами, фразами, периодами — того, что потомки единодушно назовут «золотой октавой» Ариосто.

Готовя поэму к третьему изданию, Ариосто значительно ее расширил: 46 песней вместо прежних 40. Он, во-первых, обновил ту ее часть, которая имеет непосредственное отношение к современности: не вычеркнул почти ничего, но добавил много — больше стало хвалебных упоминаний о живописцах и поэтах, появились мореплаватели, чьими трудами были раздвинуты старые границы ойкумены, молодые генералы, чьи имена прославили недавно прогремевшие битвы, князья, взошедшие на отцовские престолы. Во-вторых, и именно за этот счет поэма так выросла, Ариосто сделал четыре

крупных дополнения к сюжету: история Олимпии, приключения Брадаманты в замке Тристана, поход Руджеро, Марфизы и Брадаманты на Марганорра, экспедиция объятого ревностью Руджеро на Балканы, в итоге которой он становится другом и должником своего соперника и, отдавая долг, чуть не прощается с возлюбленной и с жизнью.

От десятилетия, прошедшего между вторым изданием и третьим, сохранился значительный массив подготовительных материалов, в том числе автографов. Помимо черновых вариантов он включает и некоторые более или менее обширные фрагменты, которые в окончательный текст не вошли. Среди них выделяются так называемые «Пять песней» — правда, лишь Чезаре Сегре датирует их 20-ми годами, остальные исследователи считают, что они были написаны в 1518—1519 гг., т.е. во время подготовки 2-го издания (но они же не исключают, что Ариосто возвращался к своему отвергнутому замыслу и позже). Источниками текста являются два издания (1545 и 1548) и рукопись, выполненная, по всей видимости, позже, в 50-х годах. Владельцем автографа был сын Ариосто, Вирджинио; издатели располагали копией, которую он им предоставил; судьба автографа неизвестна. Фрагмент, как это ясно из его условного названия, состоит из пяти песней (более 500 октав) и имеет весьма существенное значение для понимания поэтики «Неистового Орландо» и ее развития во времени. Содержание его в общих чертах следующее:

Фея Альчина, которая не простила Руджеро своего унижения и его бегства, решает покарать вместе с бывшим любовником всю Францию и весь христианский мир. Орудием своего замысла Альчина выбирает Гано, и тот, подстрекаемый Завистью, которую наслала на него фея, отправляется на Восток, где поднимает на Францию могучих сарацинских царей. Подозрение, другой адский союзник Альчины, проникает в сердце лангобардского короля Дезидерия и также побуждает его выступить против императора. Отовсюду, из Европы и из Африки, грозят Франции бесчисленные вражеские рати. Император, не успев отпраздновать победу над Аграмантом, вновь собирает распущенные было войска. Первый его ответный удар могуч и победоносен. Ринальдо громит аквитанских мятежников, Оливьер и другие паладины наводят порядок на западных и северных границах, Брадаманта и Руджеро берут под охрану южное побережье, Орландо вторгается в Италию и наносит жестокое поражение лангобардам. Сам же Карл с основной массой войск движется на восток, усмиряет отложившуюся Баварию и обкладывает осадой Прагу. Под Прагу прибывает также Гано, успешно завершивший свои черные дела в Египте; он убеждает императора согласиться с предложением богемского короля (сделанным, чтобы выиграть время) и доверить исход войны поединку. К Праге подтягиваются войска, идущие на помощь осажденным, а Гано начинает успешно сеять раздор в стане осаждающих. Посредством под-

ложных писем он внушает Ринальдо уверенность, что Карл собирается отстранить его от командования, и Ринальдо, заключив союз с полуразбитыми аквитанцами, обращает оружие против своего государя. Руджеро, повинуясь такому же фальшивому приказу, отплывает с флотом в Португалию, и Гано изображает императору его отплытие как бунт. Карл принимает ответные меры, во всем полагаясь на своего коварного советчика. Орландо приказано покинуть Италию и выступить против Ринальдо, а Риччардо — направить свой флот, курсирующий у атлантического побережья, на перехват флота Руджеро. Сам же Гано отправляется в Марсель и хитростью берет в плен Брадаманту. Однако Орландо ее освобождает, и теперь предатель сам оказывается в оковах. Но адская машина, пущенная им в ход, продолжает действовать. Риччардо, захватив врасплох ни о чем не подозревающего Руджеро, жжет и топит его корабли; Руджеро, спасаясь с горящего судна, прыгает в море, и его проглатывает морское чудовище. Недра кита, в которых заживо погребен паладин, не пустынны: Руджеро видит там недавно проглоченного Астольфо и узнает, что их обоих постигла участь, уготованная Альчиной всем изменившим ей любовникам. К Праге подходят войска саксов, венгров, валахов, булгаров, поляков, русов, завязывается битва. В Аквитании бьются Орландо и Ринальдо. Брадаманта и Марфиза едут в Богемию, пылая гневом на императора (их ввели в обман все те же подложные письма, найденные у плененного Гано). С холма близ Праги они наблюдают сражение, которое вскоре переходит в побоище, — войска христиан бегут, и сам Карл чудом избегает гибели. На этом фрагмент обрывается.

Ариосто не сразу и не без колебаний отказался от продолжения «Пяти песней» и от включения их в поэму (если верно, что он вновь возвращался к ним в 20-е годы). Но он не мог не отказаться, и причины, определившие это решение, достаточно очевидны. Одна из них — резкий диссонанс в стиле и интонации. *О, наша жизнь, исполненная муки, как мало длится всякая твоя радость*, — эти слова из II песни можно поставить эпиграфом ко всему фрагменту. Действительно, радости в нем мало, и контраст с атмосферой «Неистового Орландо» — разительный. Света и смеха здесь не остается, тона мрачные, торжествуют силы зла, трещит и рушится под их целенаправленным ударом собратство доблести и чести. О любви нет ни слова. Совершенно исчезает основной элемент «Неистового Орландо» — приключение с его случайностью и его свободой. В основе действия — злая воля и четко продуманный план, движут действием не вольные маршруты рыцарей, а тяжелые марши многотысячных отрядов. Решает его исход не богатырский взмах меча, а клевета, навет, предательство, оплошность. Есть, однако, и другие причины.

Поэма Ариосто рождает у читателя два одинаково сильных и вполне противоположных впечатления. С одной стороны, мир поэмы — это мир свободы, по всей видимости, абсолютной. Свободен, прежде всего, герой: он взле-

тает в небо, спускается в ад, ему подвластно все широко распахнутое, от Китая до Гебрид, пространство поэмы. Ведут его в бесконечном его странствии свободно избранные цели и свободно воспылавшие страсти: совершая свой выбор, вступая на свой вольный маршрут, он без колебаний отбрасывает все, что привязывает его к раз и навсегда данной роли, к постоянному месту, к неподвижному образу. Его не могут остановить ни внушения разума, ни голос здравого смысла, ни приказ, ни препятствия свыше сил человеческих. Ничто не может перед ним устоять.

Есть, однако, и другая сторона. Астольфо, оседлавший крылатого коня и шутя перелетающий через моря и горы, свободен как никакой другой герой поэмы. Но его полет, закончившийся на высочайшей земной вершине, входит, как вскоре выясняется, в некий провиденциальный план. Он всего лишь исполнитель, и свобода его мнимая. Свободен Орландо в своем беге, свободен от доспехов, оружия, одежды, любви и цели, но его свобода — это свобода безумца. И два этих самых свободных странствия поэмы с необходимостью ведут их героев навстречу друг другу: Астольфо, проникшийся сознанием своей миссии и отрекшийся тем самым от свободы, возвращает Орландо разум и вместе с ним чувство долга, чувство чести, обязанности рыцаря и вассала — всю его отвергнутую в безумии несвободу. Свобода небезгранична: безумие — это один ее предел, промысел, провидение, план — другой. Мало того, она и сомнительна. То и дело вмешивается в повествование автор, напоминая о своей власти, о своей свободе поступать как заблагорассудится с героями и с действием. Герои — марионетки в его руках, и он по своей прихоти вызывает их к жизни, посылает на край света, надолго о них забывает, опять к ним возвращается, чтобы вновь оставить на краю бездны, в лапах чудовища, в волнах разъяренной стихии. Из всех героев поэмы свободен по-настоящему лишь один — Лудовико Ариосто.

Но и эта свобода, по крайней мере, небеспроблемна. Да, действие «Неистового Орландо» демонстрирует поистине ошеломляющую подвижность; оно, как кажется, способно вечно стремиться вперед, описывая немыслимые кривые и ничего в этом движении не приобретая, кроме очередного и столь же бесцельного прилива энергии. Все попытки, начало которым было положено уже в XVI в., выделить в этом ребусе с сотнями действующих лиц, с десятками сюжетных сцеплений, обрывов, расхождений и разветвлений какой-то магистральный сюжет, какую-то одну повествовательную закономерность, хоть в какой-то степени независимую от воли и произвола автора, — все эти попытки успеха не имели. Вместе с тем поэма не кажется чем-то хаотичным, разбросанным, дезорганизованным — читатель отходит от нее с чувством приобщения к некоему строгому и стройному порядку. Сформулировать принцип этого порядка не так уж сложно, и слово для него найдено уже давно. «Единство в разнообразии» — так еще в XIX в. сказал Де Санктис.

Сложнее показать, как это единство осуществляется, не уничтожая и не ущемляя разнообразия, порождая его вновь и вновь как свою опору и гарантию своей прочности.

В «Неистовом Орландо» много действующих лиц, но далеко не все из них способны вести действие. Подавляющее большинство персонажей существуют только в орбите более мощных сюжетных линий, один на один с действием не остаются, сюжетной самостоятельности не ищут и ее не выдерживают. Среди них не только персонажи фона, чья жизнь в поэме ограничена эпизодом или строкой, но и персонажи заметные — Карл, Аграмант, Оливьер, Брандимарт, Фиордилиджи и другие, их много, они проходят через всю поэму, но всегда рядом с ними главный герой. Таких тоже немало, но все же число их ограничено. Их четырнадцать — пять дам (Анджелика, Брадаманта, Марфиза, Олимпия, Изабелла), девять рыцарей (Орландо, Ринальдо, Астольфо, Руджеро, Родомонт, Мандрикардо, Зербино, Грифон, Медоро).

Анджелика первой из ведущих персонажей поэмы в ней появляется. Она бежит из стана разбитого французского войска, затем бежит от Ринальдо, но лишь затем, чтобы встретить нового преследователя. И в этой роли вечно преследуемой (ей досаждают Сакрипант, отшельник, эбудские пираты, Руджеро, вновь Сакрипант в компании с Орландо и Феррау) она пребывает до середины поэмы, пока не встретит израненного Медоро и не подарит ему сердце. Потом будет еще один бег — от обезумевшего и утратившего человеческий облик Орландо. Структура сюжетной линии явным образом слагается из двух звеньев: в первой части героиня торжествует даже в унижении, сохраняя ореол победоносной и неотвратимой красоты; во второй — унижается даже в своей любовной идиллии. В первой части она, прикованная к эбудской скале, преображается в Андромеду, когда к ней с неба слетает крылатый рыцарь: во второй — нисходит на уровень скромной вергилиевской пастушки и склоняет гордую голову под низкие своды пастушеской хижины, ставшей ее брачным чертогом. И погоня за ней во второй части — не благородная рыцарская скачка, а дикая и бешеная охота. Вторая часть двумя своими сюжетными ходами с двух сторон опровергает и травестирует первую: основной мотив первой части выступает здесь в отражении перевернутом (объект эротического преследования становится его субъектом) и в отражении искаженном (эротическое преследование становится преследованием разбойным и безумным).

Линия Брадаманты также состоит из двух частей. В первой (до плена во дворце Атланта) эта галльская амазонка предстает в одном и неизменно равном себе образе — образе неустанной и целеустремленной искательницы. Она ищет своего возлюбленного Руджеро, и ничто не может ее от этих поисков отвлечь, никакое препятствие не может ее остановить. Поиски она продолжает и освободившись из дворца Атланта, но теперь в образе Брадаман-

ты проступает некоторая двойственность. С одной стороны, авантюрность ее сюжетной линии на какой-то момент стремительно возрастает, с другой стороны, в деве-воительнице рядом с воительницей обнаруживается дева. Брадаманту, оказавшуюся близ родного замка, заточают в ее девичий терем, где она тоскует, предается любовным треволнениям и впервые познает ревность. Чем ближе к концу, тем явственнее дева выступает на первый план. Вокруг героини свивается плотная сеть матримониальных коллизий и расчетов. Родители прочат ее за византийского принца и отказывают Руджеро. Брадаманта переживает конфликт любви и дочернего долга — неизвестный рыцарскому роману. Вся она теперь в девичьих терзаниях: льет слезы о возлюбленном, винит его в неверности, тревожится за исход поединка Руджеро и Ринальдо. В наказание за строптивость ее вновь заточают в отдаленный замок. С головой погрузившись в комедийный сюжет, она прибегает и к оружию комедии — интриге. Даже финальное умиротворение обеспечивается посредством испытанного комедийного хода — повышением социального статуса претендента. Болгары венчают Руджеро своим царем, что сразу снимает все возражения родителей Брадаманты.

Как легко убедиться, темы и образы первой части воспроизводятся во второй в сниженном и отчасти пародированном виде. Тема поисков возлюбленного либо подвергается иронической коррекции (героиней движет теперь не столько любовь, сколько ревность), либо переводится в свою противоположность (героиня теперь не столько ищет, сколько ждет — в Монтальбане и Рошфоре, — чтобы нашли ее). Это та же процедура, что и в случае с Анджеликой: прямая перестановка знаков, перемена субъекта на объект или наоборот (преследуемая героиня становится преследующей, ищущая— искомой) и перевод темы в более или менее явный комический контекст (охота Орландо за Анджеликой, ревнивый поиск Брадаманты).

Следующий по очередности появления женский персонаж из числа имеющих самостоятельный сюжет — Олимпия, злосчастная дочь графа голландского. Ее история (любовь к Бирено, сватовство фризского принца и т.д.) организована поначалу как вставная новелла — как рассказ героини, в котором последнюю точку ставит слушатель (Орландо). Таким же образом чуть раньше была рассказана Ринальдо история Джиневры. Но история Олимпии имеет продолжение (измена Бирено, необитаемый остров, эбудские пираты, новое спасительное вмешательство Орландо), благодаря чему вписывается в общий сюжет поэмы и обретает уже знакомую нам двучастность. Снижения здесь нет, но жанровый сдвиг можно заметить. Обстановка первой части близка к современной хронике: спор, правда, идет о руке красавицы, но главной целью Чимоско является не овладение Олимпией, а овладение Голландией. Нерыцарственность целей подчеркнута нерыцарственностью средств: все свои победы фризский король одерживает с помощью аркебузы, и Ор-

ландо, избавившись от этого дьявольского оружия будущих войн, провожает его проклятием. Во второй части современность уступает место древности: оба сюжета этой части (оставление на острове и спасение от чудовища) воспроизводят сюжеты античного мифа (Тесей и Ариадна, Геракл и Гесиона); Ариосто близко следует античным литературным образцам, Катуллу и Овидию; природа мифологизирована и героиня выступает в сплошном кольце мифологических перифраз и сравнений.

Изабелла, подобно Олимпии, входит в поэму героиней вставной новеллы (вновь с Орландо в качестве слушателя) и, подобно ей же, не заканчивает свою жизнь в поэме, окончив рассказ. Вообще ее история прочитывается как обращенное отражение истории Олимпии (хотя, если учитывать хронологию создания поэмы, порядок будет обратным: Изабелла сначала, Олимпия потом). Действительно, в первой части своего сюжета Олимпия — героиня, стойко проходящая через все испытания и готовая доказать свою верность возлюбленному великим подвигом самопожертвования; этот подвиг совершит Изабелла, но во второй части. В первой части она была жертвой, на которую непрерывно и необъяснимо падали удары судьбы — это роль и удел Олимпии, но во второй части. Изабелла сначала жертва, затем героиня; Олимпия, наоборот, — жертва в конце, а героиня в начале. В истории Изабеллы движение темы идет от мужской неверности (Одорико) в первой части к женской верности во второй (эпизод с Родомонтом); в истории Олимпии, напротив,— от женской верности в первой к мужской неверности (измена Бирено) во второй. Жанровый переход в сюжете Изабеллы также дает о себе знать. Первая часть построена как авантюрная новелла (что подчеркнуто перекличками с новеллой Боккаччо и с эпизодом апулеевских «Метаморфоз»), вторая (в главном своем эпизоде) — как комическая новелла о женском хитроумии. Однако этот комизм затрагивает лишь окружение Изабеллы, над ней самой он не властен. Это и понятно, если вспомнить, что своими корнями финальный эпизод уходит в житийную литературу. Предшественницей Изабеллы была св. Эвфразия. Начавшись «Декамероном», сюжет Изабеллы заканчивается мартирологом.

Линия Марфизы, последней из великих героинь «Неистового Орландо» появляющейся на его страницах, представляется поначалу просто бессвязным набором эпизодов. Она идет от приключения к приключению, без плана, без цели, без какой-нибудь высшей идеи. Ее закон — случай. Для Марфизы, род которой неизвестен, нет своих, но чужих для нее тоже нет. Она не обременена никаким долгом и не обременяет им других. Она — женщина, но не только избрала мужскую долю, она в принципе отвергла женское отношение к мужчине, которое постепенно возвращает пол Брадаманте. В этой пустоте, окружающей героиню, не может возникнуть ни прочных связей, ни дальних целей. Однако связи, хотя и недолговечные, все время непонятным образом

завязываются. Самый асоциальный из персонажей «Неистового Орландо» словно излучает парадоксальную социальность. Любое соприкосновение Марфизы с окружающими начинается агрессией и кончается образованием группы (встреча с Астольфо и Сансонетто, встреча с Грифоном и Аквилантом, встреча с Гвидоном, встреча с Руджеро, Риччардетто и Альдиджеро и т.д.). Поначалу эти образования нестабильны, но, когда голос Атланта, поданный из могилы, объявляет ее и Руджеро братом и сестрой, т. е. указывает ей прочное место в системе семейных, вероисповедных, социальных отношений, она с энтузиазмом его занимает: не медля ни минуты, переходит к христианам, склоняется перед Карлом и с этого момента усердно блюдет свой воинский долг.

Марфиза не только сама социализируется, но и как бы овладевает той стихией социальности, которая до границы частей, обозначенной вмешательством в действие Атланта, проявлялась в ней вопреки ее природе хищника (*Стаями стадятся лишь робкие, <...> / А смелый сокол, а гордый орел, / А медведь, тигр, лев / Рыщут врозь, и никто им не в подмогу* — XX, 103, пер. М.Л. Гаспарова). В двух эпизодах, которые составляют вторую часть сюжетной линии, Марфиза занята полезной социальной деятельностью: она переустраивает общество (уничтожая женоненавистнический закон Марганора), и она устраивает брак Руджеро и Брадаманты. Комическая атмосфера, которая почти неизменно сопутствовала героине в первой части, во второй как-то незаметно сходит на нет — полная противоположность линиям Анджелики и Брадаманты, где ироническое снижение происходило во второй части. Тема же, носителем которой выступает весь сюжет, раскрывается в двух вставных новеллах, услышанных Марфизой. Обе — и история возникновения царства амазонок, и история учреждения Марганором его злого обычая — изображают печальные последствия, к которым приводит тирания одного из полов, и тем самым утверждают идею гармонии как необходимого условия социальной жизни. Эту же идею в форме парадокса утверждает и сам образ Марфизы. Ее антисоциальная энергия, постоянно продуцирующая возмущения и конфликты, также постоянно направляется к конструктивным целям. Марфиза приходит к социальному творчеству, несмотря на свой принципиальный индивидуализм, и, хотя она и отринула свою женскую природу, заканчивает поэму в роли некоей героической свахи.

Линия Орландо состоит из трех разделов. В первом, проходящем под знаком любовного поиска, Орландо — типичный странствующий рыцарь, ничем не отличающийся от многочисленных своих собратьев и от образа, созданного Боярдо. Второй раздел — любовное безумие, также достаточно традиционный сюжетный момент. Однако вовсе не традиционно то обстоятельство, что весь второй раздел представляет собой гротескно-натуралистическую травестию первого: это как бы один сюжет, воспринятый сначала жанром рыцар-

ского романа, а затем — жанром комической поэмы. В первом разделе Орландо уничтожает сарацинский отряд — во втором избивает крестьянский скот и разгоняет толпу поселян, ведет рыцарские поединки — и крушит черепа пастухов, спасает прекрасных дам — и гонится за Анджеликой как дикий зверь. В третьем разделе излеченный от любви и от безумия Орландо возвращается к традиционному (но уже для себя) образу сурового и аскетичного воина, не причастного к легкомысленному и легковесному миру любовных приключений. Герой рыцарского романа уступает место эпическому герою, и Орландо прощается со своим романным прошлым решительно и бесповоротно, не сохранив никаких о нем воспоминаний и никаких его примет. Превращение значительно более радикальное, чем те, которые переживали другие персонажи поэмы. В свете этого переворота различие двух первых разделов представляется уже малосущественным, и вся линия Орландо принимает знакомый нам вид двучастности. Однако асимметрия частей и изолированность последней части сообщают фабуле известную незавершенность и как бы инерцию продолжения.

Сюжет, который связан с именем Ринальдо, второго бойца империи, представляется наиболее разбросанным и хаотичным. На самом деле в нем можно выделить единую схему, которая повторяется с неуклонным постоянством от первого до последнего выхода героя на сцену «Неистового Орландо». Схема следующая: отъезд, либо по приказу, либо по собственной воле, — приключения, отодвигающие на второй план причину отъезда, — возвращение к вассальному долгу и воинской службе. Герой проходит через этот сюжетный цикл пятикратно. Первый раз — от преследования Баярда, переходящего в преследование Анджелики, до приезда в Париж; второй — от поездки в Британию за подкреплениями до возвращения в Париж во главе английского и шотландского войска; третий — от очередной отлучки, предпринятой для поисков Анджелики, до ночного удара по сарацинскому лагерю, в итоге которого Аграмант вынужден бежать в Арль; четвертый — от выхода на несостоявшийся поединок с Градассо до выхода на неоконченный поединок с Руджеро; и пятый — от нового ухода по следам Анджелики до возвращения в Париж вместе с героями Липадузского боя.

Легко заметить, что на каждом отрезке своего сюжетного пути Ринальдо совершает тот переход, на который ушел весь сюжет Орландо, — переход от романа (срединная фаза цикла, где Ринальдо занят только приключениями и где он служит только любви) к эпосу (конечная фаза, где он выступает как защитник родины и христианства). Поединок с Градассо в начале цикла Ринальдо ведет как странствующий рыцарь, и призом победителю служит конь; на поединок с Руджеро в конце цикла он выходит как представитель Франции и как поборник правой веры — и наградой ему будет победа в войне. Что касается аналогии с Орландо, то она не случайна: взаимосвязь между лини-

ями двух лучших рыцарей Франции поддерживается постоянно. Но в определенный момент эта изометрия линий ломается: исцеление от любовной страсти (пятый цикл) дается Ринальдо, когда он уже миновал пик своих ратных свершений — не располагается, как исцеление Орландо, на переходе от любви к войне. С этого момента, с источника, освободившего Ринальдо от любовной неволи, он ведет свой сюжет вне всякой проекции на сюжет Орландо, что лучше всех других свидетельств говорит о том, что и в его линии имеется уже привычная нам дихотомия.

Но есть и другие свидетельства. Из своего пятого и последнего отъезда Ринальдо возвращается не эпическим бойцом, как это бывало раньше: он снова участник конфликта, но не народов и религий, а личных интересов и семейных расчетов. Он своей волей отдал Брадаманту Руджеро и теперь, единственный из семьи, стоит за этот брак в споре с родителями. О вступлении в сферу семейно-бытовых коллизий свидетельствует и тематика новелл, выслушанных Ринальдо во время его итальянского путешествия: ревнивые мужья, неверные жены, предприимчивые любовники. Первая новелла — о том, как взращенная в чистоте и воспитанная в добродетели жена не могла уберечь ни того ни другого, соблазняемая звоном и видом золота. Рассказчик и герой этой новеллы, испытывавший на свою беду верность супруги, делает из своей истории такой вывод: не следует «больше знать, чем велено знать» (XLIII, 45). В оригинале сказано еще определеннее: не следует cercare oltre alla meta, переходить через грань. Об этом еще до рассказа знает Ринальдо: после недолгого колебания он отодвигает от себя чудесный кубок, посредством которого проверяется супружеская верность. Он не хочет знать больше, чем нужно, не хочет переходить через грань. Герой, остановившийся на границе, герой меры и умеренности — вот кем выказывает себя Ринальдо. И если во второй части меру диктует здравый смысл и житейская осторожность, то в первой, героической и любовной, этой мерой взвешены подвиг и страсть. Ринальдо в одном исследовании назвали героем-заместителем; он, действительно, не равен Орландо, потому что никогда не доходит в подвиге до титанизма, а в любви — до безумия.

Напротив, никаких границ ни в пространстве, ни в действии не признает еще один паладин Франции — английский принц Астольфо. Этот персонаж Ариосто изменился в сравнении с его традиционным образом наиболее радикально — больше, чем Орландо, и тем более больше, чем Ринальдо. В ариостовском Астольфо невозможно узнать того шута, безбожника, хвастуна, дон-жуана, каким он был раньше, от франко-венетских поэм до Пульчи и Боярдо. Осталась от прежнего Астольфо только зыбкая комическая атмосфера, но дистиллируется из нее ничем не замутненная авантюрная струя, чистая жажда приключений, как бы эссенция духа рыцарского романа.

Так, по крайней мере, поначалу. С первого шага Астольфо сопровождает стихия сказочности: фея-покровительница, чудесные противники, волшеб-

ное оружие. Но после разрушения Атлантова дворца и полета на гиппогрифе в царство Сенапа характер его приключений резко меняется. Они по-прежнему чудесны, но собственно сказочными их уже не назовешь (тем более, что Астольфо постепенно утрачивает свои волшебные предметы: золотое копье отдано Брадаманте, рог, побывав на Луне, потерял волшебную силу и т. д.). Теперь все приключения Астольфо воспроизводят деяния героев античной мифологии: Зета и Калаида (изгнание гарпий), Одиссея и Энея (сошествие в ад), Беллерофонта (полет на крылатом коне), Эола (пленение ветра), Девкалиона и Пирры (сотворение живых существ из каменьев). Сенапу он мнится ангелом господним. И, действительно, миссия, возложенная на него Иоанном Евангелистом, достойна ангельского чина: принести спасение вере и империи, вернуть в ряды христианского воинства самого могучего его бойца. Заканчивает поэму этот самый легкомысленный, самый неэпичный ее герой в роли полководца и военного триумфатора.

Руджеро и Астольфо сближает стихия волшебной сказки. У обоих есть фея-покровительница, у обоих есть волшебные предметы: рогу Астольфо соответствует ослепительный щит Руджеро, книге Астольфо, раскрывающей секреты колдовства, — кольцо, отнимающее у колдовства его силу. Крылатый конь переходит от Руджеро к Астольфо. Правда, в отличие от английского принца, Руджеро не свободен в своих сказочных перипетиях. От приключения к приключению его ведут за руку волшебник и фея, а через них — вечная и неотвратимая воля провидения, согласно которой Руджеро суждено в браке с Брадамантой положить начало славному роду властителей Феррары. Тем не менее в линии Руджеро, в первой ее части отражается весь сюжет Астольфо, со всеми его основными мотивами и сюжетными ходами (плен, путешествие, сошествие в ад — для Руджеро это остров Альчины — и исход из преисподней). Все меняется после освобождения Руджеро из Атлантова дворца (последняя прямая аналогия с сюжетом Астольфо). Первым отступает и быстро сходит на нет опутавшее героя волшебство. Гиппогрифа и перстень он теряет непосредственно перед пленением во дворце, по выходе из дворца бросает в колодец свой волшебный щит. Атлант, удрученный очередной неудачей, расстается с жизнью, и Мелисса также ослабляет свою прежде неусыпную опеку. Исчезают внешние препятствия, но нарастают и множатся препятствия внутренние. Сердцем Руджеро с Брадамантой, но разум, чувство долга, голос чести заставляют его раз за разом откладывать соединение с возлюбленной. Вторая часть сюжетной линии отрицает первую, переводя ее в план последовательной интериоризации. Противоборство магических сил сменяется противоборством душевных сил, привязанностей и долженствований. И как в первой части герой не мог освободиться из волшебного плена без волшебной помощи, так и здесь, во второй, он не в силах разрешить свой внутренний конфликт без поддержки извне и свыше. Трем пленениям

первой части соответствуют три конфликтные ситуации второй: из поединка с Ринальдо, братом нареченной невесты, героя выводит Мелисса (как в первой части из замка Атланта и с острова Альчины), из борьбы любовной и вассальной верности — воля божества и проповедь отшельника (как в первой части из дворца Атланта — волшебный рог Астольфо), из столкновения между долгом перед возлюбленной и долгом перед другом — вновь Мелисса.

Интериоризация конфликта при переходе во вторую часть — традиционный мотив рыцарского романа в его классическом варианте. Однако у Ариосто, если сравнивать его с Кретьеном де Труа, конфликт дополнительно романизирован. Спор здесь идет не между личным и общим (между любовью и рыцарским служением, как в «Эреке» и «Ивейне»), а между личным и личным — на чашу весов положены любовь и честь, честное имя, также категория личная, но нуждающаяся в социальной апробации. Причем, честь важнее для героя не только любви, которая вынуждена каждый раз отступать во внутреннем споре, но и долга, что он, в частности, доказывает в распре с Родомонтом. Родомонт готов спешить на выручку Аграманту, отложив сведение личных счетов не только с Руджеро, но и с Мандрикардо, похитителем невесты. Руджеро же и слышать не хочет ни о какой отсрочке, хотя речь для него идет не о невесте, а о коне. Помощь Аграманту оказана случайно и мимоходом, в промежутке между двумя вспышками распри, идущей все о том же — о материальных символах чести, о гербах, щитах, конях и мечах.

Всем решениям героя во второй части сопутствует некий ореол амбивалентности, омрачающий чем дальше тем больше идеальность его образа. Честь, о которой Руджеро так печется, слишком явно покорствует мнению окружающих, в том числе и «невежеской черни», как однажды обмолвился герой (XXV, 90), и в равной мере препятствует ему и в достижении счастья и в исполнении долга. Возможно, именно поэтому в заключительном разделе сюжетной линии, дополнившем ее в последнем прижизненном издании (эпизод с Леоном), остается лишь один член прежней дилеммы — любовь. О чести уже речи нет, и вынуждает любовь еще раз отступить долг благодарности в отношении друга. Дилемма есть и здесь, в этом финальном выборе героя, но нет двойственности целей, поэтому нет сомнений, нет отсрочек и нет противоречия воли. Герой рвет со своей рабской зависимостью от мнения других. Он, наконец, обретает свободу — в момент отречения и жертвы.

И только теперь, на уровне темы вновь дает о себе знать глубинная связь линий Астольфо и Руджеро. В первой части своего сюжета Астольфо свободен, как только может быть свободен сказочный герой, обладающий сказочным всемогуществом и не скованный ни сказочными целями, ни сказочным противодействием. У Руджеро, напротив, в его первой части есть и цель, присущая сказке, — Брадаманта, и присущий сказке противник — Атлант. Поэтому Астольфо свободно странствует по свету, а Руджеро переходит от пле-

на к плену. Вторая часть превращает Астольфо в исполнителя, который ни на шаг не волен отступить от порученной ему миссии и ни в чем не вправе нарушить предначертанный план — Руджеро же, перейдя во вторую часть, должен сам выбирать свой путь, изживая внутри, в душе то сопротивление прежней внешней несвободы, которое сосредоточилось теперь в понятии чести. Сюжетная линия Астольфо указывает на внешний предел внешней свободы, линия Руджеро прокладывает путь к свободе внутренней.

Линия Родомонта, величайшего сарацинского богатыря, также очевидным образом слагается из двух частей. В первой, до рокового решения Дораличе, отдавшей похитителю предпочтение перед женихом, Родомонт выступает в образе эпического героя. В этом образе он входит в поэму, штурмуя Париж; его же он сохраняет, когда откладывает заботы о любви и чести и устремляется на помощь разбитому сарацинскому воинству. Во второй части он играет роль неудачливого романического героя: его отвергает Дораличе, обманывает Изабелла, сбрасывает с седла Брадаманта. Тон всей второй части задает рассказанная в ее начале новелла о Фьямметте — о не знающем меры и узды женском сладострастии. Тон этот определенно комический. Выбивается из него лишь эпизод финального боя с Руджеро, где Родомонт возвращает себе если не величие, то, по крайней мере, серьезность.

Линия Мандрикардо, еще одного сарацинского богатыря, обнаруживает значительное сходство с линией Родомонта. Начало обеих — парад под стенами Парижа, конец — поединок с Руджеро. У Мандрикардо, правда, нет подвига, сравнимого со штурмом Парижа. Он сразу начинает с «ухода»: услышав об истреблении одним рыцарем целого сарацинского отряда, он пускается по следам этого неизвестного. Не свой подвиг, таким образом, а зависть к чужому. Далее будет похищение Дораличе, поединок с Орландо, у Габрины Мандрикардо отберет узду, смертельно ранит Зербино, попытается завладеть Марфизой — все эти эпизоды имеют более или менее явных двойников в линии Родомонта. Лишь немногие события, участником которых является Родомонт, никак не отражаются в сюжете Мандрикардо: нет здесь вставной новеллы, нет отшельничества, нет повторного ухода (после суда Дораличе), который проводил границу между двумя частями. Нет, соответственно, и знакомой нам двучастности. То обращение темы, которое, как правило, совершается во второй части, здесь присутствует в самой теме, которая с самого начала направлена на дискредитацию персонажа. Мандрикардо — герой насилия и грабежа. Он всегда претендует на чужое — на невесту, меч, щит, упряжь. Тот образ титана, который являет первая часть линии Родомонта, второй частью скомпрометирован, но не опровергнут — только параллель с Мандрикардо этот образ полностью опровергает и дегероизирует.

И еще одна пара — Зербино и Грифон. В линии Зербино главенствует тема верности, о чем прямо заявлено автором (XXI, 1–2). Весь сюжет проходит

в окружении эксплицирующих эту тему примеров и контрпримеров. Верность до героизма, до самопожертвования выказывает Изабелла в отношении возлюбленного, Медоро — в отношении государя, Клоридано — в отношении друга. Верность дружбе, любви, долгу, слову попирают Одорико, Пинабелло, Габрина. История Габрины, включенная в сюжет в качестве вставной новеллы, сталкивает образцовое предательство с образцовой верностью: верность терпит в этом столкновении крах. Основной сюжет — это и параллель новелле (вновь ложь и предательство со стороны Габрины) и одновременно ее опровержение: гибель Зербино представляет собой апофеоз верности, ничем и никак не запятнанной.

Сюжеты Грифона и Зербино многое объединяет. Вначале обоих турнир: на турнире Зербино встретил и полюбил Изабеллу; на турнире же происходит завязка основной коллизии, в которую вовлечен Грифон. Затем предательство: Зербино обманут своим доверенным (пытающимся овладеть Изабеллой); Грифон — своей возлюбленной. Последствия предательства: обманутый Ориджиллой Грифон приговорен к позорному наказанию — оклеветанный Габриной Зербино приговорен к казни. И, наконец, возмездие: Зербино карает Одорико и Габрину — Грифон судит Ориджиллу и Мартано. Сходство значительное, но в этом сопоставлении есть одна неточность. В линии Грифона выдержана сюжетная последовательность (события в Дамаске), в линии Зербино в сюжет первого предательства (со стороны Одорико) вкрался эпизод, относящийся к последствиям второго предательства (со стороны Габрины). Вообще вся история первого предательства в сюжет Зербино прямо не входит (это сюжет Изабеллы): она навязана ему параллелизмом с линией Грифона. Иначе говоря, наличие параллельного сюжета отзывается в сюжете Зербино появлением первого повествовательного звена, которого он, взятый изолированно, лишен. С другой стороны, и в сюжете Грифона, включенном в систему сопоставлений, начинают проступать контуры неразвернутой второй части (эпизод в замке Пинабелло).

И, наконец, Медоро, последний из персонажей, имеющих самостоятельную роль. Правда, самостоятельность его весьма относительна. Проявляет ее он только в эпизоде ночной экспедиции за телом убитого государя — это, в сущности, вставная новелла, хотя и оформлена она как часть общего сюжета поэмы, не как рассказ третьего лица. За пределами своего классического подвига он не только вводится в орбиту более мощной сюжетной линии, но и полностью в ней растворяется. В любовном дуэте с Анджеликой у Медоро нет ни лица, ни голоса. Его сюжет фактически заканчивается там, где кончается его сходство со стациевым Оплеем и вергилиевым Нисом.

5

В «Неистовом Орландо», начатом случайно — там, где оборвал свое повествование предшественник, и остановленном также словно бы случайно, есть композиция, и довольно строгая. Основным принципом сюжетостроения является здесь принцип дихотомии. Лишь три сюжета поэмы — Мандрикардо, Зербино и Грифона — не обнаруживают никаких признаков двучастности. Остальные же одиннадцать могут быть в разной степени структурированы, могут слагаться из большего или меньшего числа композиционных звеньев низшего уровня (три звена в линии Орландо, пять — в линии Ринальдо и т. п.), но все частные различия отступают перед единообразием общей дихотомической структуры.

При переходе из части в часть происходит интонационный сдвиг и сдвиг в жанровой доминанте. Ни один из них по отдельности не универсален, универсальны они только в совокупности. Мужские и женские партии в поэме (исключая из числа женских линию Марфизы) организованы по-разному. Во всех женских линиях основной мотив первой части обязательно переходит во вторую, где соединяется с новым, дополнительным, который представляет собой все тот же основной мотив, но с измененным знаком (перемена объекта на субъект, активной роли на страдательную и наоборот). Иначе говоря, дихотомия в этой группе сюжетов строится по принципу бинарности. Герои поэмы, в отличие от героинь, не переносят во вторую часть мотивы первой, и она, эта часть, не может быть представлена как простое преобразование первой на основе изъятия или прибавления какого-либо одного признака. Женские линии строго симметричны — в мужских симметрия, если она есть, действительна только в границах первой части (взаимоотражение любовного и безумного странствий в сюжете Орландо и т. п.). Женские линии, как следствие, более самостоятельны, независимы, замкнуты в себе — в них достигнута полная гармонизация. Мужская линия, взятая изолированно, выглядит недоговоренной: темы двух ее частей повисают в воздухе, не имея точек соприкосновения.

Положение исправляется с выходом на новый, более общий уровень сюжетообразования — за пределы изолированного сюжета. Здесь вступает в силу вторая закономерность поэмы: сюжеты, поделенные надвое, теперь по двое слагаются. В женской половине поэмы это попарное объединение следует тому же принципу бинарности, что и деление. Анджелика противопоставлена Брадаманте как преследуемая преследующей и как женщина с преувеличенным женским началом — женщине с преувеличенной мужественностью. В стане героев сложение сюжетов происходит на основе менее простой процедуры: здесь имеется аналогия функции или роли и резкое разграничение сфер ее осуществления (скажем, Ринальдо выступает как арбитр семей-

но-бытовых коллизий, тогда как Орландо принадлежит такая же решающая роль, но в героическом действии) — мужские линии связаны отношением дополнительности.

Именно линейное развертывание сюжета сообщает «Неистовому Орландо» его главный отличительный признак — неисчерпаемое богатство событий, связей и отношений. И именно синтагматика сюжета, т. е. те принципы, в согласии с которыми выстраивается или не выстраивается его дихотомическая структура, образует парадигматическое пространство, в границах которого конкретный сюжет выступает как часть единой системы. Если с этой точки зрения взглянуть на работу автора по дополнению и расширению его поэмы, то ясно видно, в чем неизбежная неудача первой попытки и чем определяется успех второй. «Пять песней» размыкали поэму извне: продленные сюжеты выходили из той системы связей, которая обеспечивала их уравновешенность, нарушался принцип дихотомии, нарушалась попарная соотнесенность линий — рушился весь динамический баланс сил. Дополнения, вошедшие в издание 1532 г., размыкали поэму изнутри, развивая ее фундаментальные структурные принципы. История Олимпии, составив пару с историей Изабеллы, сообщила необходимую последовательность принципу сдвоенности сюжетов. Эпизод Марганорра придал вес второй части в линии Марфизы: без него и без участия Марфизы в предсвадебных трудностях Брадаманты этой части попросту бы не было. Новые перипетии в линиях Руджеро и Брадаманты также способствовали усилению вторых частей и выправлению структурных пропорций. Лишь эпизод с замком Тристана, где Брадаманта сражается с тремя спутниками Улании и знакомится с хроникой будущих галльских вторжений в Италию, не внес в состав поэмы никакой дополнительной упорядоченности. Надо, впрочем, отметить, что этот эпизод представляет единственный в поэме сюжетный узел, не имеющий развязки (Улания везет ко двору Карла щит исландской королевы, предназначенный лучшему в мире рыцарю, но так его и не довозит) — за ним, по крайней мере, резервирована возможность сыграть в будущем какую-то конструктивную роль.

И вообще, отвлекаясь от этого неразвязанного узла, можно утверждать, что повествование сохраняет в поэме обширный запас нерастраченной энергии. Из этого запаса Ариосто черпал, внося дополнения в последнее издание. Но до конца его не исчерпал. Можно указать на сюжет Медоро, остановившийся где-то на пороге полного сюжетного самоопределения; на сюжет Феррау, который усилением линии Медоро (с которой у него прослеживаются некоторые элементы параллелизма) мог быть выведен из числа побочных и второстепенных, мог бы стать сюжетом; на таких героев, как Фиордилиджи, Брандимарт, Градассо, Дудон, Оливьер, Собрино, Аграмант, которые, долгое время пребывая в тени, к концу поэмы словно заявляют претензии на самостоятельное место в структуре повествования. Эта нерастраченная повество-

вательная потенция и создает то впечатление необязательности финала, которое возникало и возникает у многих читателей поэмы. На самом деле, резерв сюжетных возможностей не может быть израсходован в принципе — при любом расширении содержания он будет возникать вновь и вновь, поскольку его необходимость заложена в самой композиционной идее «Неистового Орландо». Структура в поэме есть и есть, следовательно, достаточно строгие ограничения, но в них, в этих ограничениях, в отношении структуры к содержанию полностью снят количественный аспект. Ни одна структурная закономерность поэмы не предписывает ей какого-либо числа — ни числа эпизодов в сюжетной линии, ни числа самих этих линий. Повествовательное богатство «Неистового Орландо» предстает поэтому не как нечто законченное и закрытое, а как часть и образ еще большего богатства.

Особую группу образуют пять сюжетов (назовем их «малыми»), в которых либо вообще не наблюдается дихотомии, либо она ослаблена отсутствием интонационного сдвига (Олимпия, Изабелла, Мандрикардо, Зербино и Грифон). Однотонность интонации в этих сюжетах порождает в качестве своего следствия резкое распределение света и тени. Положительный персонаж здесь положителен всецело, а отрицательный исчерпан своей отрицательностью. В то же время к Анджелике, например, свойства положительности и отрицательности вообще не приложимы, а Родомонт, при всей его несомненной неположительности, обладает бесспорным и впечатляющим величием. Именно малые сюжеты дают образцы абсолютного и беспросветного злодейства (Габрина) наряду с образцами столь же абсолютной добродетели (Зербино и Изабелла). Причем, если в плане негативных примеров большие сюжеты еще могут поспорить с малыми, то ничего более высокого, чем жизнь и смерть Изабеллы, они предложить не в состоянии.

Нельзя сказать, что этические оценки безразличны для больших сюжетов, но они не являются для них определяющими. В этой группе сюжетов главенствует идея преодоления эксцессов, возвращения к норме, утверждения порядка и меры. Линия Анджелики приводит к устранению гиперженственности героини, линия Брадаманты — к устранению гипермужественности. Марфиза избавляется от своей преувеличенной асоциальности, линии Орландо, Ринальдо и Родомонта отмечены снятием титанизма в героическом действии или любовной страсти. В линии Астольфо анархическая свобода выступает как момент всеобщей предопределенности, а линия Руджеро завершается преодолением двойственности внутреннего и внешнего, индивидуального и социального и их приведением к гармоническому согласию. Обобщенным героем малых сюжетных линий является человек в однозначности его моральных классификаций, обобщенным героем главных сюжетов — человек в многообразной соотнесенности со своей человеческой сущностью. Это герой, шагнувший из своей природы, вырвавшийся за ее грани-

цы и возвращенный к ним не каким-то роковым и недоступным человеку препятствием, не бездной, перед ним открывшейся, не метафизической своей недостаточностью, а просто сознанием меры, вложенным в само его чрезмерное усилие, в непомерность его силы, или свободы, или красоты.

В «Неистовом Орландо» нет ни одного персонажа, который был бы в принципе, самим своим положением в списке действующих лиц огражден от возможного снижения и компрометации. Именно это обстоятельство послужило питательной средой для мифа об ариостовской иронии, которую, начиная с Гегеля, представляли как силу всеразрушающую, не признающую никаких незыблемых и авторитарных святынь и направленную в конечном счете на само произведение, на его отжившую и потерявшую актуальность рыцарскую фантастику. Проникновение комических элементов в поэму, однако, следует определенному порядку. О двойственности интонации, которую предполагает такая, романтическая по сути, концепция иронии, говорить не приходится, поскольку граница, разделяющая серьезное и комическое, сохраняет всю свою силу и лишь проходит не между персонажем и персонажем, а между двумя частями сюжета. Другое дело, что снижение героя может быть не прямо и грубо комическим, не фарсовым, а стертым, скрытым, опосредованным, выраженным через жанровую трансформацию или через тонкий контраст ситуаций. Но ироническая атмосфера в поэме, какими бы средствами она ни создавалась, неизменно предполагает момент перехода и перелома, вступление сюжета в иную систему отношений, и сама это вступление обозначает.

Но это только одна сторона проблемы. Обратим внимание на тот факт, что множественность интонационных регистров свойственна только большим сюжетным линиям. Этическая доминанта малых сюжетов, диктующая четкие и однозначные критерии оценки и размежевания персонажей, попросту не оставляет для иронии почвы. В больших сюжетах, где нет такой определенности в распределении светлых и темных красок, на первом плане некое свойство или качество персонажа, имеющее антропологическую природу и либо замкнутое в своем антропологизме (мужественность—женственность), либо соотнесенное со шкалой общезначимых (но социальных, а не моральных) ценностей. Тот художественный идеал, который является верховным принципом и целью всякого ренессансного произведения, может быть достигнут применительно к персонажу малой сюжетной линии посредством простой и прямой абсолютизации — так образуются беспорочная добродетель Изабеллы и безупречная верность Зербино. Обращенный на персонажа большой сюжетной линии процесс приведения к абсолюту дает не идеальный образец, а крайность — преувеличенную мужественность, преувеличенный индивидуализм, преувеличенную страсть, преувеличенную силу. И вот тут приходит время иронии: бесконечность необходимо обуздать. Ирония

выступает в функции ограничителя, т. е. берет на себя ту роль, которая в группе малых сюжетов принадлежала этике с ее разграничивающими и ограничивающими классификациями. Ирония способствует созданию идеального образа, т. е. миссия ее по преимуществу конструктивная (а не разрушительная, как считал Гегель и вслед за ним Де Санктис). Она устраняет угрозу бесформенности, которую неминуемо влечет за собой вышедшая из-под контроля бесконечность; тем самым она выступает как формообразующий фактор, как отношение, по сути своей, эстетическое.

«Неистовый Орландо» — итог и завершение того процесса развития рыцарской поэмы и рыцарского романа, который совершался в течение двух веков во вступающей в Возрождение Италии. Вместе с тем он немыслим без полной перестройки структур и форм традиционного жанра в соответствии с ренессансными художественными принципами. Лучше всего эта укорененность в ближайшей традиции и одновременно отход от нее заметны в сравнении с поэмой Боярдо, представляющей более раннюю стадию того же процесса. В обоих «Орландо» нет одной и единственной композиции, но если у Боярдо этот композиционный плюрализм осуществляется синтагматически, в виде последовательности, где каждое новое композиционное решение бесповоротно отменяет предыдущее, то у Ариосто он организован по системному принципу, согласно которому действующая в данный момент повествовательная, стилевая, интонационная, жанровая доминанта отсылает ко всей совокупности своих представленных в поэме вариантов и только во взаимоотношении с ними обретает свой полный смысл и свое самостоятельное значение. Движение, сохраняя потенциальную устремленность в бесконечность, подчинено в «Неистовом Орландо» целому ряду закономерностей, которые не столько его тормозят и дисциплинируют, сколько извлекают из него его идею, т.е. нечто пластически оформленное и в известном смысле неподвижное. У Боярдо свобода подавляет и оттесняет единство, у Ариосто является его принципом и гарантией. Пройдет еще неполных полвека, и свобода станет восприниматься творцами большой повествовательной формы как отступление и измена, как нечто, с чем во имя единства нужно бороться, что нужно сдерживать и преодолевать. Для Тассо в его «Освобожденном Иерусалиме» свобода еще не утратит своей привлекательности, но лишь в качестве искушения, соблазна и порока, в качестве уклонения с прямого пути, которым должен идти героический эпос.

Глава четвертая

НИККОЛО МАКЬЯВЕЛЛИ

1.

Никколо Макьявелли родился 3 мая 1469 г. во Флоренции в семье доктора прав Бернардо Макьявелли и Бартоломеи Нелли. По отцу род был из мелкого дворянства, но давно смешавшегося с пополанской средой. Мать писала духовные и моралистические стихи, еще в XVIII в. образчики ее творчества хранились в семье. От отца осталась книга памятных заметок — все, что мы знаем о детстве Никколо, мы знаем из нее. Знаем, в частности, имена трех его учителей и можем представить характер образования, им полученного. Оно было довольно скромным: в основном то, что тогда называлось грамматикой, т.е. навыки чтения латинских текстов. Навыки Никколо получил, но не более: совершенным его владение латынью назвать никак нельзя, это принципиально другой уровень языковой культуры и по сравнению с блестящими латинистами из гуманистической среды и даже по сравнению с любым выпускником университета, получившим традиционное, но полноформатное образование. Греческого Никколо не знал вовсе.

Впервые нам удается приглядеться к Макьявелли в канун Великого поста 1498 г., когда он с нескрываемой иронией наблюдает за проповедующим Савонаролой. Меньше чем за месяц до этого Макьявелли пытался баллотироваться на пост секретаря второй флорентийской канцелярии, которая ведала внутренней политикой, и был сторонниками Савонаролы провален. Но вряд ли дело в личной обиде: иронию вызывает политический инструментарий «брата», в котором Библия служит универсальным объяснительным ключом. Между тем время Савонаролы подходило к концу, его совсем уже почти не осталось. 23 мая Савонаролу казнили, а 19 июня Макьявелли был утвержден на тот пост, на который он тщетно претендовал в феврале. Еще через месяц его назначили секретарем Комиссии Десяти, пожалуй, самой важ-

ной флорентийской магистратуры — в ее ведении находилась внешняя и военная политика республики.

А в республике к тому времени, когда Макьявелли стал заниматься ее делами, было неспокойно. Период относительной политической стабильности, когда Флоренцией на протяжении шестидесяти лет правили Медичи, завершился в 1494 г. В Италию явились французы: Карл VIII решил предъявить права на Неаполитанское королевство, которым с 1442 г. владел Арагонский дом. Его марш на юг привел к смене правительства во Флоренции: Пьеро Медичи сдал Карлу без боя и без всякой необходимости крепости, державшие под надежной охраной всю Тоскану, и уступил Пизу и Ливорно (Пизу потом пришлось пятнадцать лет отвоевывать). Флоренция, узнав об этом, восстала, Пьеро бежал, к власти пришла народная партия во главе с Савонаролой. Три с половиной года во Флоренции ставился невиданный политический эксперимент — народоправство под знаменем религиозного обновления. Форумом стал собор, а политическая линия вырабатывалась в келье монастыря св. Марка. Наконец, монах, раздразнивший своими обличениями Рим, а реформами и налогами — крупнейших денежных тузов, пал, и Флоренция на время вернулась к домедицейской форме государственного устройства, к правлению немногих — олигархии. В 1502 г. «немногие» доверили власть одному, пожизненному гонфалоньеру Пьеро Содерини, но на сущность власти это мало повлияло.

Повлияло, правда, на положение Макьявелли. Формально оно не изменилось: за четырнадцать лет, до 1512 г., когда медицейская реставрация оставила его без работы, он не сделал ни одного шага вверх по служебной лестнице. В олигархической республике, где действовали жесткие имущественные цензы, человеку с таким скромным состоянием, как у Макьявелли, сделать карьеру было невозможно. Сделать карьеру — т.е. быть выбранным в ту же самую Комиссию Десяти, где Никколо секретарствовал, или хотя бы получить полномочия официального посла («оратора», как они тогда назывались). Ораторами, как правило, отправлялись другие — например, Никколо Валори, которого Макьявелли сопровождал во Францию в 1504 г., или Франческо Веттори, с которым в 1508 г. ездил ко двору императора Максимилиана. Макьявелли в таких случаях доставалась роль второго плана: он не вручал верительных грамот, не вел официальных переговоров, не обладал правом подписи — он собирал информацию и оценивал положение дел. Эти его экспертизы чем дальше, тем больше ценились, хотя и не всеми — многих членов комиссии «умствования» Макьявелли раздражали. Но не раздражали Содерини: гонфалоньер к мнениям Макьявелли прислушивался и давал ему поручения, все более ответственные. Всего за время службы Макьявелли совершил около двадцати дипломатических поездок, среди которых особенно значительными были пять посольств к французскому королю (первое

в 1500, последнее в 1511), два к императору (1508 и 1509), а также к Чезаре Борджа (в июне 1502 и с октября 1502 по январь 1503 г.), на конклав, избравший Юлия II (1503), и к самому Юлию II (1506).

Макьявелли повидал многих главных действующих лиц итальянской политики, вник в ее тайные пружины и с полным правом мог сказать о себе, что «не проспал и не проиграл в бирюльки те пятнадцать лет, которые были посвящены изучению государственного искусства». На его глазах все в Италии изменилось. Поход Карла VIII словно выбил какую-то подпорку из-под здания итальянской политической стабильности, и оно тут же зашаталось и рассыпалось в прах. Самые сильные итальянские государства, Неаполитанское королевство и Миланское герцогство, оказались и самой легкой добычей. У Венеции в два счета отобрали все ее материковые владения. Удержаться можно было, только сделав ставку на иностранную военную силу и не ошибившись в выборе. Флоренция ставила на Францию и в 1512, а потом в 1527 г. горько об этом пожалела. Франция проиграла в Италии все: сначала Неаполь, а за ним и Милан.

Макьявелли вынес из политической картины первого десятилетия XVI в. следующий основной урок: договориться между собой итальянские государства не могут в принципе, а по отдельности ни одно из них не способно противостоять внешнему врагу и не столько из-за слабости, сколько из-за давно укоренившегося недоверия к своим собственным гражданам. Вооруженный и обученный военному ремеслу народ казался им источником постоянной опасности, питательной средой для внутренних смут и переворотов. Милан, Венеция, Флоренция уже давно, весь прошлый век, воевали чужими руками и против иностранного войска могли выставить только другое такое же. А наемные войска воевать не за страх, а за совесть не будут никогда: в этом Макьявелли убеждало множество примеров и ближайший из них — безуспешные многолетние попытки Флоренции вернуть Пизу либо руками французов, либо руками кондотьеров. Значит, нужно было забыть о страхах и набирать войско из своих граждан — об этом Макьявелли не уставал твердить и нашел, наконец, человека, готового его слушать, в лице Пьеро Содерини. После очередного позорного провала под Пизой в сентябре 1505 г., когда наемники отказались входить в город через уже сделанный пролом, Содерини в обход всех комиссий и коллегий поручил Макьявелли набирать первые милицейские роты.

Именно тогда о Макьявелли — задолго до «Государя» — впервые, пожалуй, заговорили, вернее, зашептались как о наставнике тиранов: готовит, дескать, для будущего переворота гвардию. Содерини его противники, соперники и даже сторонники все время подозревали в намерении установить режим единоличной власти. После того, как он настоял в декабре 1506 г. на формировании новой магистратуры, Комиссии Девяти по делам флорентий-

ского ополчения, и провел туда секретарем Макьявелли, они в своем подозрении еще более утвердились, а Макьявелли заработал себе репутацию человека, опасно и тайно близкого Содерини — этого Макьявелли не простили и Медичи после своего возвращения, и республиканцы в совсем пока еще далеком 1527 г. А с новым поручением Макьявелли справился более чем удовлетворительно: именно набранное им из сограждан, не наемное, не иностранное войско взяло наконец в июне 1509 г. Пизу. Правда, его милиция позорно провалилась в Прато в 1512 г., не выдержав удара регулярных испанских войск, но это не значит, что сама военная реформа, им выдвинутая, была нежизнеспособна — просто во Флоренции было еще слишком мало людей, готовых драться не только за свой малый дом, но и за большой, за отечество. Их было мало везде, когда же они начали появляться, а в Италии это случилось не скоро, ближе к XIX в., то именно в Макьявелли они увидели своего пророка и духовного вождя, и именно тогда ему стали ставить памятники.

Сразу после падения Прато Пьеро Содерини бежал, еще через две недели (14 сентября) во Флоренцию въехал кардинал Джованни Медичи, будущий папа Лев X, — Медичи вернулись спустя восемнадцать лет. Макьявелли еще некоторое время ходил на службу, но ни одного дела ему уже не поручали. 7 ноября он был отставлен ото всех должностей и во второй канцелярии, и в Комиссии Десяти. В следующем году его имя оказалось среди участников антимедицейского заговора, его бросили в тюрьму, подвергли пытке, и от более серьезных неприятностей он избавился лишь благодаря амнистии, объявленной в связи с вступлением Джованни Медичи на папский престол. Его выслали из Флоренции, но запретили выезжать за территорию республики. Ссылку он отбывал в маленьком своем имении Сант-Андреа, в Перкуссине, и эти годы вынужденного бездействия стали самыми для него плодотворными, в эти годы, от 1513 до 1520, обдумывались и писались и «Рассуждения о первой декаде Тита Ливия», и «Государь», и «Мандрагора», и «О военном искусстве».

До опалы Макьявелли тоже писал много, но в основном это были деловые бумаги и отчеты о посольствах. Из этого огромного массива служебной переписки выделяются несколько небольших сочинений, в которых уже угадывается будущий автор «Рассуждений» и «Государя». Угадывается, разумеется, только в том случае, если мы с этим автором хорошо знакомы и догадываемся, во что разрастется внимательное чтение Тита Ливия (в меморандуме «О том, как надлежит поступать с восставшими жителями Вальдикьяны») и пристальный интерес к Чезаре Борджа (в «Описании того, как избавился герцог Валентино от Вителлоццо Вителли, Оливеротто да Фермо, синьора Паоло и герцога Гравина Орсини»). В общем, до опалы и ссылки нам остается лишь вылавливать в сочинениях Макьявелли те «излишне смелые» умозаключения, за пристрастие к которым его корили начальники и товарищи по службе.

Удел и судьба кабинетного ученого Макьявелли решительно не устраивали. Он томился своим отлучением от реальных дел и через друзей и знакомых постоянно напоминал о себе новым флорентийским властям. До известной степени и его сочинения служили той же цели — во всяком случае, «Государь», посвященный сначала Джулиано Медичи, номинальному правителю Флоренции, а затем сменившего ему Лоренцо и предлагавший им прямую программу действий. Как отнеслись адресаты к «Государю» неизвестно, но известно, что Франческо Веттори, друг и постоянный корреспондент Макьявелли, сидевший несколько лет флорентийским представителем при папском дворе, показывал Льву X письма Макьявелли с развернутым анализом политической ситуации: папа прислушивался с интересом, но никаких ощутимых для автора выводов не делал. Как велика была тоска бывшего флорентийского секретаря по живому делу, видно по той жадности, с которой он хватается за любое поручение, как бы ничтожно или даже смехотворно оно ни было: в 1520 г. едет в Лукку выручать флорентийские капиталы, пострадавшие из-за банкротства одного банкирского дома, — задание для бухгалтера; в 1521 г. едет в Карпи на генеральный капитул францисканского ордена выяснять, какие францисканские монастыри в Тоскане входят во флорентийскую епархию, — Гвиччардини говорил, что с тем же успехом можно поручать известному содомиту подыскать кому-нибудь невесту. Тем временем кардинал Джулио Медичи, будущий Климент VII, заказывает ему «Историю Флоренции» — этот заказ в какой-то степени возвращает Макьявелли официальный статус, но вновь приковывает его к письменному столу. И лишь в 1526 г. он получает должность и дело, приближающие его к прямому политическому действию: назначается проведитором и секретарем новой магистратуры, призванной надзирать за фортификационными укреплениями Флоренции. В Италии вновь война: имперские войска метят в самое ее сердце. Рекрутированный Франческо Гвиччардини, генеральным комиссаром папского войска, Макьявелли инспектирует положение дел в Кремоне, Пьяченце, Модене. Его письма тех лет — один из самых ярких человеческих документов своего времени (знаменитые слова «я люблю свою родину больше, чем душу» — из одного из последних писем). Во Флоренцию Макьявелли вернулся 22 апреля 1527 г., а спустя две недели коннетабль Бурбон взял Рим.

Во Флоренции Медичи тоже не удержались, хотя тут обошлось без прямого вмешательства испано-германских войск. Вернувшиеся к власти олигархи спешно формировали новое правительство. Макьявелли они не простили ни его былую близость к Содерини, ни его недавнюю близость к Медичи: его кандидатура на все ту же, хорошо знакомую ему должность секретаря Комиссии Десяти была с треском провалена в Большом Совете. Редко кто из писавших о Макьявелли не указывал на символичность смерти,

последовавшей почти сразу, чуть более чем через месяц, после этого последнего постигшего его разочарования — 21 июня 1527 г.

2

Для понимания Макьявелли очень важно верно оценить его место в культуре. Здесь образование, его недостаточность играет свою роль, но потом начинает играть роль сознательный выбор. Флоренция в годы детства и ранней юности Макьявелли переживала один из самых блестящих моментов своей истории. Макьявелли к этой парадной стороне флорентийской культуры относился, судя по всему, с полным равнодушием. Об искусствах он молчит, даже рассказывая в «Истории Флоренции» о временах их наивысшего расцвета. О гуманистах он тоже молчит. Историями, написанными гуманистами, он пользовался, составляя свою историю, но больше и охотнее пользовался историями, написанными на итальянском языке и отнюдь не гуманистами. Именно к гуманистической историографии следует отнести презрительную фразу, оброненную в начале «Государя» — о внешних украшениях и затеях, которыми иные любят расцвечивать свои сочинения. Следов знакомства с другой гуманистической литературой — поэзией, моралистикой, философией — у Макьявелли очень мало.

В античной литературе, которой гуманисты, начиная с Петрарки, поклонялись, Макьявелли ценил тех, кто писал и рассуждал о делах конкретных — историков. Упоминание о поэтах промелькнуло чуть ли не единственный раз в знаменитом письме к Веттори: «со мной Данте, Петрарка или кто-нибудь из minori, второстепенных поэтов, Тибулл, Овидий и им подобные». То, что Овидий «второстепенен» по сравнению с Петраркой не очевидно даже сейчас, а уж во времена гуманистического обожествления античности и только начинавшего складываться культа «трех венцов» не очевидно вдвойне и втройне. В той муниципальной среде, литературные вкусы которой разделял Макьявелли, Данте, Петраркой и Боккаччо по давней привычке восторгались, но следовать за ними не пробовали. Следовали за более близкими и понятными, к примеру, за флорентийским глашатаем и звонарем Антонио Пуччи, писавшим обо всем, что видел и что прочел. В русле именно этой традиции располагается и поэзия матушки Макьявелли, и поэзия самого Макьявелли, о которой никто бы не вспомнил, не носи она его имени. У этой муниципальной поэзии были свои маленькие классики, тот же Пуччи, Буркьелло, иногда к ней снисходительно нисходили из своих парнасских кущ великие — Лоренцо Медичи, Полициано. У великих была другая поэзия, и Макьявелли знал о ее существовании — по крайней мере, он читал Ариосто, раз обиделся на него за то, что тот не включил его в список знаменитых сов-

ременных поэтов. Эта поэзия как раз и шла по пути, указанному Петраркой и Боккаччо, не пренебрегая и «второстепенными» авторами, вроде Овидия, но Макьявелли было явно с ней не по пути.

Весьма, кроме того, показателен и контекст, в который помещено чтение поэтов — между ловлей дроздов и посещением придорожной харчевни, среди дел материальных и даже унизительных. Для дел высоких наступает время ближе к вечеру, когда, облачившись в царственные одежды, Макьявелли вступает в торжественный круг великих мужей древности и в беседе с ними вкушает ту духовную пищу, единственно ради которой он живет. Эти «царственные одежды» — скорее всего, обыкновенный халат; письмо Макьявелли ироническое, но это не значит, что сказанному в нем доверять вовсе нельзя. Можно быть уверенным, в частности, что среди великих мужей, с которыми Макьявелли собеседует в тиши своего кабинета, нет места ни для Овидия, ни даже для Данте с Петраркой. Пища, которую они способны подать, идет чуть ли не наравне с трактирной снедью. В таком отношении к поэзии нет ничего необычного, но великие поэты к своему делу относятся иначе. Ариосто, конечно, был прав.

Поэтическое наследие Макьявелли невелико, и разрабатываются в нем темы, привычные для флорентийской муниципальной поэтической традиции. Первый его дошедший до нас опыт — поэма в терцинах, не слишком пространная (550 стихов), именуемая «Десятилетие» (Decennale), написанная в 1504 г. и изданная в 1506. Это обзор политических событий в Италии за десять лет, начиная с похода Карла VIII и до бесславного финала карьеры Чезаре Борджа (бежавшего из Остии, сдавшегося Гонсальво Кордовскому и отправленного им под стражей в Испанию). Это тот исторический отрезок, который впоследствии даст Макьявелли основной материал для блестящих анализов «Государя» и «Рассуждений» — в поэмке будущий Макьявелли даже не угадывается (хотя прочитываются его насущные политические заботы: заканчивается поэма призывом, обращенным к флорентийцам, открыть давно закрытый храм Марса — как раз в это время Макьявелли активно продвигал проект организации народного ополчения). Сам же жанр поэтической хроники пользовался во Флоренции скромной, но прочной популярностью: еще в XIV в. Антонио Пуччи перекладывал терцинами летопись Джованни Виллани, а в те же годы, что писалось «Десятилетие», Пьер Андреа да Вераццано, старший современник Макьявелли, заканчивал огромную, в 5000 стихов, поэму, посвященную итальянской истории последнего полувека. Затем, уже во время опалы, Макьявелли прибавит к первому «Десятилетию» второе, непосредственно его продолжающее, но доведенное только до событий 1509 г. и оборванное на двести шестнадцатом стихе.

Столь же традиционен для флорентийской поэтической традиции и жанр капитоло — небольшой поэмы в терцинах моралистического или дидактиче-

ского содержания. Если в «Десятилетии» Макьявелли собирает иллюстративный материал для будущих трактатов, то в капитоло нащупывает центральные темы своей антропологии: указывает на главный мотив человеческого поведения («О тщеславии», Dell'Ambizione, ок. 1509), называет противника, с которым человеку приходится бороться («О судьбе», Di Fortuna, ок. 1506), предупреждает о том, что его ждет в случае удачи или неудачи («О неблагодарности», Dell'Ingratitudune, ок. 1507). Уже после переломного 1512 г. он добавит к этому жанровому ряду эпиграмму Авсония, уложенную в тот же размер («О случайности», Dell'Occasione, ок. 1516): эта тема особенно его занимала в эпоху «Государя».

Лучше удавалась Макьявелли бурлескная и сатирическая поэзия — это, впрочем, также традиционный для муниципальной традиции стилевой регистр. Есть у него злая эпиграмма на Пьеро Содерини, есть несколько стихотворных посланий к Джулиано Медичи, в которых причудливо мешается жестокая самоирония со смиренными мольбами, есть, наконец, шесть карнавальных песен. По традиции, восходящей к Граццини-Ласка, карнавальные песни разделяются на две жанровые подгруппы: песни масок, где выступают, расхваливая свою продукцию или свой товар, представители различных цехов, ремесел и профессий; и «триумфы», сопровождающие на карнавале прохождение повозок с аллегорическими изображениями или живыми картинами. Песни Макьявелли (датирующиеся с большой неопределенностью: от времени, предшествующего смерти Лоренцо Великолепного, первосоздателя жанра, до времени реставрации медицейского режима, но, скорее всего, написанные в первое десятилетие XVI в.) относятся к первой группе, хотя из этого не следует, что они действительно исполнялись в ходе празднества. Три песни (пустынников, торговцев сосновыми шишками и заклинателей змей) развивают привычный для данного жанра мотив эротического бурлеска, три другие (бесов, изгнанных с неба; полных отчаяния влюбленных и дам; блаженных духов) тяготеют, скорее, к нравоописанию.

Над аллегорической поэмой в терцинах «Золотой осел» (Asino d'oro) Макьявелли работал после 1512 и до 1517 г., когда она упоминается в письме к Луиджи Аламанни. Согласно первоначальному замыслу, следы которого сохранились в поэме, Макьявелли предполагал дать широкую сатирическую картину современных нравов, воспользовавшись повествовательным приемом, который он нашел у Апулея. С Апулеем, однако, сохранившийся фрагмент связан только этим не успевшим осуществиться планом (превратить героя-повествователя в осла) и названием. Почти сразу же, во второй главке, рассказ сворачивает на другой путь, и в нем явственно проступают темы и ситуации «Божественной Комедии»: блуждание в сумрачном лесу, встреча с проводником, сошествие в ад. Правда, сам ад на дантовский не очень похож; мы неожиданно оказываемся в десятой песни гомеровской

«Одиссеи», у волшебницы Цирцеи, и герой, ни в кого еще не превратившись, смотрит, какой звериной рожей может обернуться человек. Зачем ему теперь превращаться в осла, что он еще может увидеть, как совместить повествовательные маршруты Апулея, Данте и Гомера (к которым прибавляется еще и модель, данная лукиановским диалогом), не очень ясно и, видимо, было не ясно и автору. Поэтому Макьявелли и оборвал поэму на восьмой главе, успев, правда скороговоркой, проговорить некоторые из своих любимых тем: о невозможности идти против своей природы, о соотношении доброго порядка и доброго закона, вообще о том, как живет и как умирает государство, — не слишком убедительно связав эти размышления с сюжетной ситуацией.

Записок, докладов, посланий, меморандумов Макьявелли написал за время своей службы в трех флорентийских магистратурах великое множество. Конечно, этому огромному массиву служебной корреспонденции довлеют, прежде всего, заботы дня текущего, но то и дело обращают на себя внимание и яркий речевой оборот, и острая характеристика, и броский афоризм, и небанальная мысль. Донесения, которые Макьявелли чуть ли не ежедневно отправлял во время посольств в синьорию или в Комиссию Десяти, складываются в цельные и живые картины событий и рисуют цельные и живые портреты действующих лиц. Такова, например, его легация в Рим на конклав в 1503 г. — с хроникой политической катастрофы, постигшей Чезаре Борджа, и с попытками разобраться в том, на кого, на Францию или Испанию, собирается опираться новоизбранный папа. Их них же, из этих донесений, нередко вырастают обобщенные аналитические обзоры, форма и содержание которых варьируются в зависимости от предмета.

Первый такой обзор — «Рассуждение, обращенное к Комиссии Десяти по поводу положения дел в Пизе» (Discorso fatto al magistrato dei Dieci sopra le cose di Pisa, 1499), где уже можно наблюдать типичный и для зрелого Макьявелли четкий разбор ситуации и не менее четкие формулировки, касающиеся конкретных мер по ее исправлению. Первое же крупное внешнеполитическое поручение, поездка во Францию в 1500 г., дает Макьявелли материал для размышлений о государстве и народе, от которых впрямую зависит политическая судьба Флоренции («О природе галлов», De natura gallorum); впоследствии, уже после третьего посольства во Францию (1510), из этих конспективных заметок вырастет очерк о «Положении дел во Франции» (Ritratto di cose di Francia). Вернувшись из посольства к императору Максимилиану, Макьявелли представил служебную записку («Доклад о положении дел в Германии», Rapporto delle cose dell'Alemagna, июнь 1508), которую затем переработал в небольшой трактат («Положение дел в Германии», Ritratto delle cose della Magna, 1510, но исправления вносились до 1512 г.); между ними вклинилось еще «Рассуждение о положении дел в Германии и об императоре» (Discorso sopra le cose della Magna e sopra lo Imperatore, 1509).

После первой заграничной поездки Макьявелли отправили разбираться с тем, что происходит в Пистойе (где две противоборствующие партии перешли к взаимной резне): по итогам этих четырех инспекций он направил синьории доклад («О делах в Пистойе», De rebus pistoriensibus, март 1502 г.). Наблюдения, сделанные во время второй легации к Чезаре Борджа, он обобщил в «Описании того, как избавился герцог Валентино от Вителлоццо Вителли, Оливеротто да Фермо, синьора Паоло и герцога Гравина Орсини» (Descrizione del modo tenuto dal duca Valentino nello ammazzare Vitellozzo Vitelli, Oliverotto da Fermo, il signor Pagolo e il duca di Gravina Orsini, начало 1503 г., но Макьявелли, видимо, возвращался к этому небольшому трактату позже, в десятые годы) — самый ранний подступ к проблематике центральных глав «Государя». О событиях лета 1502 г., когда в Ареццо вспыхнуло восстание против власти Флоренции (инспирированное Чезаре Борджа), Макьявелли вспомнил в меморандуме «О том, как надлежит поступать с восставшими жителями Вальдикьяны» (Del modo di trattare i popoli della Valdichiana ribellati, май — август 1503): здесь нельзя не отметить и программное обращение к древнеримской истории как к своего рода резервуару политической мудрости, и категорическое отрицание компромиссных политических решений, пресловутой флорентийской «срединной линии», и указание на то, что успех политической акции определяется умением не упустить благоприятное для нее стечение исторических обстоятельств. В марте 1503 г. Макьявелли составил (возможно, для Пьеро Содерини) доклад, предназначенный для произнесения в Большом Совете («Речь об изыскании денег», Parole da dirle sopra la provisione del danaio): флорентийские власти, столкнувшись с острой нехваткой средств, обсуждали возможность введения новых налогов. Но в своей записке Макьявелли почти не касается собственно фискальной тематики; он рисует обобщенную картину политического момента, который определяется войной всех против всех, и приходит к выводу, что единственной силой, способной уберечь от уничтожения Флоренцию, как и любое другое государство, является именно сила, вооруженная сила: «если среди частных людей порядок поддерживается законами и договорами, то среди государей он поддерживается только войском». Отсюда открывается прямой путь к деятельности Макьявелли как организатора народного ополчения (и далее — как теоретика военного искусства): свою военную реформу он продвигал и обосновывал в нескольких сочинениях — от «Рассуждения об учреждении войска во Флоренции» (Discorso dell'ordinare lo stato di Firenze alle armi, 1506) до «Рассуждения о конном ополчении» (Discorso sulla milizia a cavallo, 1510), где, отвечая тем, кто пугал сограждан призраком тирании, встающим за макьявеллиевской милицией, прямо и без всяких экивоков заявил, что лучше тиран, да свой, и что никакого дела не начнешь, если бояться, что оно пойдет не так, как задумано. Принять хорошее решение — это значит принять не самое плохое.

3

Первое упоминание о «Государе» (Il Principe) мы встречаем в знаменитом письме к Франческо Веттори от 10 декабря 1513 г.: я «составил книжицу «О государствах» (De principatibus), где по мере сил углубляюсь в размышления над этим предметом, обсуждая, что такое государство (principato), какого рода они бывают, каким образом они приобретаются и сохраняются, по какой причине утрачиваются». Макьявелли пишет также о том, что хотел бы поднести «книжицу» Джулиано Медичи, и спрашивает мнения своего корреспондента на этот счет. Веттори откликнулся 18 января 1514 г.: он прочел посланные ему главы, они нравятся ему «сверх всякой меры», но, пока он не увидел всего сочинения, он не может судить, стоит ли посвящать его Джулиано. Возможно, к началу декабря сочинение, над которым работал Макьявелли, соответствовало примерно I–XI главам нынешнего «Государя»: в таком случае становится понятным и название (в начале действительно речь идет преимущественно о государстве и лишь затем главным героем становится государь), и ответ Веттори (сразу после декабрьского письма Макьявелли стало ясно, что точку ставить рано, и поэтому Веттори говорит не о законченном сочинении, а лишь об отдельных главах). Когда «Государь» принял знакомый нам вид, неизвестно; отдельные дополнения и исправления могли вноситься до 1517–1518 гг.; первоиздание датируется 1532 г.

Не совсем ясно и соотношение «Государя» с другим центральным сочинением Макьявелли — «Рассуждениями о первой декаде Тита Ливия» (Discorsi sulla prima deca di Tito Livio, изд. 1531). Это вопрос не только и не столько хронологии: два главных макьявеллиевских произведения рисуют во многом противоположную картину политической деятельности, и самое разительное их противоречие, на первый взгляд, заключается в том, что апологии единоличной власти в «Государе» противопоставлена апология народовластия в «Рассуждениях». Дело осложняется тем, что перекрестных ссылок между трактатами нет или почти нет. Лишь однажды, во второй главе «Государя», Макьявелли заявляет, что не намерен говорить о республиках, ибо о них подробно сказано «в другом месте» (и однажды в «Рассуждениях», уже в самом конце, отсылает читателя к «Государю»). Этим «другим местом» могут быть только «Рассуждения». Есть, правда, мнение, что Макьявелли ссылается на некое недошедшее до нас сочинение, которое восходит еще ко времени правления Содерини. Затем, согласно этой гипотезе, оно было переработано в последовательный комментарий к Титу Ливию, который, в свою очередь, в ходе дальнейшей отделки, продолжавшейся, по крайней мере, до 1517–1518 гг., приобрел известную нам трехчастную структуру (первая книга — внутренняя политика Римской республики, вторая — внешняя, третья — деятельность частных лиц). Так или иначе ясно, что на каком-то этапе

работа над двумя трактатами шла параллельно, и если обойтись без гипотетической «Книги о республиках», то можно с довольно большой уверенностью указать то место в «Рассуждениях», от которого протягивается прямая линия к системе идей «Государя». Это главы XVII–XVIII первой книги, где идет речь о «развращенных» народах и государствах и указывается на «трудность или даже невозможность сохранить либо учредить республику в испорченном городе». Там, где «человеческая материя <...> затронута разложением, не помогут никакие хорошие законы, разве что какой-нибудь единоличный правитель, прибегнув к чрезвычайному насилию, заставит их соблюдать и сделает упомянутую материю пригодной» (пер. М.А.Юсима).

Противоречие политических программ, выдвигаемых Макьявелли в двух его главных сочинениях, — мнимое, противоречие ракурса, в котором берется предмет, а не выводов из его рассмотрения. Макьявелли не смягчает различия двух форм правления, как могло бы показаться, — напротив, он чуть ли не впервые в постантичный период их акцентирует. (В предшествующей ему историографии, в том числе флорентийской, у Леонардо Бруни, Маттео Пальмьери, Аламанно Ринуччини начисто отсутствует идея изначального превосходства власти многих над властью одного и принципиальной порочности монархического строя; они отстаивают республику как строй, более привычный и более пригодный для Флоренции. Характерен вывод, к которому приходит Савонарола: «В городе Флоренции гражданское правление является наилучшим, хотя само по себе оно не таково, а правление одного, хотя само по себе и наилучшее, не является хорошим и уж тем более наилучшим для флорентийского народа».) В «Рассуждениях» Макьявелли смотрит в прошлое: ему важно понять, чем поддерживалось политическое здоровье в республиканском Риме на протяжении нескольких сотен лет и что в итоге погубило эту форму правления, — поняв применительно к Риму, понять и для Флоренции. В «Государе» он всматривается в настоящее и размышляет о будущем: ему важно понять, существует ли сила, способная спасти Италию от политической смерти. Такую силу он увидел в абсолютной, ничем не ограниченной диктатуре. Весь опыт его жизни, все культурные традиции, которыми он был вскормлен, склоняли его к тому, чтобы предпочесть республиканский строй, да и в теории он полагал, что республика устойчивее, поскольку опирается на более широкое основание. Но через все это он смог перешагнуть, придя, казалось бы, к простому заключению и приняв все выводы из него: идеального государственного строя не существует, хорош тот строй, который эффективен здесь и сейчас.

Макьявелли считается первым настоящим политическим мыслителем в постантичный период европейской истории. Первым и настоящим, потому что до него всякий, кто рассматривал жизнедеятельность государства, делал это, в обязательном порядке опираясь на посторонние этой жизнедеятельно-

сти цели и ценности — прежде всего, религиозные и моральные. Многие и до Макьявелли выводили возникновение государства из необходимости обслуживать некие первичные и элементарные человеческие потребности (например, в безопасности), но Макьявелли делает следующий и очень важный шаг — этим задачи государства и ограничивает. Государство сдерживает и окультуривает дикие и первобытные инстинкты и аффекты, но само при этом является их своего рода равнодействующей. Оно противопоставляет стихии закон и порядок, т.е. тот же произвол, но в организованной форме.

Чего хочет обычный, среднестатистический гражданин? Хочет, чтобы никто не покушался на его жизнь и не грабил его имущество. Чтобы его надежно оберегали и от равного по положению, и от более сильного и знатного, и от правителя, ставшего тираном, и от внешнего врага. Уговаривать грабителя бесполезно, его силе можно противопоставить только такую же силу, причем надо это сделать таким образом, чтобы эти две силы не уничтожали друг друга, а своим противоборством делали сильнее государство. Это удалось в Риме: возникшее после изгнания царей государственное устройство продержалось почти пятьсот лет только потому, что одновременно и сдерживало, и давало выход двум главным человеческим инстинктам — стремлению властвовать и стремлению быть свободным. Это никак не удается в Италии: мешает папский Рим — слишком слабый, чтобы подчинить всех себе, достаточно сильный, чтобы не дать вырасти в Италии какой-то новой силе; мешают итальянские государства, которые боятся и ненавидят друг друга; мешают иноземцы, которым выгоден итальянский разброд и шатание. Но, с другой стороны, положение отнюдь не безнадежно — не приходится, как римлянам, начинать с пустого места. За Медичи, которым посвящен и к которым обращен «Государь», — Рим с его необъятными денежными ресурсами, оставленное Юлием II неплохое наследство в Романье, Урбино, которое прибрал к рукам уже Лев X, и, конечно, Флоренция. Вся средняя Италия, куда больше, чем было у Чезаре Борджа даже на пике его могущества. Нужна лишь воля, то есть человек — новый Моисей, Кир, Тезей, Ромул, на худой конец тот же Борджа.

Среди Медичи такого человека не нашлось, да и вряд ли политический проект Макьявелли мог осуществиться. Дело не в том, что он неверно оценил ситуацию в Италии — в самом его методе произошел некоторый, весьма существенный сбой. Всякое общее положение Макьявелли всегда проверял двумя рядами фактов — опытом древности и опытом современности. В том, что касается учреждения нового государства, а именно такое требовалось Италии, чтобы преодолеть и внешнюю угрозу, и внутреннюю неустроенность, древность предлагала рассказы о легендарных законодателях — о Ликурге, Солоне, Нуме Помпилии, которые, располагая прочной властью, вводили в своих царствах и республиках добрые и мудрые порядки. Предлагала

она и рассказы об авантюристах и политических интриганах, которые захватывали власть после большой или малой резни. Надежность своей личной власти они могли — так представлялось Макьявелли — обеспечить только решительностью действий на первом этапе, и тут, конечно, без резни не обойдешься. Но, обезопасив себя от внешних и внутренних врагов, новый государь, если он не заурядный хищник и честолюбец, начинает затем перестраивать государство и прививать в нем здоровые политические нравы. Рано или поздно это приводит к тому, что народ, пробужденный или возвращенный государем к гражданскому бытию, вновь может взять на себя роль главного политического агента. Именно такую политическую эволюцию Макьявелли увидел в Древнем Риме (Ромул расправляется с внутренней оппозицией и с внешней угрозой; Нума дает законы; после изгнания царей начинается полноценная гражданская жизнь; сохраняемое на протяжении столетий гражданское здоровье позволяет Риму стать властелином Италии и мира), и именно такой программы он ждал от нового государя, от Медичи, от черта или дьявола. «Рассуждения» в таком случае предстают как теоретическая база для «Государя».

Но есть здесь одна неувязка. Что касается первой, кровавой фазы политического цикла, то тут современность была щедра на примеры. Хуже дело обстояло со следующими фазами: ни за Франческо Сфорца, ни за Оливеротто из Фермо, ни за Чезаре Борджа новых Ликургов и Солонов не просматривалось. Новый государь, как правило, сам захлебывался в пролитой им крови. Макьявелли вынужден нарушить главный свой принцип — исходить из «действительной правды вещей». Если такого государя нет, надо его выдумать. И Макьявелли выдумывает своего герцога Валентино, которого хорошо знал на вершине его могущества, который в то время казался ему опасным и умным врагом, но образцовым государем стал казаться только теперь, когда во что бы то ни стало понадобился образец.

Мир Макьявелли — это мир без Бога, в гипотезе божественного присутствия и божественного руководства Макьявелли попросту не нуждается. Человек в его мире остался без руководителя и без судьи, но один он не остался, у него появился противник, имя которому — судьба. Что судьба собой представляет, Макьявелли ни разу впрямую не сказал. Поначалу кажется, что судьба — это лишь удобный случай или, напротив, роковое и непредвиденное стечение обстоятельств. Такой удобный случай получили и им воспользовались Моисей, Кир, Ромул и Тезей, такое роковое стечение обстоятельств погубило планы и предначертания Чезаре Борджа, предусмотревшего все, кроме своей болезни в самый решительный момент (но интеллектуальный оптимизм Макьявелли здесь, в первой части «Государя», еще настолько велик, что, возложив поначалу вину за неудачу Чезаре Борджа на «необычайное коварство фортуны», он все же в конце концов перекла-

дывает ее на самого герцога: причина постигшей его катастрофы — таков конечный вывод автора — в том, что он, имея к тому все возможности, не воспрепятствовал выборам Юлия II). Сомнения и трудности, однако, продолжают нарастать, и вот Макьявелли уже должен признать, что безошибочных решений не бывает, что «всякое решение сомнительно, ибо это в порядке вещей, что, избегнув одной неприятности, попадаешь в другую» (XXI, «Государь» цитируется в пер. Г.Д.Муравьевой). Он не хочет смириться с этим выводом — пусть итальянские государи, утратившие власть, винят не судьбу, а самих себя, свою «нерадивость», — но вынужден все больше и больше сокращать пространство, отпущенное человеческой воле и разуму. Вот судьба уже сравнялась с человеком: «ради того, чтобы не утратить свободу воли, я предположу, что, может быть, судьба распоряжается лишь половиной всех наших дел, другую же половину, или около того, она предоставляет самим людям» (XXV). Вот, наконец, утрачивается последнее преимущество человека, преимущество разума над слепотой стихии, и судьба перестает быть внешним противником, с которым можно сражаться, которому можно бросать вызов, и отождествляется с самим субъектом исторического действия, с его неизменной психологической природой: разум бессилен, поскольку противник теперь ты сам. «И нет людей, которые умели бы к этому [к перемене времени и обстоятельств] приспособиться, как бы они ни были благоразумны. Во-первых, берут верх природные склонности, во-вторых, человек не может заставить себя свернуть с пути, на котором он до того времени неизменно преуспевал».

И как человеку, вставшему лицом к лицу с необходимостью, перед которой он бессилен, распорядиться своей свободой: смириться, сдаться, отступить? Нет, отвечает Макьявелли, «натиск лучше, чем осторожность, ибо фортуна — женщина, и кто хочет с ней сладить, должен колотить ее и пинать — таким она поддается скорее, чем тем, кто холодно берется за дело». Что за странность, откуда взялась эта метафора в холодном мире политических формул? Странного здесь, однако, ничего нет: политика у Макьявелли в какой-то момент, действительно, перерастает в поэзию или, скажем осторожнее, в искусство. Фортуна — женщина, не только потому, что, как женщина, изменчива и капризна, но и потому, что способна словно замереть в восхищении перед героическим жестом: женщин восхищают герои, ибо в героическом действии есть красота. Государь Макьявелли — своего рода художник, он подходит к истории, как скульптор к глыбе мрамора. Политика, как и всякое искусство, есть подражание, подражать следует великим, а самые великие, основатели государств и империй, видели в истории послушное и пластичное вещество, которому они придавали форму по воле своей и желанию. Такой материей, ждущей лишь резца художника, является современная Италия. И, когда, закончив свою очень часто кровавую работу,

художник откладывает в сторону резец, мастерская преображается в сцену, и зрители (те самые, для которых резец скульптора только что был топором палача), восхищенные, как и Фортуна, красотой исторического спектакля, встречают аплодисментами его главного постановщика и актера.

Тех, кто возмущался Макьявелли, более всего возмущала как раз седьмая глава «Государя», где рассказано о преступлениях Чезаре Борджа и где эти преступления представлены как самое наглядное и неопровержимое доказательство его доблести. Как правило, тех же лиц крайне шокировало и то обстоятельство, что некоторые художники Возрождения в качестве моделей для своих мадонн брали дам весьма вольного поведения. Вообще ренессансная красота часто вырастает из грязи: первым шагом к созданию пластически совершенного образа является расчленение трупа. И у Макьявелли мы встречаемся с аналогичным примером предельной эстетической сублимации: его новый государь строит свое государство как художник, и точно так же строит своего государя и вообще свой образ истории Макьявелли.

Дело, разумеется, не в том, что историю следует писать красиво (против риторической красивости Макьявелли решительно протестовал); дело в том, что смысл истории составляет формообразующая деятельность индивида. Нечего и говорить, что процесс, посредством которого Чезаре Борджа, в общем довольно заурядный политический интриган (каким он предстает в некоторых дипломатических донесениях Макьявелли), превратился в идеального государя, есть процесс всецело эстетический. Таким идеальным государем для Макьявелли никогда не мог бы стать, скажем, Людовик XI. Конечно, Макьявелли знал и признавал, что умение быть лисой не менее важно для государя, чем умение быть львом, но это в теории, а на деле лисицы ему не нравились и никак не мог понравиться французский король: в нем не было красоты, и Фортуну он покорял не как мужчина покоряет женщину. Можно сказать, что историческая концепция Макьявелли представляет собой некий вариант неоплатонизма, перенесенный на почву истории. Историческая материя у Макьявелли бесконечно изменчива и непостоянна, человек противопоставляет ей собственную изменчивость, собственную протеистичность. Одно лишь в нем должно быть неколебимо как гранит — воля. И если воля торжествует, то безграничный исторический динамизм отливается в эстетически (а следовательно, и политически) совершенные формы. Пример тому — Древний Рим. Это своего рода космос истории, вознесенный над ее будущим хаосом.

Метод Макьявелли научен, в современном понимании, только до определенного предела. Макьявелли сравнивает, сопоставляет, анализирует — это наука. Он формулирует некое общее положение — это тоже наука. Дальше наука не идет, а Макьявелли этого мало. Мало сказать нечто новое о том, как живут, растут и приходят в упадок государства. Если бы он этим ограничил-

ся, то мы бы знали его как политического и социального мыслителя, и только. Макьявелли не просто идет дальше, он полностью меняет правила игры. Мертвая и препарированная материя снова оживает. Вместо государства как овеществленной суммы воль, умов и интересов на историческую арену выводится индивид с его собственной волей, разумом и интересом. Ему ставится задача овладеть государством и через него овладеть историей, повернуть ее на другой путь. Италия «разгромлена, разорена, истерзана, растоптана, повержена в прах». Так значит, все пропало? — нет, это значит всего лишь, что Италия превратилась в материал, которому можно придать любую форму.

У «нового государя» Макьявелли, призванного обработать аморфную материю государства, много врагов — люди, обстоятельства, фортуна. Но главное препятствие в нем самом, в его неуниверсальности. Он связан и ограничен своей природой, привычками, характером. Когда «особенности времени» и «природные склонности» совпадают, он торжествует; когда между ними раздор, его ждет катастрофа. Идеальный государь должен меняться сам вслед за изменениями времени, должен быть художником не только по отношению к государству, но и по отношению к самому себе. Он должен вырваться из себя, преодолеть преграду своей индивидности, вместить в себя все. Макьявелли, однако, сомневается в том, что такое возможно: «нет людей, которые умели бы к этому (переменам времени и обстоятельств) приспособиться, как бы они ни были благоразумны». То единство идеального и реального, которое было достигнуто искусством высокого Возрождения, ему представляется уже чем-то химерическим — точно так же, как пустой стилистической акробатикой представлялась ему блестящая риторика гуманистов.

4

Диалог «О военном искусстве» (Dell'arte della guerra) — одно из немногих произведений Макьявелли, опубликованных при его жизни (1521). Начат он, видимо, в 1519 г. и к лету следующего года закончен. В нем семь книг: в первой знаменитый кондотьер Фабрицио Колонна толкует о превосходстве войска, набранного из сограждан, над наемным и о выборе рекрутов, во второй — о вооружении солдат и о составе подразделений, в третьей — о тактическом порядке сражения, в четвертой — о военных хитростях, применявшихся в войнах древности, в пятой — о действиях на марше при нахождении на неприятельской территории, в шестой — об устройстве лагеря, в седьмой — об осадах. Источники у Макьявелли в основном античные — «Краткое изложение военного дела» Вегеция, «Военные хитрости» Фронтина и «Всеобщая история» Полибия. «Военное искусство» в наибольшей степени и в самой прямой форме из всех произведений, созданных Макьявелли

после отставки, представляет собой автоапологию: подводя теоретическую базу под идею народного ополчения, Макьявелли отстаивает правильность одного из главных направлений своей деятельности на государственной службе. Он спорит и с новыми своими оппонентами, которые именно на организованное Макьявелли ополчение возлагали вину за роковое поражение при Прато («обвинители рассуждают так: порядок этот или негоден и может привести к гибели республики...»), и с прежними, которые в организации ополчения видели первый шаг к установлению режима единоличной власти («...или он целесообразен, но последствием его легко может быть захват власти военачальником»). Что касается собственно военного искусства, то Макьявелли, и это одна из главных его идей, убежден в превосходстве пехоты над кавалерией — идея, имеющая историческую перспективу, но и перспектива слишком отдаленная и идея не слишком оригинальная. Макьявелли в данном случае исходил не столько из «опыта в делах настоящих», сколько из «изучения дел минувших» (два главных, согласно посвящению «Государя», источника исторического познания), а именно из Вегеция. Современный опыт доказывал, скорее, противоположное: ни швейцарцы, ни ландскнехты не выдерживали удара тяжелой кавалерии (драгуны и рейтары будут оставаться решающей в бою силой еще очень продолжительное время). Истинное значение диалога «О военном искусстве», помимо его незаурядных литературных достоинств (достаточно указать, скажем, на картину полевого сражения, развернутую в третьей книге), заключается в утверждении неразрывной связи войны и политики — задолго до Клаузевица Макьявелли мог бы сказать, что война есть продолжение политики другими средствами.

Странное поручение, приведшее Макьявелли в 1520 г. в Лукку, привело к созданию, пожалуй, самого странного его произведения. Скрупулезностью и педантичностью Макьявелли не отличался, его сочинения изобилуют самыми разнообразными ошибками и неточностями, но то, что мы наблюдаем в «Жизни Каструччо Кастракани из Лукки» (La vita di Castruccio Castracani da Lucca), вообще не вмещается ни в какие рамки. Под пером Макьявелли биография знаменитого кондотьера предстала причудливой смесью исторических фактов и вымысла, причем вымысла оказалось чуть ли не больше: Каструччо не был найденышем и имел законных родителей, был женат и имел девятерых детей (у Макьявелли он — убежденный холостяк), умер не сорока семи, а сорока четырех лет. Несколько сражений Макьявелли объединяет в одно, сдвигает их на карте, приписывает им вымышленную тактическую картину и обогащает фантастическими подробностями; выводит никогда не существовавших исторических персонажей или перемещает существовавших во времени. Наконец, он награждает своего героя изречениями, заимствованными без зазрения совести у Диогена Лаэртского.

Трудно сказать, сознательно ли Макьявелли дал полную волю своему воображению или опирался на какой-нибудь недостоверный источник. Очевидно лишь то, что в этом сочинении литературные и идеологические задачи полностью оттеснили собственно исторические. История присутствует в этом сочинении Макьявелли на тех же правах и в той пропорции, в которых она присутствует в историческом романе. По своему пафосу, по своему идейному строю «Жизнь Каструччо Кастракани» принадлежит эпохе «Государя» — биография рассказывает о том же идеальном правителе, о котором рассказывал трактат, только зовут его на этот раз не Чезаре Борджа. Герцог Лукки, так же как гонфалоньер церкви, соединяет в себе силу льва с хитростью лисицы; ведет политическую игру, не заботясь о спасении души; умеет быть великим во зле; никогда не упускает из виду главной цели, выбирая самый прямой к ней путь, хотя бы и обильнее всего политый кровью; яростным напором воли подчиняет себе государство, превращая его в послушный и пассивный материал, которым распоряжается с артистическим своеволием. И с неуклонной верностью собирает под свою руку разрозненные земли Италии. Так же как у герцога Валентино, у Каструччо один достойный противник — судьба, которую он бьет и гонит, не давая передышки, покоряя ее своей молодой силой, а она, отступая, огрызается, наносит удары исподтишка и в конце концов берет его врасплох. Так же как у Чезаре Борджа, судьба отняла у Каструччо главное — время, чтобы окончательно ее подчинить, и победила его единственным оружием, против которого у него не было защиты, — смертью.

Если профессиональные теоретики военного искусства не слишком высоко оценивают достижения Макьявелли в этой области, то и профессиональные историки не приходят в восторг от его исторических работ. Многочисленные претензии у них вызывает не только «Жизнь Каструччо Кастракани», но и главный опыт Макьявелли в этом жанре — «История Флоренции» (Istorie fiorentine), заказ на составление которой он получил от кардинала Джулио Медичи 8 ноября 1520 (завершена в 1523 г., поднесена заказчику, ставшему тем временем папой под именем Климента VII, в мае 1525 г., впервые издана в 1532-м). Дело в том, что даже здесь он не обращается к документам и пользуется исключительно вторичными источниками, иногда ограничиваясь единственным: скажем, «Декадами» Флавио Бьондо для первой книги, «Историями» Джованни Кавальканти для четвертой или «Книгами о своем времени» доминиканца Джованни ди Карло для седьмой и восьмой, — ни один из предшественников Макьявелли на ниве гуманистической историографии уже не позволял себе так работать. Да и структурирована «История Флоренции» не слишком удачно. Первая книга — история Италии от падения Западной Римской империи до 1434 г. (года возвращения из изгнания Козимо Медичи и начала его правления). Книги со второй по

четвертую — история Флоренции от ее основания до того же 1434 г., без повторов и некоторых противоречий автор обойтись не смог. Как он сам указывал в предисловии, по первоначальному замыслу его труд должен был начинаться именно с триумфального возвращения на родину Козимо, поскольку предшествующие события описали, и описали «обстоятельно», Леонардо Бруни и Поджо Браччолини. Но потом Макьявелли обнаружил, что «обстоятельность» эта распространяется только на рассказ о внешнеполитических событиях, тогда как «гражданские раздоры и внутренние несогласия» оставлены без должного внимания. Именно на них Макьявелли и решил сосредоточиться, «ибо если в истории что-либо может понравиться или оказаться поучительным, так это подробное изложение событий, а если какой-либо урок полезен гражданам, управляющим республикой, так это познание обстоятельств, порождающих внутренние раздоры и вражду» (пер. здесь и далее Н.Я.Рыковой).

История и в этом сочинении Макьявелли остается, прежде всего, школой политики, хотя и не в такой прямой форме, как в «Государе» и «Рассуждениях». Но именно здесь он предельно четко формулирует причины того, что «гражданские раздоры и внутренние несогласия» в Древнем Риме служили источником силы государства, а во Флоренции — источником слабости. «Ибо народ римский стремился пользоваться той же полнотой власти вместе с нобилитетом, флорентийский же народ хотел править государством один, без участия нобилей». В итоге гражданское основание государства в Риме расширялось, во Флоренции — неуклонно уменьшалось с каждой новой смутой. «Такое положение вещей приводило еще и к тому, что победы римского народа укрепляли в нем гражданский дух, ибо, получая возможность занимать государственные должности, командовать войсками и управлять завоеванными землями наряду с аристократами, люди из народа преисполнялись теми же добродетелями, и государство в усилении гражданского духа (в оригинале, конечно, никакого «гражданского духа» нет, а есть «доблесть», virtù) черпало все новую и новую мощь. Но, когда во Флоренции побеждали пополаны, нобили не допускались к должностям».

Поразителен вывод из этого рассуждения, помещенного в первой главке третьей книги: римские доблести со временем превратились в «гордыню» и в Риме закономерно установилась единоличная власть, тогда как «Флоренция оказалась в таком положении, что мудрый законодатель мог бы установить в ней любой образ правления». Поразительна не сама произвольность этого вывода, а то, что за ним следует. До рассказа о пришествии во власть Медичи еще не близко, но трудно не предположить, что под «мудрыми законодателями» Макьявелли имеет в виду именно их. Как может быть иначе, если именно от представителя этого семейства Макьявелли получил заказ на свою «Историю Флоренции»? Однако и в книгах, посвященных правлению

первых Медичи, лейтмотивом по-прежнему является дальнейшая деградация гражданской базы государства, нарастающая с каждым новым правителем (скажем, самый большой внешнеполитический успех Лоренцо Медичи, мир с Неаполем, приводит к тому, что «возглавлявшие государство решили уменьшить число членов правительства и поручить вынесение решений по важнейшим государственным делам меньшему числу лиц»). Макьявелли собирался довести свой труд, по крайней мере, до 1494 г., до похода Карла VIII и начала общеитальянской политической катастрофы; оборвал же двумя годами раньше, смертью Лоренцо. Рассказ о крушении медицейского режима неизбежно повлек бы за собой исследование причин, впервые в истории сделавших Флоренцию беззащитной перед внешней угрозой. Он ограничился двусмысленной фразой, оброненной в заключение («едва лишь Лоренцо испустил дух, снова стали давать всходы те семена, которые, — ведь теперь некому было их задавить, — и были, и доныне продолжают быть столь гибельными для Италии»), — большего в сочинении, посвященном племяннику Лоренцо, он себе позволить не мог.

5

Если в годы службы республике Макьявелли в своей литературной деятельности игнорирует высокую гуманистическую традицию и почти демонстративно культивирует жанры и формы, характерные для традиции муниципальной, то в годы опалы его культурные ориентиры очевидным образом меняются. Комментарий к одному из самых авторитетных текстов римской древности, диалог, стилизованное под Плутарха жизнеописание, историческое сочинение, долженствующее занять место в ряду официальной флорентийской историографии вслед за трудами Бруни и Поджо, — все это ведущие жанры гуманистической словесности (другое дело, что Макьявелли все равно в эту традицию не вписывается: игнорирование уступает место прямой или скрытой полемике). Что касается его литературного творчества в узком смысле слова, то и здесь наблюдается аналогичный поворот. К капитоло после рубежа, прочерченного медицейской реставрацией, Макьявелли, судя по всему, больше не возвращался; к первому «Десятилетию» попробовал прибавить второе, но не довел эту попытку до конца; «Золотого осла», связанного опять же с муниципальной традицией, которой были известны бурлескные дантовские перелицовки, также оставил незаконченным. К этой же традиции приходится отнести и единственный новеллистический опыт Макьявелли: новелла еще не вошла в число респектабельных литературных жанров, Бембо еще не канонизировал язык и стиль Боккаччо, и Макьявелли оглядывается не на «Декамерона», а на флорентийскую новеллистику XV в., представ-

ленную в основном такими же изолированными, т.е. не включенными в состав новеллистической книги, экземплярами. «Сказка» (Favola), как она озаглавлена в рукописи, или «Бельфагор», как ее часто называют, разрабатывает привычную для средневекового и ренессансного комического повествования мизогиническую (женоненавистническую) тему: Плутон решает проверить, действительно ли в погибели всех, обреченных его царству, виновны жены и посылает с инспекцией на землю архидьявола Бельфагора; Бельфагор, прожив несколько лет в законном супружестве, понимает, что ад во всех отношениях предпочтительнее. Новелла написана не без блеска, но в общем жанровом ряду ничем не выделяется; от Макьявелли в ней разве что масштаб комического обобщения: неисправимость женского нрава удостоверена решением такой авторитетной инстанции, как адский синклит.

Прорыв к более широким литературным горизонтам удался Макьявелли в комедиографии. Дебют его в комедии пришелся на во многом решающий момент в истории этого жанра: в течение предыдущего столетия происходило опознание драматической структуры древнеримской комедии; этот процесс успешно завершился к концу XV в. и в первые годы XVI сменился другим — процессом адаптации классических комедийных структур к новому материалу и новому языку. Макьявелли стоит в самом его начале, предшественников у него крайне мало: только две первые комедии Ариосто, единственная комедия Биббиены, еще два-три опыта менее значительных авторов (во Флоренции, к примеру, две комедии Якопо Нарди, представленные в 1512 и 1513 гг.) — нет, следовательно, никакого связывающего и регламентирующего образца. Это в полной мере справедливо применительно к его первой и лучшей комедии — «Мандрагоре» (La Mandragola), написанной предположительно в 1518 г. и представленной с огромным успехом в Венеции в 1522 г. (возможно, что она игралась и во Флоренции на карнавале 1518 г.; готовилась ее постановка и в Риме в 1520 г., но неизвестно, состоялась ли; готовилась — по инициативе Гвиччардини, — но не состоялась постановка в Фаэнце в 1526 г.; в том же году комедия вновь была сыграна и вновь триумфально в Венеции).

Древнеримской комедией Макьявелли интересовался и ее знал: об этом говорит его перевод «Девушки с Андроса» Теренция, относящийся примерно к тем же годам, что и «Мандрагора» (и заново отредактированный в 1519–1520 гг.). Однако из персонажей «Мандрагоры» родовое сходство с масками паллиаты замечается только у парасита Лигурио, выступающего в роли главного организатора интриги (аналогичная роль ему принадлежала в «Куркулионе» Плавта и в «Формионе» Теренция). Сама же сюжетная ситуация (Каллимако, прослышав о красоте Лукреции, приезжает из Парижа во Флоренцию; по совету Лигурио выдает себя за врача; мессер Нича, придурковатый муж Лукреции, озабоченный ее бесплодием, принимает его реко-

мендацию: напоить жену чудодейственным настоем мандрагоры, а вызываемый этим средством побочный эффект — смерть того, кто первым переспит с женщиной, отведавшей настой, — обойти, рекрутировав для этой роли какого-нибудь бродягу; роль мнимой жертвы также берет на себя Каллимако, а оказавшись в спальне Лукреции, быстро доказывает, что он во всех отношениях предпочтительнее ее супруга) у Плавта и Теренция попросту невозможна: древнеримская комедия никогда не изображала адюльтер. У сюжета «Мандрагоры» источники более близкие, хотя и иножанровые — итальянская новелла охотно рассказывала о хитроумных любовниках, возжелавших жены ближнего своего. В комедии Макьявелли наблюдаются переклички с некоторыми новеллами Боккаччо, но самая большая близость обнаруживается с новеллой о Джакопо Лоренцо Медичи, где весьма похож на мессера Нича обманутый муж и весьма похожа роль, которую играет в интриге духовное лицо.

Есть, однако, одна и существенная разница: в новелле Лоренцо Медичи препятствия материальные — надо обмануть мужа и расчистить путь от преград, которые воздвигает его ревнивый нрав; в комедии Макьявелли препятствия моральные — одурачить мужа мало, надо убедить жену забыть о долге и чести. Героиня Лоренцо весьма не прочь от интрижки с пригожим флорентинцем, героиня Макьявелли не помышляет об измене — имя Лукреции дано ей прилежным читателем Тита Ливия недаром. «Первейшим препятствием является честнейшая ее натура» — это говорит Каллимако, и ему вторит мессер Нича, уже согласившийся на план, предложенный мнимым лекарем: «Но все же остается одно немаловажное препятствие... — жена. Не думаю, что будет так легко ее уговорить» (комедии Макьявелли цитируются в пер. Н.Б.Томашевского). Соответственно изменяются моральные коннотации, сопряженные со сводничеством духовника: в новелле брат Антонио убеждает мужа, что тот не избегнет ада, если не сведет свою супругу с любовником; в комедии брат Тимотео с помощью теологических софизмов убеждает жену, что она должна возлечь с посторонним мужчиной. У Лоренцо монах поощряет грех, у Макьявелли совращает добродетель.

В такой интерпретации комедийного конфликта у Макьявелли нет ни предшественников, ни последователей. Комедия как жанр в принципе предполагает некоторую редукцию моральной точки зрения, но если уж в нее введена позиция, подвергнутая моральной квалификации, если на пути осуществления любовных желаний встает добродетель, то это неизбежно провоцирует возникновение трагических или, на худой конец, мелодраматических интонаций, — в «Мандрагоре» комическая атмосфера ничем, однако, не омрачена. Моральная оценка, тем самым, не выносится за скобки, не игнорируется, что входило бы в правила игры, установленные для комедии, начиная, по крайней мере, с древнеримской, а учитывается, но полностью опровергает-

ся — для обличителей «макьявеллизма» это служило дополнительным аргументом в пользу аттестации Макьявелли как последовательного аморалиста.

Комедия Макьявелли может быть рассмотрена в контексте конкретного политического момента и предстанет аллегорическим рассказом о том, как Лоренцо Медичи герцог Урбинский (Каллимако), преодолевая сопротивление Пьеро Содерини (мессер Нича), овладевает Флоренцией (Лукреция) — такая интерпретация при всей ее рискованности, может быть, не совершенно фантастична. Комедия Макьявелли может быть рассмотрена в контексте календарных мотивов, которые составляют общий генетический фонд жанра, и предстанет символической историей обновления — через смерть (в данном случае, мнимую) к рождению новой жизни. Лукреции, дабы «излечиться» от бесплодия, нужно не только прибегнуть к магическим или псевдомагическим средствам (настой мандрагоры), но и разделить ложе с первым встречным (этот акт брат Тимотео прямо именует «таинством»). Она приносит свое тело в жертву и непосредственно с ложа любви, совершив обряд омовения, вступает в священное пространство (in santo). Тем самым героиня комедии проходит через полный цикл календарного ритуала, через все его четыре классические фазы (мортификация, очищение, инвигорация, ликование): воспринимает предстоящее испытание как гибель («я не думаю, что доживу до утра»), побеждает смерть в любовном поединке, подвергается очищению («потом подниму жену, велю ей хорошенько вымыться и пойти в церковь совершить очищение») и, наконец, возрождается к новой жизни («сегодня ты все равно что снова родилась на свет»). Финал комедии в таком прочтении празднует торжество жизни и молодости («А вы, мадонна Сострата, вроде бы помолодели. — Это от радости»), а сама комедия явно обнаруживает свою карнавальную природу.

Все эти контексты существенны для понимания «Мандрагоры», но самым продуктивным является, пожалуй, контекст антропологических идей ее автора. «Мандрагора» не переносит рецепты «Государя» на бытовую почву, а иллюстрирует наиболее общие и наиболее глубокие представления Макьявелли о человеческой природе, самым редким и ценным свойством которой он считал способность меняться вслед за переменой обстоятельств. Все персонажи комедии слепо следуют своей страсти или своему нраву, все, кроме Лукреции, которая не только забирает к финалу инициативу в свои руки, но и круто перестраивает свои взгляды и свой образ жизни. Добродетель Лукреции терпит поражение, столкнувшись с «общей нашей испорченностью» (la cattività nostra), но сама Лукреция оказывается победительницей: она побеждает себя, «честнейшую» свою натуру. Этот исход аморален — пусть так, но он вполне согласуется с тем, что Макьявелли понимал под моралью в своих великих политических трактатах. Мораль — это не свод неизменных и абсолютных законов, это форма существования в правильно организованном

общежитии, при таком государственном устройстве, которое способно обеспечить своим гражданам моральный образ жизни. Если такого устройства не имеется, то морально все то, что способствует продвижению к нему. Брак мессера Нича и Лукреции бесплоден, поэтому должен быть разрушен и на его месте должен воздвигнуться новый, тройственный союз, который устраивает жена, освящает монах и подтверждает муж («и я дам им ключ от нижней комнаты, дабы они в любое время могли прийти, ибо женщин у них в доме нет и живут они как твари неухоженные»). Нелепо, казалось бы, сравнивать этот брачный союз с тем всеитальянским государственным целым, мечту о котором лелеял Макьявелли, но возникает он в результате столь же революционных переворотов и, как сказано в «Государе», «введения новых законов и установлений».

Конечно, все эти мотивы и темы представлены в «Мандрагоре» в игровом ключе и, возможно, даже спародированы. Иначе в произведении, наделенном столь сильным сатирическим пафосом, и быть не могло. Объектом сатиры в «Мандрагоре» являются, в первую очередь, два персонажа: брат Тимотео и мессер Нича. Монах представляет вполне определенную институцию — резко отрицательное отношение Макьявелли к католической церкви, прежде всего, к роли, сыгранной Римом в политической катастрофе, постигшей Италию, выражено им и в других его сочинениях со всей твердостью. За мессером Нича стоит патриархальная и провинциальная Флоренция, замкнувшаяся в своих муниципальных горизонтах и не способная видеть дальше своего носа («В молодости я был очень легок на подъем. В Прато не бывало ярмарки, чтобы я на ней не присутствовал, и нет во всей округе местечка, в котором бы я не побывал. Да что в округе! Я и в Пизе, и в Ливорно бывал!»), та Флоренция, которая неуклонно придерживалась своей «срединной» линии и тормозила все политические проекты Макьявелли. Это со всей очевидностью следует из языка, которым автор наделил именно данного своего героя (и больше никакого другого): кажется, в говоре Флоренции не осталось такой идиомы, выражения, оборота, пословицы, которыми бы не отметился этот образцовый глупец, собственными руками уложивший любовника в постель своей жены.

Среди произведений Макьявелли по традиции фигурирует так называемое «Рассуждение, или Диалог о нашем языке» (Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua) — за этой атрибуцией не стоит никаких неопровержимых данных, и у нее имеются как сторонники, так и противники. В данном сочинении проводится мысль о том, что язык, на котором писали флорентийские писатели, является не итальянским и даже не тосканским, а именно флорентийским; даже Данте, лично участвующий в диалоге, вынужден признать, что свою «Комедию» он написал на этом языке, отрекаясь тем самым от позиции, прямо заявленной в трактате «О народном красноречии» (с которым

Макьявелли мог быть знаком: рукопись трактата была в распоряжении Триссино и он знакомил с ней участников бесед в садах Ручеллаи, к которым был причастен и Макьявелли). Противники атрибуции диалога Макьявелли не без основания указывают на то обстоятельство, что в нем превозносится тот самый язык, который в своей муниципальной ограниченности осмеивается в «Мандрагоре» — осмеивается вместе со своим носителем, если не самым отвратительным, то, безусловно, самым самодовольно убогим из персонажей комедии. Образ Макьявелли как защитника узкого лингвистического патриотизма плохо согласуется — что опять же отмечают противники атрибуции — с тем его образом, который нам известен из заведомо принадлежащих ему трудов второго десятилетия XVI в., образом человека и мыслителя, никогда не забывавшего о благе своей малой родины, Флоренции, но видевшего ее спасение в правильном устроении большой, Италии.

Вторая комедия Макьявелли, «Клиция» (Clizia), написана в самом начале 1525 г. и поставлена в доме богатого флорентийца Якопо Фальконетти по прозвищу Форначайо с большим размахом: сценическое оформление осуществил Бастиано да Сан Галло, музыкальное — фламандец Филипп Вердело, канцоны, сопровождавшие каждое действие, пела молодая актриса Барбара Раффакани Салутати, предмет позднего увлечения Макьявелли. «Клиция» близко следует сюжету плавтовской «Касины»: Никомако, почтенный отец семейства, влюбляется на старости лет в свою воспитанницу, в которую влюблен также его сын Клеандро; Никомако хочет выдать замуж Клицию за своего слугу Пирро с тем, чтобы невозбранно пользоваться ее ласками; его жена Софрония пытается помешать этому браку и выбрала для Клиции другого жениха — управляющего Эустакьо; Клеандро действует на ее стороне; когда Никомако все же настоял на своем выборе, вместо девушки ему подкладывают другого слугу; Клиция оказывается дочерью неаполитанского дворянина, который готов отдать ее за Клеандро. Все это у Плавта есть, Макьявелли лишь незначительно скорректировал ход действия: вывел, к примеру, на сцену юношу, который в «Касине» на сцене не появляется (при этом оставил, как и Плавт, вне сцены воспитанницу), и ввел в пространство комедии эпизод узнавания (у Плавта о нем рассказано в эпилоге). Тем самым переход от «Мандрагоры» к «Клиции» словно предвосхищает тот путь, который проделали многие крупные итальянские комедиографы XVI в., в том числе Аретино и Рудзанте, — от свободных экспериментов с жанровой формой в начале к переделкам и переработкам античных образцов в конце.

Макьявелли, однако, не ограничивается «склонением» плавтовской пьесы на современные нравы. Вторая и последняя его комедия вышла не слишком веселой, и дело тут вовсе не в том, что автор утратил присущую ему раньше vis comica. Смех «Клиции» лишен беззаботности, потому что это смех над собой: имя героя прочитывается как анаграмма имени автора

(НИК-кол-О МАК-ьявелли), а его любовные безумства, как можно предполагать, пародируют увлечение Макьявелли певицей Барбарой. Причем, Никомако не просто влюбился – он стал другим человеком, отрекся от себя прежнего, от того образца муниципальной респектабельности, каким он был раньше и каким его хорошо помнит жена («Прежде он был сама рассудительность и спокойствие. Время свое он проводил в неустанных трудах: вставал спозаранку, шел в церковь, распоряжался по дому; затем – если бывала нужда – отправлялся на площадь, на рынок, в присутственные места; если нужды в том не было – уединялся с кем-нибудь из сограждан для степенного разговора или шел к себе и погружался в деловые бумаги и счетные книги; после чего приятственно обедал в кругу семьи, а отобедав – занимался с сыном, наставлял его, рассказывал назидательные истории о доблестных мужах и при помощи многоразличных примеров из античной и современной истории обучал его жизни; затем снова выходил из дома либо по делам, либо для честного и серьезного времяпрепровождения»). Иначе говоря, он поднял бунт, а в комедии бунтовать дозволено лишь молодости – старика комедия принимает лишь в виде антигероя, в виде шута и жертвы. Отсюда идет некоторый интонационный диссонанс, чувствующийся в «Клиции», некоторый оттенок меланхолии, дающий в ней себя знать: в комическом по определению жанре вынужден высказываться человек усталый, убедившийся в иллюзорности большинства своих надежд.

Время «Мандрагоры» – это время «Государя», время, когда Макьявелли казалось, что достаточно разума и воли и еще благоприятного стечения обстоятельств, и, как сказано в последних строках «Государя», «после стольких лет ожидания Италия увидит наконец своего избавителя». Потом оказалось, что никто из тех, на кого Макьявелли рассчитывал, не обладает необходимым разумом, не готов проявить воли, да и благоприятное стечение обстоятельств миновало: умер Джулиано Медичи герцог Немурский, умер Лоренцо Медичи герцог Урбинский, умер Лев X – медицейская ветвь, восходящая к Лоренцо Великолепному, была готова вот-вот угаснуть (и действительно, угасла в недалеком будущем). Оставалось следить, в «Истории Флоренции», как вместе с Медичи и благодаря им угасала флорентийская свобода, и смеяться, в «Клиции», над безвозвратно упущенным временем.

Глава пятая

БАЛЬДАССАРЕ КАСТИЛЬОНЕ И ЖАНР ТРАКТАТА О ПРАВИЛАХ ПОВЕДЕНИЯ

«Книга о придворном» Бальдассаре Кастильоне относится к числу тех произведений, в которых культура Ренессанса достигает полного тождества с самой собой. Таких очень немного: «Государь» Макьявелли, «Неистовый Орландо» Ариосто, до известной степени «Беседы о народном языке» Бембо, — их единичность, и не только она, побуждает вспомнить об искусстве Высокого Возрождения и его кратковременности. Большинство произведений из этого короткого списка (все, за исключением поэмы Ариосто) не имеют очевидных предшественников и не порождают достойных продолжателей: идущая от них традиция утрачивает не столько глубину мысли или силу слова, сколько способность их соединять в особом пространстве, которое располагается на самых границах литературы, как бы широко эти границы ни понимать. В то же время и оторваться от этих границ они не могут: их литературная природа не очевидна, но сама эта неочевидность определяет их специфику. «Беседы» не только вводят норму литературного языка, но и являются примером его использования, Макьявелли не только исследует сущность власти, но и создает ее художественный образ. У Кастильоне теория также переходит в литературу, и наоборот, но их отношения еще сложнее; в них к тому же активнее вмешивается собственная его жизнь.

1

Автор книги об идеальном придворном сам был придворным и сам, судя по всему, к этому идеалу был, как никто другой, близок. Карл V, при дворе которого Кастильоне, заметим, не служил, а представлял интересы другого государя (папы Климента VII), в тот момент откровенно враждебные, называл его одним из лучших придворных на свете (uno de los mejores caballeros del

mundo). Он менял места службы, но всюду приходился ко двору. «В Милане, в Мантуе, в Урбино, в Риме, в Испании он сразу почти становился в положение одного из самых приближенных людей. Государи переманивали его один у другого и награждали всячески даже тогда, когда он отстаивал интересы им противные. У него не было врагов. Гнев маркиза Франческо (имеется в виду Франческо Гонзага, правитель Мантуи. — *М.А.*) был вызван ревностью, т. е. обманутой привязанностью» (А.К.Дживелегов).

Родился Бальдассаре Кастильоне 6 декабря 1478 г. в Казатико, близ Мантуи, в дворянской семье (по матери был в родстве с мантуанскими маркизами). Воспитывался у родственников в Милане (с 1490); там же прошел полный цикл гуманистического образования (у Георгия Мерулы и Димитрия Халкокондила), и там же, при Лудовико Моро начал знакомство со службой придворного. Милан он покинул в 1499 г., накануне крушения миланского герцогства, и вернулся в Мантую, где занял место отца, погибшего под Форново. Франческо Гонзага был одним из лучших итальянских полководцев: под Форново командовал войском, выбившим из Италии Карла VIII, при новом французском короле возглавил уже французский корпус, отправленный на юг Италии против испанцев. В битве при Гарильяно (1503), проигранной французами, Кастильоне участвовал, но значительное время проводил вдали от театра военных действий, по большей части в Риме, где был представлен Гвидубальдо да Монтефельтро, герцогу Урбинскому и в 1504 г. перешел к нему на службу. Двор в Урбино был одним из самых блестящих и самых культурных дворов Италии; Кастильоне быстро выдвинулся здесь на первые роли и выполнял важные дипломатические миссии (в частности, в сентябре 1506 г. отправился в Англию, к Генриху VII, получать знаки ордена Подвязки для своего государя; в следующем году представлял его в Милане при Людовике XII). Остался в Урбино он и после смерти Гвидубальдо (1508); сменивший его Франческо Мария делла Ровере ценил Кастильоне не менее высоко: видимым тому знаком стал пожалованный ему в 1513 г. графский титул. Кастильоне сопровождал герцога во всех его важных военных операциях (Франческо Мария был командующим войсками церкви, а глава церкви Юлий II скучать своим войскам не давал): в кампании против Венеции в 1509-м, во время осады Мирандолы в 1511-м, в походе на Болонью в 1512-м. С избранием папой Льва X Кастильоне начал представлять интересы герцогства в Риме, где в ближайшем окружении понтифика вновь встретил знакомых ему по Урбино Бембо и Биббиену и близко сошелся с Рафаэлем. Ему, однако, не удалось предотвратить решение Льва X передать Урбино своему племяннику Лоренцо (1516): делла Ровере укрылся в Мантуе у тестя и Кастильоне последовал за ним (с Франческо Гонзага он успел к тому времени примириться). Однако он не поддержал личным участием попытку низложенного герцога вернуть Урбино (1517), что Франческо Мария ему не про-

стил (вернувшись после смерти Льва X к власти, отобрал у него Новеллару); с этого момента Кастильоне вновь на службе у мантуанского маркиза и вновь в Риме теперь уже в качестве его представителя. Дипломатическому искусству Кастильоне правители Мантуи обязаны тем, что после смерти Франческо Гонзага должность командующего войсками церкви досталась его наследнику Федерико. Во время короткого понтификата Адриана VI Кастильоне в Риме не остался и вернулся туда в конце 1523 г., после избрания папой Климента VII. Новый папа возвел его в ранг апостолического протонотария (Кастильоне принял сан в 1521 г., после смерти в родах нежно любимой жены Ипполиты Торелли, с которой прожил в браке четыре года и которая подарила ему троих детей) и назначил своим нунцием в Испанию. Назначение состоялось в июле 1524 г., в Мадрид Кастильоне прибыл в марте следующего года. Отношения папы и императора становились хуже день ото дня; напряженность вылилась в войну, завершившуюся в 1527 г. печально знаменитым взятием и разграблением Рима. Климент VII, главный виновник, со своей бездарной политикой, этой военной катастрофы, поспешил переложить вину на своего посланника, однако его не отозвал. Кастильоне принял участие в подготовке Барселонского договора, но не успел увидеть болонского примирения папы и императора. Умер он в Толедо 17 января 1529 г., мать перевезла его прах в Мантую, Джулио Романо построил его гробницу.

Кастильоне был автором одного произведения; остальное его литературное наследие невелико и не отличается сколько-нибудь замечательными достоинствами. Стихи на случай, латинские и итальянские, с очевидной оглядкой на древнеримскую поэзию, в основном на Овидия и Проперция; среди них выделяется изящная латинская элегия, обращенная к жене, которая ищет утешения в разлуке, беседуя с портретом супруга кисти Рафаэля (написанным в 1514–1515 гг., ныне в Лувре). «Тирсис», 55-строфная эклога на итальянском, представленная в Урбино на карнавале 1506 г.: один из первых и пока робких подступов к будущей пасторальной драме. Латинское послание к английскому королю с похвальным надгробным словом о герцоге Гвидубальдо (1508) — энкомий относится к числу любимых тем Кастильоне и прямо соотносится с его родом занятий; энкомиастические мотивы встречаются и в малой поэзии, и в «Тирсисе» (где предметом восхваления является герцогиня Елизавета). Перу Кастильоне приписывается пролог к урбинскому представлению «Комедии о Каландро» Биббиены (1513) с обоснованием языкового выбора, но у этого мнения есть противники; несомненно, однако, что Кастильоне приложил руку к постановке и подробно описал ее в письме к Лудовико ди Каносса. Писем Кастильоне вообще сохранилось очень много (около 1900); в основном это письма деловые и проникнутые сиюминутными интересами: литературного значения своему эпистолярию он, в отличие от многих современников, не придавал, хотя среди его адресатов были и Бем-

бо, и Виттория Колонна. Лишь очень малое число его эпистол были задуманы как публичные; среди них выделяется отклик (1528) на «Диалог о том, что случилось в Риме» Альфонсо Вальдеса. В послании Кастильоне неприятно поражает прямая апелляция к инквизиции, граничащая с доносом (что, правда, не повлекло для Вальдеса никаких неприятных последствий), но в целом его позиция выглядит более уравновешенной и человечной, чем выводы, к которым пришел его испанский оппонент, ставивший целью снять с Карла V вину за sacco и поэтому представивший кровавую баню, учиненную в Риме ландскнехтами императора, как справедливое возмездие за грехи духовенства. Кастильоне, кроме того, был автором фигурирующего под именем Рафаэля послания к Льву X о римских древностях (что было доказано после обнаружения черновика, написанного рукой Кастильоне), во всяком случае, его начальной, теоретической части, где встречается центральное понятие «Книги о придворном» — грация и где формулируется основополагающая для эстетики Высокого Ренессанса идея единого пути, которым идут, и единого результата, к которому приводят, подражание античным образцам и подражание природе.

2

Над «Книгой о придворном» (Il libro del Cortegiano) Кастильоне работал не менее десяти лет; об этапах работы дают представление пять сохранившихся манускриптов с обширной правкой рукой автора. Начальный подступ датируется 1513–1514 гг.; окончательный вариант текста предварен двумя редакциями. Первая, с посвящением Франциску I, завершена в Риме к началу 1516 г.: в ней отсутствует четвертая книга, а первая разделена на две (что дает в итоге четыре книги, как в последней редакции). Во второй редакции, созданной в 1520–1521 гг., снято посвящение французскому королю, объединены две первые книги, в третью — и здесь последнюю — введены рассуждения об отношениях придворного и государя и о платонической любви (темы четвертой книги в финальном тексте); в ее заключении затронута тема защиты и прославления женщин, которая будет развернута в третьей книге последней редакции. Рукопись, сохранившая третью редакцию, датирована переписчиком 23 мая 1524 г.; перед публикацией этот вариант выправил в языковом плане венецианский литератор Джован Франческо Валерио (или Вальер). Издан «Придворный» в Венеции у Мануция в апреле 1528 г. и через несколько месяцев во Флоренции у Джунти.

«Книга о придворном», обращенная к Альфонсо Ариосто, двоюродному брату поэта, и посвященная Мигелю де Сильва, португальскому дворянину, укоренившемуся в Италии и сделавшему здесь успешную церковную

карьеру (посвящение возникло накануне издания, после sacco di Roma), рассказывает о беседах, которые происходили при урбинском дворе в 1506 г. Сам Кастильоне в них не принимает участия: он в Англии. Не принимает участия и герцог: он болен (страдает тяжелой формой подагры) и после ужина, когда начинаются беседы, удаляется в свои покои. Постоянно присутствует герцогиня, но председательствует ее придворная дама Эмилия Пиа (есть и другие дамы, но они только слушают: герцогиня освободила их от обязанности высказываться). Круг собеседников составляют лица, входившие в постоянный штат урбинского двора, и папские придворные, задержавшиеся здесь после посещения герцогства Юлием II, который завернул в Урбино после покорения Болоньи; все они — люди в то время известные, в том числе и своими литературными занятиями, и близкие знакомцы автора. Активными участниками диалога являются Бембо, Биббиена, Бернардо Аккольти по прозвищу Неподражаемый Аретинец (Unico Aretino), популярный поэт, Джулиано Медичи, сын Лоренцо Великолепного (в будущем — герцог Немурский и правитель Флоренции), два Фрегозо, Оттавиано (в будущем дож Генуи) и Федерико (в будущем — архиепископ Салернский и кардинал), к концу первой беседы прибывает Франческо Мария делла Ровере, племянник герцога, им усыновленный (и наследовавший ему через два года).

Беседа, о которой рассказывается в «Придворном», поставлена в ряд обычных вечерних увеселений герцогского двора, «где меж всякими приятными развлечениями, музыкой и танцами, неизменно имевшими место, иногда предлагались занятные вопросы, иногда же по выбору одного или другого затевались какие-нибудь замысловатые игры» (первая книга здесь и далее цитируется в пер. О.Ф.Кудрявцева). Эмилия Пиа, исполняя волю герцогини, пожелавшей посвятить сегодняшний вечер именно «игре», опрашивает присутствующих, какую из новых и никогда не устраивавшихся они могут предложить, и останавливается на пятом предложении, сделанном Федерико Фрегозо, — «изобразить словами совершенного придворного» (formar con parole un perfetto cortegiano). В первый вечер слово берет граф Лудовико да Каносса и говорит о тех качествах, которым должен обладать идеальный придворный. К ним он относит благородство происхождения, воинское искусство, красоту и изящество облика и телосложения, умение плавать и бороться, играть в мяч, вольтежировать (и во всем этом проявлять грацию и избегать аффектации — эти понятия разъясняются), складно говорить и писать (следует пространное отступление с обсуждением обиходного и литературного языка), разбираться в словесности, особенно в поэзии, истории и риторике, играть на музыкальных инструментах, рисовать (с экскурсом в сопоставление живописи и скульптуры). Почти каждый пункт вызывает вопросы и нередко возражения; основному оратору здесь и далее вторит

его сторонник, есть сторонник и у основного оппонента (в последней роли чаще всего выступает маркиз Гаспар Паллавичино).

Во второй книге Федерико Фрегозо рассказывает о том, как эти качества должны проявляться в реальных обстоятельствах: как строить беседу, выбирать друзей, одеваться, в каких играх принимать участие; заканчивается вечер обширным рассуждением Бернардо Биббиены о видах и формах «фацетий». В третьей книге Джулиано Медичи говорит о придворной даме; эта тема вызывает особенно бурную дискуссию. Наконец, в последней сначала Оттавиано Фрегозо размышляет об отношениях придворного и государя, а завершается этот раздел и вся книга речью Пьетро Бембо о платонической любви.

В формальном отношении «Придворный» примыкает к традиции диалога — и античного, и гуманистического — в его наиболее аутентичной, восходящей в конечном счете к Платону редакции, предполагающей продвижение к истине через сопоставление и борьбу мнений. Что касается содержания «Придворного», то для отдельных положений, выдвигаемых и утверждаемых здесь, также в большинстве случаев можно указать прямой античный источник. Особенно часто Кастильоне обращается к риторическим сочинениям Цицерона (к «Об ораторе», в частности, восходит классификация остроумия и острословия во второй книге), но и философские его сочинения также не оставляет без внимания. Даже наиболее оригинальные или, во всяком случае, наиболее систематически продуманные идеи Кастильоне не возникают на пустом месте, а предполагают филиацию идей, их комбинирование, обработку и модернизацию. Это справедливо и для его неприятия аффектации (прямо восходящего к Квинтилиану: «Воспитание оратора», I, VI, 40), и для его призыва утаивать искусство (восходящего к Овидию: «Наука любви», II, 313), и даже для его указания на узус как на критерий лингвистического выбора (где можно увидеть перекличку с «Аттическими ночами» Авла Гелия, I, X, 4). Все, однако, меняется, если брать содержание «Придворного» в целом: для его главной идеи и центрального образа никаких существенных прецедентов не наблюдается.

Трактаты о правилах поведения возникли в Средние века, сначала на латыни, затем на новых языках; в Италии самый ранний, еще XIII в., — «Пятьдесят правил поведения за столом» Бонвесина да ла Рива: в них излагались нормы общественного приличия, вплоть до самых элементарных. Эта традиция уже в кастильоновские времена нашла отражение в трактате Эразма Роттердамского «О приличии детских нравов» (1530), в «Придворном» она не сказалась ни малейшим образом (в частности, Кастильоне ни словом не обмолвился о том, как следует вести себя за столом, и вообще бытовые предписания его не интересуют). Столь же отдаленный фон составляют сочинения об организации домашнего хозяйства и об отношениях внутри семьи, восходящие к «Домострою» Ксенофонта и также породившие в ренессанс-

ной Италии своеобразное жанровое семейство. Более близкий прецедент представлен сочинениями об образцовом гражданине (традиция, берущая начало от трактата Цицерона «Об обязанностях» и давшая в XV в. трактаты Пальмьери «О гражданской жизни» и Платины «О совершенном гражданине») и об образцовом ораторе (Цицерон и Квинтилиан). Однако попытки выделить в современности столь же ключевую социальную роль и описать ее языком столь же идеальных качеств были предприняты лишь незадолго до «Придворного» или почти одновременно с ним и исчисляются единицами. Это «Наставление христианского государя» (1515) Эразма Роттердамского и «О кардинальском сане» Паоло Кортези (1510) — оба трактата сосредоточены на способах и формах репрезентации власти. У Кортези все вообще сводится к внешним проявлениям присущего сану «величия» (magnificentia); у Эразма подробно разбирается деонтология (с опорой на Аристотеля, Платона и Цицерона), но итог, в сущности, такой же: образ государя должен являть образ власти. Более прикладной характер носит сочинение непосредственного (и единственного прямого) предшественника Кастильоне — «Трактат о придворном» (Tractato dello cortesano) Диомеде Карафы (1487), герою которого вменяется в обязанность держать себя в узде, повиноваться мгновенно, поменьше болтать, не задавать лишних вопросов, в общем, превратить себя в слепое и послушное орудие государя, действия которого не подлежат ни критике, ни обсуждению.

Ничего подобного у Кастильоне обнаружить нельзя. Более того, на прямой вопрос Лудовико Пио, следует ли придворному исполнять все повеления государя, в том числе бесчестные и постыдные (II, XIII), следует недвусмысленно отрицательный ответ: «В делах бесчестных мы не обязаны повиноваться никому». «Если [государь] приказывает вам свершить предательство, вы не только не обязаны его свершить, а обязаны не делать этого и ради себя самого, и для того, чтобы не быть виновником позора своего государя» (пер. А.К.Дживелегова). В четвертой книге (V) утверждается, что главная и исключительная цель придворного — говорить государю правду; для этого, собственно и нужны все те образцовые качества, о которых шла речь раньше. От человека, приятного во всех отношениях, и правду услышать приятно. Основной порок современных государей — невежество и самоуверенность (IV, VI), его и надлежит исправлять придворному. Превыше всего государь должен ставить справедливость и благо подданных — этот тезис Оттавиано Фрегозо оспаривает Чезаре Гонзага, которому представляется, что такие характеристики подходят, скорее, добросовестному губернатору, чем великому государю (IV, XXXVI). Государю же, по его суждению, нужно оставить заботу о гражданских делах на усердных министров, самому же устремляться к тем поприщам, на которых всего ярче можно проявить присущее его сыну величие (la maestà conveniente al grado suo): устраивать пиры,

празднества, публичные представления; не оставлять попечения о своих конях, псах и ловчих птицах; воздвигать великолепные и поражающие воображение здания. Это, собственно, есть то, чем прославляет свой сан герой трактата Кортези — парадная сторона власти; симптоматично, что у Кастильоне эта точка зрения заявлена, но не поддержана.

Но дело не только в прямых высказываниях, которые смотрятся скорее уроком, пусть мягким, государю, чем его апологетикой: вся художественная конструкция диалога работает на создание не совершенно однозначного образа власти. Начинается диалог с описания Урбино, в ходе которого наряду с целебностью воздуха и плодородностью земли особенно подчеркиваются выдающиеся качества его правителей. Отец нынешнего герцога, Федерико да Монтефельтро, «светоч Италии», прославился многочисленными победами, постройкой красивейшего во всей Италии дворца, украшенного произведениями знаменитых живописцев и скульпторов, составлением богатейшей библиотеки, в состав которой вошли книги на греческом, латинском и еврейском языках, переплетенные в золото и серебро, — за все это Чезаре Гонзага его безусловно бы одобрил (говорится и о «благоразумии, человеколюбии, справедливости», за которые его одобрил бы Оттавиано Фрегозо, но как-то вскользь). Его наследник Гвидубальдо подавал отличнейшие задатки, но неполных двадцати лет подагра превратила его в инвалида. Кроме того, на него ополчилась судьба: «хотя суждения его были мудры, а дух крепок, выходило так, что все им предпринятое на военном и других поприщах, для него кончалось всегда плохо». Многочисленные несчастья, выпавшие на его долю, он встречал с «великим мужеством», внушавшим всем «величайшее почтение», окружил себя блестящим двором, но сам, по немощи, «не мог лично принимать участие в рыцарских упражнениях» и лишь «своими замечаниями — то наставляя, то одобряя, сообразно тому, что заслуживал каждый, он с очевидностью показывал, насколько в этом разбирается» (I, III). При всех сделанных автором оговорках образ государя накладывает все же свою ущербность на образ власти; тем более, что к вынужденной рыцарской бездеятельности герцога добавляется его мужское бессилие, не лишенное символических коннотаций: Елизавета пятнадцать лет живет с мужем как вдовица (III, XLIX). Не случайно в связи с этим, что герцог, причастный к дневной, рыцарской и парадной, жизни своего двора только как зритель и арбитр, к ночной, к той, где «изображается словами» идеальный придворный, не причастен никак. Здесь царит его супруга, связывающая всех присутствующих в содружество, скрепленное взаимной любовью, «так что и между братьев никогда не было большего единодушия и сердечного согласия»; здесь «каждый был волен, с кем захочет, разговаривать, сидеть, шутить и смеяться», но здесь «сама свобода становилась наилучшей уздой» (I, IV). Два эти мира, дневной и ночной, и противопоставлены, и связаны: персонажи Кастильоне словно

укрываются в ночи с ее беспечностью от дня с его блеском, но и с его тяготами; однако побывав в этом укромном мирке, все равно вынуждены вернуться в большой мир — последняя беседа так затянулась, что ее участники не заметили наступления дня и расходятся по своим покоям, потушив за ненадобностью светильники.

С оппозицией дня и ночи, большого и малого мира, герцога и герцогини соотнесена еще одна — прошлого и настоящего. «Придворный» — рассказ о прошлом, недалеком, но уже отделенным от настоящего самым роковым из рубежей. В начале четвертой книги, обращаясь к Альфонсо Ариосто, своему постоянному адресату, Кастильоне говорит, что трех участников диалога уже нет в живых — Гаспара Паллавичино, Чезаре Гонзага и Роберто да Бари. Все они умерли в 1511–1513 гг.: книга еще только начинала создаваться. Этот список трагически пополняется в посвящении, предваряющем несколькими месяцами издание «Придворного»: к этому времени ушли из жизни главные герои диалога — Джулиано Медичи, державший речь в третьей книге, Оттавиано Фрегозо, сменивший его в четвертой, нет и самой герцогини, да и обращаться уже было не к кому — не стало Альфонсо Ариосто. Книга — дань памяти умершим, об этом прямо сказано в посвящении: «И поскольку ни госпожу герцогиню, ни других, ныне покойных <...>, вы не знали при жизни, то, дабы познакомить вас с ними, насколько это в моих силах, после их смерти, посылаю вам эту книгу, словно живописный портрет (un ritratto di pittura) урбинского двора, выполненный не рукой Рафаэля или Микеланджело, но художника неименитого...»

Подобная установка не может не окрашивать взгляд, обращенный в прошлое, в ностальгические тона. Так, конечно, и происходит, но тому малому настоящему, из которого бросает взгляд автор, противостоит в диалоге большое, историческое настоящее, способное выдержать сравнение с любым прошлым. Кастильоне не забывает, разумеется, о тех бедствиях, которые постигли ныне Италию, и о том унизительном состоянии, до которого она доведена, но предпочитает об этом не говорить: «лучше обойти молчанием то, что нельзя вспоминать без горечи» (I, XLIII). В авторском введении, открывающем вторую книгу, он вступает в принципиальный спор с теми, кто недоволен нынешними временами: указав на психофизиологические причины такого старческого брюзжания, он соглашается, что раньше злодейств и пороков было меньше и они не были столь отвратительны, но считает их умножение оборотной и неизбежной стороной умножения достоинств. «Когда старики восхваляют дворы минувшего времени за то, что при них не было людей столь порочных, как при наших, они не берут в соображение, что и столь доблестных людей при них не было; удивительного здесь ничего нет, ибо никакое зло не может сравниться с тем, что произрастает из испорченного семени добра, так что поскольку природа рождает ныне дарования (ingeg-

ni), много превосходящие те, что были раньше, то и люди, обращающиеся к добру, превосходят в нем бывших прежде, как и обращающие ко злу творят его худшим, нежели они» (II, III). А в том, что по дарованиям нынешнее время далеко ушло вперед, легко убедиться, посмотрев, как обстоит дело в словесности, живописи, ваянии и зодчестве. Урбинский двор, изображенный в «Придворном», является в таком случае «портретом» не столько прошлого, сколько настоящего, но защищенного переносом в прошлое от опасностей, заключенных в том настоящем, которого не коснулась кисть «неименитого» художника: разъединение настоящего с самим собой выполняет у Кастильоне такую же функцию, как и разъединение дневного и ночного двора непосредственно в самом «портрете».

Это портрет, конечно, идеальный, но идеальный не в простом и прямолинейном смысле. Дело не в том, что оригинал от портрета отличается (отличается он не так уж сильно: даже А.К.Дживелегов с его склонностью разоблачать все слишком уж благостные картинки заметил, что «придворные нравы в Урбино были безупречны по масштабу того времени»). Дело в том, что построение идеала у Кастильоне не ограничивается редукцией отрицательных черт и аккумуляцией положительных — это со всей очевидностью демонстрирует центральный образ книги. Его идеальность автор не раз и не два подчеркивает; особенно настойчиво в посвящении. «Иные говорят, что поскольку очень трудно, если не невозможно, найти человека столь совершенного, каким, по моему убеждению, должен быть придворный, то не стоит и писать о нем, ибо тщетно обучать тому, чему выучиться нельзя. Им я отвечаю, что предпочитаю заблуждаться вместе с Платоном, Ксенофонтом и Марком Туллием, хотя и не завожу разговор о мире умопостигаемом и идеальном (il mondo intelligibile e delle idee), в коем, согласно их мнению, наряду с идеей совершенного государства, совершенного государя, совершенного оратора, пребывает также идея совершенного придворного». Кастильоне столь последовательно выдерживает эту свою установку, что даже не приводит ни одного, взятого из жизни или истории, иллюстрирующего примера (в отличие от других рисуемых им идеальных образов: в разделе, посвященном придворной даме, такие примеры занимают более десяти глав, почерпнуты и из древности, и из современности, даны и в форме перечня, и в форме небольшого рассказа; примеры воплотивших идеал государей он также готов указать и указывает).

Из этого не следует, впрочем, что идеал настолько вознесен над действительностью, настолько «идеален», что попросту не способен в ней воплотиться — скорее, напротив. Упреки такого рода время от времени слышатся и в ходе самого диалога, и, отвечая на них, Кастильоне посвящает всю вторую книгу обсуждению вопроса о том, «каким образом придворный должен использовать свои отменные качества» (in qual modo e maniera e tempo il corte-

giano debba usar le sue bone condizioni). «Неподражаемому Аретинцу» вопрос представляется праздным: «Я полагаю, — говорит он, — что придворному достаточно обладать здравым суждением [...] и тогда, не имея нужды в каких-либо наставлениях (senza altri precetti), он будет и вовремя и с приличной манерой пускать в дело то, чем владеет, а пытаться скрупулезно подвести все это под правило (più minutamente ridurre in regola) было бы и затруднительно, и, наверно, излишне» (II, VI). Федерико Фрегозо, основной оратор этой книги, с ним не согласен: универсальные правила есть и нужны, и главное из них — избегать аффектации. Второе, сформулированное тут же, — умение считаться с обстоятельствами. Пусть придворный «хорошенько взвесит, что именно он делает или говорит, и что за место, в котором он это делает, в чьем присутствии, по какому поводу, каков его возраст, положение, цель, к которой он стремится, и средства, которые могут к ней привести, и пусть в соответствии с этими соображениями разумно прилаживается во всем, что захочет сделать или сказать» (II, VII, *пер. Л.М.Баткина*).

«Приспосабливая "правила" к "обстоятельствам", Кастильоне делает "правила" все более дробными и конкретными. Число норм устремляется вслед за разнообразием жизни почти к бесконечности. В пределе для каждого казуса надо бы найти собственную норму» (*Л.М.Баткин*). Отсюда, впрочем, не следует, что само понятие нормы ставится под сомнение или подвергается критическому переосмыслению, угрожающему самому его существованию: индивидуальное начало у Кастильоне не опровергает начало всеобщее и образцовое, а его проявляет. Всеобщее не подвергается снятию в индивидуальном, а выражает себя через него: принимает его форму, сохраняя свое содержательное наполнение. Справедливо и обратное: многообразие обстоятельств и мнений выводит в область универсально-нормативного. Так складывается литературный язык: его образует не данная в произведениях образцового писателя и закрепленная в своде абстрактных предписаний норма, а речевой обиход (la bona consuetudine). Так складывается в диалоге образ совершенного придворного. Лудовико ди Каносса, соглашаясь взять на себя роль оратора первой книги, говорит, как трудно, как почти невозможно «постичь истинное совершенство» — причиной тому является «разнообразие суждений» (I, XIII). Но он же, заключая это свое рассуждение, утверждает, что «в каждой вещи есть свое совершенство» и «оно может быть обнаружено разумным суждением всякого, кто имеет понятие об этой вещи». «Разнообразие суждений», тем самым, является и препятствием на пути к совершенству, и условием его достижения: в полном соответствии с этим условием строится весь диалог, где нет единственной и авторитарной точки зрения, но есть сопоставление мнений и их согласование. Такая же промежуточная инстанция, представленная «разумным суждением», и такое же согласование суждений постулируются и для литературного языка: «правиль-

ный речевой обиход творится людьми даровитыми, которые наряду с ученостью и опытностью приобрели способность здравого суждения (il bon giudicio), с каковым сообразуясь, они и соглашаются принять слова, кажущиеся им добротными и распознаваемые посредством некоего природного суждения (un certo giudicio naturale), а не искусства или какого-нибудь правила» (I, XXXV).

«Некое природное суждение» — это то место, где осуществляется встреча разнообразия с совершенством и откуда открывается путь как к тому, так и к другому. На скрещении этих импульсов рождается центральное понятие диалога — понятие «грации». Во всем, что бы придворный ни делал или ни говорил, он должен быть «грациозен» (aggraziato); грация служит своего рода «приправой», отсутствие которой обесценивает все остальные его свойства и качества (I, XXII, XXIV). Грация — это отсутствие рисовки (аффектации), это непринужденность (sprezzatura) и это такой образ действий, который представляется естественным и свободным, но за которым стоят тщательно скрываемые искусство, мастерство, обдуманность и старательность. Любому искусству можно обучиться через постижение правил, подражание признанным мастерам и усердные упражнения, но грация дается, как даруется благодать — природой и небесами. Однако, удивительным образом, и человек, не наделенный грацией от рождения, способен ее приобрести, причем так же, как приобретается любое искусство — прилежанием и подражанием. «Как пчела, все время кружа по зеленым лугам, среди травы собирает мед на цветах, так и наш придворный должен похищать эту грацию у тех, кто, как ему покажется, ею обладает, и у каждого то именно, что заслуживает наибольшего одобрения» (I, XXVI). Но похитив грацию у другого, он должен сделать ее своей — иначе она не останется грацией.

Грация, другими словами, заключает в себе и особенное, и общее: особенное, потому что всегда индивидуальна; общее, потому что является правилом в ряду других правил. Можно сказать, что грация — это та печать, которую абстрактное совершенство накладывает на индивида. Но можно сказать и иначе: грация — это тот путь, следуя по которому индивидуальное восходит к идеальному. Во всяком случае, у Кастильоне между ними происходит постоянный взаимообмен, и каким бы универсальным ни было формулируемое им правило, какой бы абстрактной ни была выдвигаемая им норма, в них всегда сохраняется память о породившем их разнообразии — мнений, языков, случаев и случайностей. Таков вообще язык культуры Возрождения, но Кастильоне ближе кого-либо другого подошел к его осмыслению. Он не выработал никакого метаязыка, не создал никакой теории, однако в его диалоге, предполагающем нерасторжимый синкретизм этики и эстетики, отвлеченного размышления и художественной образности, достигнут тот предельный уровень самосознания культуры, который возможен для нее, пока она остается сама собой.

3

«Придворный» Кастильоне пользовался большим успехом (переведен на испанский в 1534 г., французский — в 1537 г., английский — в 1561 г., немецкий — в 1593 г.) и дал сильный импульс к распространению трактатов о правилах поведения, хотя сам оставался по отношению к этой традиции инородным телом и повлиял на ее популярность, но не на ее содержание. Это со всей очевидностью демонстрирует самое значительное произведение из вызванных к жизни диалогом Кастильоне — «Галатео» Джованни Делла Казы (1503–1556), изданный в 1558 г. (но начатый в 1551-м) и быстро сравнявшийся с «Придворным» по популярности (40 изданий до конца века, французский перевод 1562 г., латинский — 1580 г., испанский — 1585 г., немецкий — 1607 г.).

Его автор — значительная фигура в культуре своего времени. Флорентинец, из заметной, но не первого ранга семьи (по матери в родстве с Торнабуони, сестра вышла замуж за представителя семейства Ручеллаи), учился в Болонье, в Риме в начале тридцатых годов вошел в Академию Виноградарей, где свел знакомство с Ф.Берни, А.Фиренцуолой, Ф.Мольцей, К.Толомеи, А.Каро, и, следуя принятой в ней традиции, отдал дань поэзии в бурлескном роде; в начале сороковых стал членом Академии Мокрых (будущей Флорентийской). В 1531 г. принял сан; пользуясь покровительством семейства Фарнезе, достиг высоких церковных должностей (епископ Беневенто и папский нунций в Венеции в 1544 г.). В Венеции он усердно боролся с проявлениями ереси: в 1549 г. составил индекс «еретических книг», который, однако, не был опубликован (воспротивились венецианские власти), а Пьер Паоло Верджерио, известный деятель итальянской Реформации, считал его своим главным преследователем и обвинил в многочисленных грехах против нравственности (Делла Каза откликнулся на это контробвинением в «Dissertatio adversus P.Vergerium»). После смерти Павла III его карьера пошла под уклон: Юлий III предложил ему отправиться нунцием во Францию, Делла Каза отказался; время этого понтификата он провел в Венеции, где близко общался с Тицианом, Аретино, Б.Варки, Г.Стампой, и в аббатстве Нервеза, близ Тревизо. Надежды возобновились с избранием папой Павла IV, сделавшего Делла Казу своим первым секретарем, но в список вновь назначенных кардиналов (1555) он в очередной раз, как в 1548 и 1553 гг., не был включен.

Делла Каза был крупнейшим после Бембо лирическим поэтом Италии (об этой стороне его творчества см. в гл. «Лирическая и комическая поэзия»), автором нескольких капитоло в духе Берни, двух торжественных речей (к Карлу V, с призывом вернуть Пьяченцу, никогда не произносилась, и к венецианскому сенату, с побуждением присоединиться к антиимператорской лиге; обе — 1548 г.), двух жизнеописаний (Г.Контарини и Бембо). Подступом к «Галатео» можно считать письма к племянникам с обсуждением во-

просов воспитания (особенно участившиеся в 1542–1543 гг.) и два латинских трактата, посвященных социальному обиходу и его формам. Первый, «Следует ли жениться» (An uxor sit ducenda), завершен в 1537 г., на исходе «бурлескного» период, невелик, разрабатывает в игровом ключе мизогинические топосы, но вполне серьезно обосновывает несовместимость ученой и публичной деятельности с семейной жизнью. Второй, «Об обязанностях, соединяющих друзей, занимающих высокое и низкое положение» (De officiis inter potentiores et tenuiores amicos), написан в начале сороковых годов (получил известность в 1546 г. и снискал автору многочисленные лавры), опирается как на Цицерона, так и на Аристотеля, сообщает кастильоновской теме подчеркнуто социальный аспект: разница общественных состояний нивелируется благодаря апелляции к универсальным моральным ценностям, между моралью и обычаем устанавливается прочная взаимозависимость и само общество понимается как система «дружеских» связей.

«Галатео, или Об обычаях» (Galateo ovvero de' costumi) был написан Делла Казой в период его отхода от дел, в Нервезе. Это, как значится в подзаголовке, «трактат, содержащий наставления старца, не ученого наукам (un vecchio idiota), отроку, находящемуся на его попечении, и касающийся того, каких манер надлежит держаться, а каких избегать в обращении с людьми» (nella commune conversazione. — *Здесь и далее пер. Г.Д.Муравьевой*). «Галатео» (слово, с течением времени получившее значение имени нарицательного) — это латинизированный вариант имени Галеаццо: по свидетельствам современников, Делла Казу побудил к написанию трактата Галеаццо Флоримонте, епископ Сессы, известный теолог, близкий знакомый и постоянный собеседник Делла Казы. «Отрок» — это, согласно правдоподобному предположению, племянник Делла Казы, Аннибале Ручеллаи, разрешивший после смерти автора напечатать трактат и сообщивший о нем ряд ценных сведений (в частности, о том, что трактат был написан «ради шутки» и с тем, чтобы испытать, насколько к «нашему языку» подходит стиль низкий и смиренный). Действительно, некоторая «шутливость» в «Галатео» дает о себе знать — прежде всего, ролью «старца, не ученого наукам», ролью, взятой на себя автором и выдержанной с большой последовательностью. Достаточно сказать, что все ссылки на авторитетные мнения и примеры предваряются соответствующими оговорками (к примеру: «Скажу еще, что, сочиняя сей трактат, я не доверился своим скудным познаниям, но пожелал узнать мнение многих прославленных ученостью мужей и вот доведал, что один царь по имени Эдип...», XVI). Стиль трактата весьма далек от высоких риторических моделей, причем в предварительной редакции он был еще грубее и просторечнее. С комическим стилем трактат связывает и постоянно поддерживаемая связь с высшим и классическим его образцом — с «Декамероном» Боккаччо, откуда в основном и черпается иллюстративный материал. Наконец, о реактуали-

зации хорошо знакомых автору по собственному опыту модусов бурлескного стиля говорит проведенная через весь трактат физиологическая образность и тематика («Нехорошо поэтому иметь привычку на людях дотрагиваться до всякой части тела, какая вздумается. Равно негоже справлять естественную нужду у всех на виду, а покончив с ней, при всех приводить в порядок одежду <...> Иные шумно кашляют и чихают, оглушая присутствующих, а не то по небрежности брызнут им в лицо слюной. <...> Не надо также, высморкавшись, разворачивать носовой платок и глядеть туда, будто ожидая невесть каких перлов и рубинов из своей носовой пазухи», III). С одной стороны, такого рода элементарные социальные предписания являются неотъемлемой чертой трактатов о хороших манерах и сопровождают всю их историю, вплоть до Эразма Роттердамского (что показано на обширном материале в известной книге Н.Элиаса «Процесс цивилизации»); кроме того, их место в начале «Галатео» вполне оправданно, если иметь в виду, что структурирован трактат по линии восхождения духовно-телесных качеств: от того, что противно чувствам, через то, что противоречит желаниям, к тому, от чего отвращается рассудок (II). Но, с другой стороны, Делла Каза и в заключительном разделе, посвященном рассудку, возвращается к тому же иллюстративному ряду и к тому же характеру нормотворчества («нехорошо, сидя за столом, чесаться, но особенно надо следить за тем, чтобы не сплевывать...», XXIX) — здесь, где речь идет о грации и изяществе, такого рода предписания выглядят как намеренное снижение, в котором угадывается слабая тень бурлеска.

Эта общая стилевая установка прямо соотносится с тем предметным и человеческим миром, который выстраивается в «Галатео», — миром не идеала и высокого образца, как в «Придворном», а повседневности и обыденной нормы. У Кастильоне его придворный помещен близко к вершине социальной иерархии и снабжен соответствующими социальными атрибутами: Лудовико ди Каносса, оратор первой книги, категорически требует для него дворянского звания (правда, ему возражает Гаспар Паллавичино, и вопрос этот не получает окончательного разрешения). У Делла Казы строгие социальные характеристики по большей части отсутствуют; чуть ли не единственный пример обратного толка встречается в XXVIII главке, где говорится, что «благородному человеку (l'uomo nobile) не подобает ни бежать по улице, ни излишне поспешать, ибо это более пристало стремянному, чем дворянину» (gentiluomo; в пер. Г.Д.Муравьевой эти сословные определения превращены в моральные). Вместе с тем в той же главке, чуть раньше, рисуется картина «чинного и мирного города» (veneranda città pacifica e moderata), в котором нелепо выглядят разряженные, как попугаи, и бряцающие оружием неаполитанцы и испанцы. Нельзя сказать, что трактат Делла Казы обращен исключительно к городской среде, но в то же время совершенно очевидно,

что его референтная база шире и неопределеннее, чем у Кастильоне, и что адресация «Галатео» предполагает некую усредненность.

Идея ухода от крайностей и выбора срединного пути главенствует в трактате на всех уровнях. Сплевывать за столом некрасиво, но если все же сплевываешь, «то постарайся сделать это приличным образом». Во всем нужно соблюдать меру: «двигаясь, стоя, сидя, и в приемах, и в поведении, и в одежде, и в речах, и в молчании, и в позе, и в поступках». Не выделяйся, следуй обычаю, который принят там, где ты находишься; любой обычай можно приспособить к себе: «если, положим, у тебя слишком длинны ноги, а кругом носят короткую одежду, пусть твоя одежда будет не наиболее, а наименее короткой». Церемонии, занесенные в Италию из Испании, представляют собой пустую мишуру, и Делла Каза неодобрительно разбирает их в нескольких центральных главах трактата (с XIV по XVII), но опять же не советует их отвергать. Достаточно не злоупотреблять ими, и все по той же причине: «ибо сей обычай — грех не наш, а нашего века» (XV). «Надо следовать не лучшему, а нынешнему» (convienci ubidire non alla buona, ma alla moderna usanza, XVI). Предписываемая норма не возводится к некоему высшему образцу, а берется из обычая (uso, consuetidine) и представляет собой апробированную всеобщим признанием социальную конвенцию.

Все вводимые Делла Казой поведенческие нормы имеют в виду один и тот же эффект — «приятность» (piacevolezza). «Кто хочет быть любезен людям, тот должен чуждаться этого порока [строптивости], способного вызвать раздражение и ненависть, а вовсе не приязнь и благоволение <...> И запомни, что располагает к себе тот, кто умеет держаться с людьми по-дружески» (IX). Главная цель — облегчить социальную коммуникацию («всякому, кто расположен жить не в пустыне и не отшельником, но в городе и среди людей, чрезвычайно полезно умение быть приятным и изящным в обращении и манерах», I), причем, как и в более раннем трактате, не только в однородной социальной среде, но и по социальной вертикали («прибавь толику по отношению к низшим, и тебя сочтут великодушным, сделай то же по отношению к высшим, и тебя назовут благовоспитанным и учтивым», XVI). Здесь еще одно отличие трактата Делла Казы от диалога Кастильоне, придворный которого со всеми его идеальными качествами тяготеет, скорее, к самодостаточности: прагматическая социальная цель у его образцовости появляется только в четвертой книге и смотрится каким-то произвольным довеском (некоторые исследователи говорят о своего рода «структурном кризисе» на переходе от третьей к четвертой книге).

Центральные концепты поведенческого кодекса Кастильоне в «Галатео» либо не используются вовсе, либо утрачивают свое проблемное наполнение: вместо аффектации — «деланность», вместо грации — «изящество» (leggiadria), понимаемое не как искусство, замаскированное под естественность,

а просто как благообразие и гармоничность (XXVIII). Но главное отличие двух сочинений о формах поведений — в понимании человеческой природы. У Кастильоне человек приходит к совершенству, развивая свои природные задатки; у Делла Казы — подавляя их. «Ведь естество, сколь ни велика его сила, возможно обуздать и направить упражнениями, если начать, пока оно еще не окрепло и не взяло над нами власть и волю» (XXV). В оригинале: ella pure è assai spesso vinta e corretta dall'usanza — природа поправляется не личным прилежанием, как у Кастильоне, а социальным обиходом. Чуть ниже Делла Каза говорит об этом прямо: для природы есть узда и наставник, узда — это «обычай» (costume), наставник — разум, но поскольку разум — это тоже природа, только высшая, то и он не всесилен, он «не может из невоспитанного человека сделать воспитанного, если нет навыка». «Навык» (usanza) — это тот же «обычай», но сделавшийся своим, ставший привычкой. Природа, не знающая узды, одинакова в человеке и в животном; это власть инстинктов, губительная для человеческого сообщества, разрушающая всяческую меру, благообразие и «приятность» и порождающая все те «бесчисленные глупости» (innumerabili sciocchezze), с перечисления которых начинается и указанием на которые завершается трактат.

Если у Кастильоне правила приспособлены к обстоятельствам, и наоборот, то у Делла Казы две эти сферы явным образом разведены. Он опять же об этом говорит почти впрямую: вспоминая все в той же XXV главке, самой проблемной, о Поликлете и его трактате «Канон» (который называет «Правилом», Regolo), Делла Каза признается, что из двух решаемых этим «достойным человеком» задач он надеется преуспеть только в одной, а именно — «собрать в сем трактате выверенные правила, касающиеся разбираемого мной искусства» (le debite misure dell'arte della quale io tratto); вторая же задача — «исполнение и соблюдение названных правил с целью послужить наглядным примером и изваянным образом» (quasi visibile essempio e materiale statua) — ему не по силам. Иными словами, автор чувствует себя уверенно, пока держится уровня нормы; когда же спускается до уровня обстоятельств, то вместо «изваянного образа» обретает «бесчисленные глупости». Соответственно и сообщество, которое он конструирует (la onesta brigata, с явной отсылкой к декамероновскому обществу рассказчиков, которое, однако, ни в каком конструировании не нуждается), держится исключительно силой навыка и обычая, проявляемых вовне посредством «отменных манер», — о внутренних скрепах, о том «дружестве», которому был посвящен трактат «Об обязанностях...», речи уже не идет. Достаточно лишь «держаться с людьми по-дружески».

4

Во второй половине XVI в. трактаты и диалоги о правилах поведения исчисляются десятками. Характер их меняется: ощутимо нарастает детализация. На смену социальной функции (придворный) приходит сословное положение («Дворянин» Себастьяно Фаусто да Лонджано, 1542 и «Дворянин» П. Рокки, 1568; «Рыцарь» и «Дворянин» Джироламо Муцио, соответственно, 1569 и 1571; «Рыцарские рассуждения» Гаспаре Торальто, 1573; «Трактат о долге рыцаря» Помпонио Торелли, 1596) и даже должность (многочисленные «Секретари»: Франческо Сансовино, 1564 и 1578; Джулио Чезаре Капаччо, 1589; Баттиста Гварини, 1594; Анджело Инджеьери, 1594; Бартоломео Зукки, 1606). Если в секретаре еще узнается девальвированный до «первого из слуг» кастильоновский придворный (он, согласно Сансовино, близок к государю, как «ангел к Богу»), то в адвокате (все тот же Сансовино, 1554) или конюшем, обязанности которого подробно излагает Пасквали Караччоло (La gloria del cavallo, 1589), его узнать уже затруднительно. Несколько сочинений посвящено правилам поведения на дуэли (Муцио, 1550 и Фаусто да Лонджано, 1551). Одна из самых популярных тем — поведенческий кодекс женщины с особыми нормами для девушки на выданье и для замужней, для вдовы и для намеревающейся вторично вступить в брак, с обсуждением того, каковы ее обязанности по домашнему хозяйству и по воспитанию детей, как строить отношения с мужем, как одеваться и какие выбирать украшения, как вести себя внутри и вне стен дома и пр. Из этой «женской» литературы выделяется своим ироническим тоном диалог Алессандро Пикколомини «Об изящном воспитании женщин» (Dialogo della bella creanza delle donne, 1539; известный также под названием «Раффаэлла», по имени главного действующего лица), где престарелая дама делится с дамой, недавно и неудачно вышедшей замуж, секретами женского успеха (как одеться к лицу, как белиться и румяниться, как вести себя в обществе, как обратить на себя внимание мужчины) и успешно внушает ей идею о необязательности супружеской верности. В свете этого квазижанрового ряда «Беседы» Аретино предстают как свод норм по антиповедению женщины.

Проблема социальной коммуникации, центральная для Делла Казы, либо снимается, либо поворачивается совсем другой, драматической, стороной. В «Придворном» позитивная социальная коммуникация является данностью, не нуждающейся в обсуждении (она просто художественно зафиксирована — в рассказе о дружеском кружке герцогини), в «Галатео» — целью, достигаемой через обуздание и окультуривание «естества». Джиральди Чинцио в «Рассуждении о том, как благородному и воспитанному юноше надлежит служить при великом государе» (Discorso intorno a quello

che si conviene a giovane nobile e ben creato nel servire un gran principe, 1565, изд. 1569) и Т. Тассо в «Мальпильо, или О дворе» (Malpiglio overo de la corte, 1584) уже рисуют далекую от гармоничной картину взаимоотношений индивида и социума: тассовский придворный, помнящий о кастильоновском идеале («пока будут существовать дворы, пока дамы и кавалеры будут собираться вместе, пока доблесть и вежество будут царить в наших душах, будет славиться и имя Кастильоне»), обречен на то, чтобы лавировать между государем и двором. Добиваясь благосклонности первого, он неизбежно вызывает зависть второго. Жизнь при дворе предстает как постоянное и жестокое соревнование. У Кастильоне его герой скрывает не свои благоприобретенные умения и качества, а именно их приобретенность — с тем, чтобы они казались данными от природы и представляли его в наилучшем свете (т.е. с целью в конечном счете эстетической). У Тассо цель прагматическая: его придворный уподоблен опытному борцу, который демонстрирует мнимую слабость и поддается противнику, чтобы вернее его одолеть.

Едва ли не единственный памятник данной традиции, развивающий эту тему в позитивном ключе, — диалог Стефано Гваццо (Guazzo) «La civil conversazione» (1574, второе, переработанное изд. — 1579; название ввиду неизбежных анахронизмов и модернизации можно перевести только описательно: «Беседа, приличествующая культурному обществу»). Автор (профессиональный придворный при мантуанских Гонзага) сообщает своему предмету (это, действительно, «беседа», но в ней сохранилась память о латинском «сотрапезовании», conviventia, имеется отсылка к религиозному «обращению», conversatio, и уже угадывается указание на «светский салон» и «светскую компанию» — этот смысл за conversazione закрепится в XVIII в.) универсальное значение, распространяя его влияние на самые разнообразные сферы жизни. Собеседование может быть публичным и приватным, затрагивать любые темы, формировать отношения супружеские, домашние и общественные (обеспечивая в обществе как горизонтальные, так и, до известной степени, вертикальные связи). Оно представляет собой не только социальный, но и онтологический принцип («собеседуют», помимо людей, также и вещи: игла с тканью, перо с чернилами), а также принцип познания: «собеседование научает большему, чем книги», «это начало и предел всякого знания», «диспут — это сито, через которое просеивается истина» (il cribro della verità). Оглядываясь на кастильоновского «Придворного», Гваццо стремится сообщить своему изложению наряду с теоретической, также и пластическую убедительность: его четвертая книга является диалогом в диалоге, рассказом о беседах и играх, имевших место в доме именитой дамы, в родном для автора Казале. Но времена уже стоят другие, требующие создания такого поведенческого языка, который бы от-

ражал и выражал процесс жесткого размежевания социальных ролей. Социальным идеалом, доступным для представителя культуры, является поэтому для автора репутация «превосходного секретаря» (il credito d'eccellente segretario), а идеальной моделью общественной ассоциации – не двор, как для Кастильоне, а академия, типичный продукт позднего Ренессанса.

Глава шестая

АНЬОЛО ФИРЕНЦУОЛА

С именем Аньоло Фиренцуолы связан своеобразный исторический парадокс. В современной иерархии писателей Чинквеченто он прочно занимает место среди «гуманистов второго ряда» — и в то же время по праву считается одним из лучших прозаиков эпохи, «светочем тосканского красноречия» (Кардуччи), по мастерству уступающим только Макьявелли. Фигура Фиренцуолы, действительно, двойственна: блестящий стилист, чьи описания напомнили Г. Д'Аннунцио «музыку ручейков, журчащих по склонам безмятежных холмов на берегах Бизенцио», он остался в литературе, главным образом, как создатель небольших трактатов, не оказавших существенного воздействия на современную ему культуру, и нескольких вольных переложений на итальянский язык — иными словами, как автор второстепенный и даже, по мнению ряда критиков, вторичный, лишенный выраженной творческой индивидуальности. Его наследие включает едва ли не все жанры, характерные для «национального» гуманизма первой половины века, от канцоньере до новеллы и комедии, однако почти все его сочинения были опубликованы посмертно, а при жизни Фиренцуолы оставались достоянием его ближайшего окружения. Друг Пьетро Аретино и Клаудио Толомеи, он всю жизнь искал литературной славы и достойного положения — но скончался в одиночестве и нищете.

Вместе с тем сам характер творчества Фиренцуолы чрезвычайно показателен для культурной ситуации зрелого Возрождения. Большинство его произведений в самом деле откровенно (вернее, демонстративно) *подражательны*. Однако в их подражательности заключено не менее очевидное полемическое начало, благодаря которому они занимают в литературе эпохи совершенно особое место. Фиренцуола-гуманист немыслим вне контекста дискуссий о национальном наречии и идеальном литературном стиле, которые развернулись в первые десятилетия XVI в. под непосредственным воздействием «Бесед о народном языке» Пьетро Бембо. Идеей

развития и обогащения народного языка проникнуты так или иначе все сочинения Фиренцуолы; он на редкость последователен в стремлении заявить свою, особую позицию в споре о языке и продемонстрировать на практике собственное представление о стилистическом совершенстве. И с этой точки зрения «вторичность», благодаря которой все творчество Фиренцуолы превращается в своеобразный риторический эксперимент, неожиданно оказывается оправданной и даже продуктивной. Обращаясь к «образцовым» жанровым формам, перелагая всем знакомые сюжеты и целые произведения, он сознательно переносит акцент на главный и по-настоящему оригинальный элемент своей поэтики — стиль.

1

Биография Фиренцуолы изучена довольно хорошо — прежде всего потому, что основную канву своей жизни он выстраивает в посвящениях и предисловиях. Микеланджело Фиренцуола родился 28 сентября 1493 г. во Флоренции; предки его принадлежали к роду Джованнини и происходили из местечка Фиренцуола в тосканской Романье. Около 1450 г. его прадед, поступив на службу к Козимо Медичи, получил флорентийское гражданство и фамилию — по названию родной коммуны. Благодаря отцу Бастиано Джованнини да Фиренцуола и особенно деду по материнской линии Алессандро Браччези («человеку, в словесности греческой и латинской, также и на родном языке весьма выдающемуся»), Фиренцуола с детства погрузился в атмосферу studia humanitatis. В шестнадцать лет, следуя семейной традиции (отец и дед его были нотариями), он был отправлен в Сиену, где, «без малейшего удовольствия» изучая право, познакомился с Клаудио Толомеи, который, по-видимому, и приобщил его к разгоравшимся в то время дискуссиям о народном языке. Перебравшись затем в Перуджу для завершения образования, он близко сошелся с Пьетро Аретино. Около 1517 г. Фиренцуола, получив степень доктора права, вступил в орден валломброзов (доверенным нотарием которого состоял его отец) и обосновался в Риме, представляя интересы ордена при папской курии и, по всей вероятности, рассчитывая литературным талантом заслужить благосклонность Льва X. Однако в 1521 г. папа, прославившийся своим меценатством, скончался; переждав на родине краткий период правления Адриана VI, Фиренцуола вернулся в Рим, как только престол снова перешел к Медичи — Клименту VII (1523). Однако на этот раз он решительно отказался от юридической карьеры и всецело отдался занятиям словесностью. Этому, скорее всего, способствовали и многочисленные новые знакомства — Берни, Делла Каза, Мольца, — и влияние Аретино, который также находился в Риме и

впоследствии в письме к Фиренцуоле с удовольствием вспоминал подробности их тогдашних совместных развлечений.

Первым (и единственным, удостоившимся прижизненной публикации) произведением Фиренцуолы стал небольшой полемический трактат «Изгнание литер, без пользы добавленных в язык тосканский» («Discacciamento de le lettere inutilmente aggiunte ne la lingua toscana», декабрь 1524). Как явствует уже из заглавия, трактат был направлен против новаций Триссино, который в «Эпистоле о литерах, вновь прибавленных к итальянскому языку», изданной в том же году и направленной Клименту VII, предлагал привести орфографию итальянского языка в полное соответствие с орфоэпией и с этой целью дополнить латинский алфавит несколькими греческими буквами. В триссиновских реформах, по сути, нет ничего нового, утверждает Фиренцуола: аналогичные попытки «усовершенствовать» латынь осуждал еще Квинтилиан, называя их «безумием и глупостью». Автор «Эпистолы о литерах, вновь прибавленных к итальянскому языку» оскорбляет поэтому не только «святейшее тосканское наречие», но в равной мере и его родительницу — «каковая и без добавления новых литер столь была великой, что простерла законы свои на оба океана». Латинский алфавит обладает двумя великими достоинствами: во-первых, простотой, которая дает ему преимущество перед алфавитом греческим, арабским и древнееврейским, и, во-вторых, *естественностью*: «элементы его были изобретением скорее природы, нежели искусства» (гласные, к примеру, служат выражением и обозначением простейших человеческих эмоций). Если его и изменять, то не путем добавления лишних и чужеродных букв, а, наоборот, путем сокращения их числа — дабы он вернулся в свое «первичное» 16-буквенное состояние, в каком был «дарован Латинянам Никостратой, матерью Эвандра». Именно алфавит — основа вольгаре, залог его равенства классической латыни. Подобно тому как последняя достигла совершенства в творениях Вергилия, Горация и Цицерона, тосканское наречие стало совершенным благодаря Данте, Петрарке и Боккаччо. Противопоставление «тосканского» и «итальянского» языков в названиях двух трактатов глубоко значимо. «Омеги» неприемлемы потому, что, движимый идеей создания общенационального языка, Триссино отказывается от национальной традиции и отдает предпочтение греческой модели — то есть *искусственному* литературному койне, составленному на основе различных и равноправных диалектов.

«Изгнание...», отстаивающее литературный приоритет Тосканы, закрепленный в творениях трех «образцовых» флорентийских поэтов, стало заметным событием в дискуссии о народном языке. Трактат получил известность, о нем доброжелательно отозвался Бембо, изъявивший желание познакомиться с молодым автором, чьи взгляды оказались столь близки к его собст-

венным. Аретино преподнес сочинение друга Клименту VII, об одобрении которого Фиренцуола с гордостью вспоминал много лет спустя. Однако уже в следующем году вышли в свет «Беседы о народном языке» самого Бембо, и их мощное воздействие заслонило трактат Фиренцуолы (как и трактат Триссино), превратив его в рядовой эпизод культурной жизни эпохи.

2

В январе 1525 г. Фиренцуола завершает «Первый День» своих знаменитых «Бесед» («Ragionamenti»; обычно их ошибочно называют «Беседами о любви»), где его литературные воззрения получают новое и своеобразное преломление. В своей структуре «Беседы» — одна из первых и самых ярких иллюстраций бембистской риторики. Фиренцуола обращается сразу к двум классическим (и тесно связанным между собой) образцам литературы на вольгаре — «Декамерону» и «Азоланским беседам»: новеллистический сборник срастается у него с трактатом о любви. Идея подчинения новеллы трактату была выдвинута Фиренцуолой одним из первых в Италии. Любовная тема вводится через отчетливо петраркистскую топику: в предисловии к «Беседам» автор объясняет свой замысел желанием прославить в веках имя недавно умершей возлюбленной. История этой любви известна лишь по сочинениям Фиренцуолы, и некоторые авторитетные биографы сомневаются в реальном существовании той его дальней родственницы, римлянки флорентийского происхождения, которую он прославил под именем Костанцы Амаретты. Так или иначе, в «Беседах» фигура идеальной возлюбленной, которая, направив их создателя на стезю словесности, скончалась в том же январе 1525 г., несет главную смысловую нагрузку. Сочинение Фиренцуолы представлено, с одной стороны, как памятник Костанце, а с другой — как, в известном смысле, *ее собственное* творение («Отчего не позволила завистница-смерть пребывать среди нас сей достойнейшей донне до той поры, покуда сама она не завершит прекраснейшего своего начинания?»). Но тем самым хвала великим добродетелям Костанцы неожиданно оборачивается прямой полемикой с Боккаччо. Как и «Декамерон», «Беседы» адресованы дамам; однако не столько влюбленным, сколько тем, кто разделяет с автором скорбь об утрате любимой подруги. И как следствие, Фиренцуола эксплицитно отказывается от того пафоса созидания новой культуры, которым проникнут боккаччиевский сборник: «Не стану я следовать [...] тому, кто, начав столь печально, вел влюбленных юношей и дам к своим новеллам, ибо не кажется мне подобающим желание увлекать других к удовольствию посредством несчастий». «Несчастье» (в данном случае — безвременная смерть) как бы выносится за рамки «Бесед», оставаясь личным делом автора и нескольких близких ему людей. Бок-

каччиевская идея культуры, творимой в противостоянии хаосу, Фиренцуоле абсолютно чужда: «Декамерон» для него — образец, но как раз поэтому и позволяет наполнить его структуры новым содержанием.

Действие «Бесед» разворачивается на сугубо идиллическом фоне. В апреле 1523 г. на вилле Поццолатико, расположенной в окрестностях Флоренции, на берегу реки Эма, собираются три дамы и три юноши. Среди дам выделяется Костанца Амаретта, среди юношей — хозяин виллы Чельсо (Фиренцуола). Желая провести время в приятных и возвышенных занятиях, они с радостью принимают предложение Костанцы последовать примеру рассказчиков Боккаччо и сразу же избирают ее «королевой» своей lieta brigata. Она, в свою очередь, излагает программу дальнейшего времяпрепровождения кружка, построенную по образцу «Азоланских бесед». Литературные досуги молодых людей призваны сложиться в идеальную повествовательную структуру, основанную на числе «шесть». Само появление этого числа у Фиренцуолы глубоко символично. В неопифагорейской традиции «шесть», число дней творения, считалось совершенным (как известно, «Декамерон» в своей архитектонике полемически ориентирован на средневековые «шестодневы»). Разъясняя по просьбе одной из дам «достоинство» этого числа, «королева» Костанца ссылается на точку зрения математиков, согласно которой «шесть» — число «круглое», ибо представляет собой сумму и произведение чисел, его составляющих. Кроме того, согласно Марциану Капелле, число это обозначает Венеру; тем самым неоплатоническая топика рассуждений о двух Венерах, которым предается Костанца после экскурса в область математики, оказывается изначально и «естественно» заложена в самой структуре кружка. Мир, создаваемый участниками «Бесед», не нуждается в отрицательном полюсе: его гармония получает высшее обоснование в надличностных законах мироздания.

Весьма изощренная «шестеричная» структура «Бесед» выдерживается на всех уровнях текста. Каждый из шести «беседующих» должен в течение шести дней рассказать шесть новелл и сочинить шесть стихотворений, тематика которых задается кем-либо из них накануне. День «королева» делит на шесть частей, каждая из которых посвящена определенному занятию. Вслед за «математической» речью Костанцы Фиренцуола отнюдь не случайно помещает секстину, исполненную Чельсо. Значимы и «составные части» совершенной шестерки. В зависимости от отношения к теории двух природ любви, в изложении которой Фиренцуола довольно близко следует Апулею («Апология», 12), кружок рассказчиков подразделяется на антитетичные пары: так, Костанце и Чельсо, приверженным идеям неоплатонизма, противостоят Фолькетто и Фьоретта, которые открыто предпочитают любви небесной любовь земную.

Однако (вопреки мнению большинства критиков) неоплатонизму отводится в «Беседах» важная, но все же подчиненная роль. Это лишь одно из не-

обходимых слагаемых идеального универсума, построенного в целом на иных принципах. Замысел Фиренцуолы наглядно раскрывается в шестичастном делении «дня», предложенном Костанцей: утро предназначено для философских рассуждений, причем окончание каждого из них маркировано канцоной; затем дамы и юноши отдают должное обеду, после чего рассказывают новеллы, ужинают, а перед сном обмениваются краткими остротами (arguzie). Тем самым «день» у автора «Бесед» складывается в целостную модель *литературной* иерархии на народном языке. Характерно, что рассказчики полностью игнорируют любые занятия, не связанные с речью: даже дневная трапеза, предшествующая новеллам в программе «королевы» (в полном соответствии с Боккаччо), в последующем тексте никак не обозначена. Мир Фиренцуолы — это не творимое на глазах читателя пространство культуры, но идиллически неподвижное пространство словесности. Именно чудесный пейзаж, отчасти напоминающий Долину Дам в «Декамероне», наводит Костанцу на мысль предаться «боккаччиевским» досугам. Идеальный ландшафт дан рассказчикам уже готовым, статичным, и их функция состоит лишь в перемещении из одной его точки в другую. Ибо каждому жанру здесь соответствует особый, подобающий ему локус: рассуждения, перемежающиеся канцонами, выслушиваются и обсуждаются на холме; новеллистика требует перехода в долину, а для забавных motti больше подходит обстановка изящного палаццо. Словесность целиком сливается с условно-аркадийской природой, образуя совершенную *естественную поэтику*, непосредственно вытекающую из идеи Фиренцуолы о естественности латинского алфавита.

Тем самым совмещение двух жанровых образцов приобретает в «Беседах» новаторскую и неожиданно полемическую окраску. Пресловутая гармония числа «шесть» оказывается обращена против «Азоланских бесед» с их (дантовской) троичностью и единством неоплатонической тематики. Совершенная модель «народной» литературы требует объединения обеих риторических модальностей любовной (т.е. поэтической par excellence) темы — и высокой, и низкой. По словам той же Костанцы Амаретты, рассуждения суть приятнейшие цветы любви, новеллы же — ее сладкие плоды. Блок из шести новелл образует второй структурный полюс «Бесед», причем столь мощный, что в восприятии первых издателей сочинения он заслонил собой «рамочный» трактат.

Новеллы Фиренцуолы построены на традиционных сюжетах и, конечно же, ориентированы на повествовательные модели «Декамерона». Закономерно, однако, что среди них нет новелл о возвышенной или трагической любви: дистрибуция стилей выдержана в «Беседах» очень строго. Любопытнее всего в этих комических историях — авторская игра с традиционной топикой, особенно с «цитатами» из Боккаччо, как в отдельных рассказах, так и на уровне структуры всего блока. К примеру, именно подражание «Декаме-

рону» дает Фиренцуоле возможность выйти за рамки любовной тематики (обозначив тем самым тематическое разнообразие жанра): рассказчик последней новеллы Сельваджо, вспомнив о привилегии, дарованной у Боккаччо Дионео, пользуется своим правом, чтобы повеселить компанию повестушкой об алчном монахе, который, желая обмануть умирающую вдову, оказался обманут сам. Особенно последовательно боккаччиевская стилистика выдержана в новелле I, вложенной в уста Костанце. Ее авантюрная сюжетная схема (отплытие героя, кораблекрушение, рабство, любовь язычницы — жены хозяина, ее крещение, бегство на родину, корсары и пр.) типична для II Дня «Декамерона», на протяжении которого дамы и юноши «рассуждают о тех, кто после разных превратностей и сверх всякого ожидания достиг благополучной цели». Прямая отсылка к этому Дню дана в самом тексте новеллы: герой ее, Никколо, выслушав любовное признание красавицы-берберки, вспоминает «повесть о графе Анверском и королеве французской» (II,8). С другой стороны, для описания того, как Никколо совершал обряд крещения возлюбленной, раскрывая перед нею, к великому ее удовольствию, божественные истины, Костанце достаточно упомянуть новеллу об Алибек (III, 10). Мотив верной дружбы Никколо и Коппо, который спасает его из плена, вводит в рассказ Костанцы тематику Дня X с его знаменитой новеллой о Тите и Джизиппо (X,8). Монолог несчастной язычницы, пытающейся победить охватившую ее страсть к христианину, является парафразом «Фьямметты». Герои новеллы, которая завершается апологией прекрасной Флоренции, словно бы живут в литературном, боккаччиевском мире — и сами об этом знают. Фиренцуола задает тон последующим рассказам, освятив именем Костанцы своего рода центон из прозы Боккаччо: квинтэссенцию *образцового стиля*.

Новеллистика в «Беседах» — бесспорное царство Венеры земной, где нет места стилевым (идейным) разногласиям и допустимы лишь вариации в границах — достаточно, впрочем, широких — стиля, классический пример которого предложен «королевой». Любовь здесь неизменно торжествует. Мнимая служанка из рассказа Фолькетто (сюжет его, использованный Пушкиным в «Домике в Коломне», не раз встречается в новеллистике и комедиографии эпохи), будучи разоблачен(а) мужем своей возлюбленной, убеждает его, что чудо перемены пола свершилось с «нею» в его доме. Молодая супруга, о которой повествует Фьоретта, будучи застигнута матерью на месте преступления, уличает родительницу в лицемерии, и обе женщины, ко всеобщему удовольствию, возвращаются к своим любовникам. В новелле, рассказанной Бьянкой и построенной на забавном любовном квипрокво, Фиренцуола делает героем приключения самого себя (под именем Аббата) и своего брата Джироламо Фиренцуолу. И лишь Чельсо, рассказчик центральной, четвертой новеллы о священнике доне Джованни и бойкой горожанке

Тонье, завершает ее сценой, выдержанной в духе поэтики жестокости, которая в этот период только начинала проникать в прозаическое повествование. В известном смысле новелла Чельсо, открывающая вторую тройку рассказов, составляет «сниженную» параллель новелле Костанцы. В начале ее, описывая крепкую и свежую Тонью, к которой воспылал страстью священник, Фиренцуола почти дословно повторяет Боккаччо («Декамерон», VIII, 2; новелла о монне Бельколоре); оттуда же заимствуется и основная сюжетная линия: скаредный дон Джованни обманывает прихожанку, оставив ее без обещанного подарка. Но если у Боккаччо парочка в конце концов приходит к согласию, то финал, предложенный Чельсо, напоминает одну из новелл Банделло (II, 20) или, скорее, Граццини-Ласки (I, 2): мстительная Тонья выдает жадного любовника мужу, и тот заставляет его самооскопиться. Описание мук священника, мало-помалу осознающего, что никто не придет к нему на помощь и что операция неизбежна, занимает в новелле значительное место. Характерно, однако, что дон Джованни терзается скорее душевно, чем физически, а участники «Бесед», хотя и встречают рассказ смехом, тем не менее, не одобряют столь жестокого наказания: Фиренцуола явно не склонен к резкому антиклерикализму, и, прибегая к нему как к необходимому жанровому топосу, как к элементу стиля, стремится «уравновесить» его в обрамлении. Кроме того, приоритет любви (земной Венеры) в развязке не поколеблен: герой пострадал не потому, что он влюбленный священник — в границах жанрового канона этого уже вполне достаточно для самой лютой казни, — но потому, что он обманщик и скряга.

Заявленный в качестве образца, «Декамерон» функционирует в «Беседах» как бесконечный источник «цитат», на основании которых Фиренцуола разворачивает весь спектр возможных стилистических вариаций — от классического среднего стиля у Костанцы до низкой, простонародной речи у Чельсо, с наслаждением передающего диалоги Тоньи и дона Джованни. Суждения рассказчиков, которыми перемежаются новеллы, содержат не столько традиционную моральную оценку персонажей, сколько обозначение опять-таки *стилевой* нормы их поведения: так, юноша, изображавший служанку, заслуживает хвалы за свою любовь, но осуждения — за то, что долгое время пребывал в неподобающей для себя низкой роли.

К новеллам в «Беседах» примыкают и arguzie, составляющие изящный финал «дня». Место, отведенное им Фиренцуолой в своей идеальной поэтике, не вполне традиционно. Как известно, примерно в те же годы Кастильоне сформулировал идею остроумия как обязательного украшения речи совершенного придворного; в его трактате бурлы и arguzie — элементы идеального красноречия и потому противостоят собственно новеллам, построенным на действии, а не на изящной шутке. В этом своем качестве остроумные реплики, ответы и истории не образуют в трактате-диалоге какого-либо особого

структурного ядра: вплавленные в речь придворного, они позволяют ему «увлекать [слушателей] к радости и смеху». Фиренцуола преследует иные цели. Его трактат воссоздает не поведенческий, в том числе речевой, идеал, но литературную иерархию; поэтому обмен забавными репликами (risposte) отделен от «рассуждений» и построен по образцу обмена новеллами. Вместе с тем, будучи отнесен на конец дня, он позволяет рассказчикам как бы с обратной стороны вернуться к ситуации философской беседы, которая будет продолжена наутро.

Знакомство с сочинением Кастильоне отзывается в наиболее оригинальной части «Бесед» — рассуждениях о литературном языке, которым уделено отнюдь не меньше места, чем дебатам о любви, и которые, по существу, и являются смысловым центром трактата. Именно в них обнаруживается его полемический и во многом новаторский характер. Развивая идеи, положенные в основу «Изгнания литер...», Фиренцуола приходит к выводам, кардинально отличным от тех, что были сформулированы в «Беседах о народном языке» Бембо.

Полемика о языке и поэтическом творчестве разворачивается в «Беседах» вокруг канцон, поочередно исполняемых рассказчиками. Собственно, проблемы поэтики у Фиренцуолы вообще не существуют отдельно от проблем языковых. В известном фрагменте, следующем за канцоной Сельваджо и посвященном новизне в поэзии, автор канцоны, отвечая на упреки Бьянки, защищает свое право создавать новые поэтические формы, не осененные авторитетом Петрарки. При этом Бьянка и Сельваджо, как выясняется, исходят из совершенно разных представлений не только (и не столько) о поэтических нормах и о принципах подражания, сколько о языке, который и определяет эти нормы и принципы. «Разве не позволено новым [авторам], — обращается Сельваджо к Бьянке, — находить новые способы слагать песни, как это было позволено древним? Разве никогда не получим мы разрешения улучшать наш язык и обогащать его вещами новыми? Или, наоборот, принуждены мы будем оставить его неизменным в том самом виде, какой имел он при рождении, или же в том, какой он приобрел сейчас?» «Подражание древним» трактуется у Фиренцуолы как свобода творчества на вольгаре: только «новизна» поэтических творений способна придать народному языку полноценный, равный «древним» литературный статус. Бьянка возражает: согласно Данте, «новизна» позволительна, когда поэт изобретает *предмет* песни, но не когда он придает этому предмету форму. Этого-то различия между «формой и содержанием», между «изобретением» и «построением [песни] по-своему», не желает признавать Сельваджо, а его устами и Фиренцуола. Поэзия неотделима от языка, она — его высшая ипостась, и потому его развитие и обогащение невозможно без создания новых поэтических форм.

Непосредственным продолжением полемики Сельваджо и Бьянки служит спор между «королевой» и Фьореттой о словоупотреблении в поэзии. Костанца, убежденная сторонница Бембо, упрекает девушку за использование в канцоне слова, отсутствующего у «классических» авторов, прежде всего Петрарки. В ответ на это Фьоретта ссылается на авторитет Цицерона, Горация и «того, кто написал *Риторику к Гереннию*»: древние всегда считали похвальным употребление новых слов, обозначающих неизвестные прежде предметы, и, напротив, отвергали слова, вышедшие из употребления. Намеренно ограничивать себя только лексикой Петрарки — значит не иметь понятия о возможностях родного наречия. «Говорят: "Но его [слово] не использовал Петрарка". Но кто сказал, что слова, каковые не использовал Петрарка, не разрешается использовать и нам? Кто эти сенаторы, какой народ поручал им подобное дело? Никакой, сколько я знаю...». Подражание «авторам» необходимо — но не то, что проповедует вслед за Бембо Костанца: «Да, следует подражать хорошим писателям, каков Боккаччо, каков Петрарка, каковыми пребудут Мольца и Толомео, когда подарят нас своими сочинениями; их следует изучать, их следует почитать как наставников и мастеров; но все же не должны мы замыкать себя с ними вместе в столь тесный кружок, чтобы нельзя было нам ни в коем случае и шагу ступить за его пределы». Тем самым список авторитетов всегда остается открытым, изменяясь с течением времен, ибо предпочтение древних авторов современным неизбежно приводит к окостенению и архаизации, иными словами, к оскудению живого языка. Программа Фиренцуолы, провозглашенная устами Фьоретты и не встречающая в конечном счете возражений со стороны «королевы», целиком строится на важнейшем для эпохи постулате: *литературный язык есть фиксация норм повседневной, обыденной речи*: «Должно нам употреблять слова, что находятся на устах людей с утра до вечера». Гуманистический классицизм Бембо, опирающийся на традицию «авторитетных авторов», Фиренцуола отвергает ради живого, опять-таки *естественного* развития тосканского наречия, которое столь же естественно стало наследником латыни. В этом он совпадает с Кастильоне; но риторические идеи «Придворного» доведены здесь до логического предела: если Кастильоне в своем предпочтении живого современного языка исходил прежде всего из задач *устного* красноречия (совершенный придворный должен уметь вести совершенную беседу), то Фиренцуола превращает этот язык в поэтический, литературный par excellence. Любой другой народный литературный язык будет лишь умозрительным, *искусственным* конструктом, обедняющим вольгаре и тормозящим его развитие. Нормы разговорного языка действуют даже в такой специфической области, как правила версификации: в канцоне Фолькетто слово «chiunque»», которое в ряде сонетов Петрарки читается как трехсложное, делится на два слога. Отвечая Фьоретте, которая, «смеясь», выступает на сей раз в ипостаси

«бембистки», Фолькетто обосновывает свое слогоделение правилами произнесения дифтонгов, принятыми в разговорном языке: «если же Петрарка, случалось, удлинял его до трех [слогов], то мы скажем, что делал он это как поэт»; иными словами, отступление от норм повседневной речи (в данном случае — орфоэпических) есть знак той самой искусственности поэтического языка, которая для Фиренцуолы неприемлема.

Еще одна новаторская особенность замысла «Бесед», непосредственно связанная с языковой концепцией Фиренцуолы, раскрывается в ходе его полемики с Клаудио Толомеи, которому он в феврале того же 1525 г. адресует послание «В похвалу дамам» («In lode delle donne»). Как следует из текста послания, Толомеи, прочитав творение друга, поставил ему в упрек, что дамы его излишне поднаторели в ученых рассуждениях: отнюдь не дело женщин быть философами. Толомеи с редкой проницательностью уловил смысл новаторского культурного синтеза, который стремился осуществить Фиренцуола. Критика «Бесед» опирается на устойчивую литературную традицию. В самом деле: жанр трактата о любви, как и его отдаленный прототип, «Декамерон», канонизированный Бембо в качестве стилевого образца, так или иначе был ориентирован именно на женское восприятие и оценку. Этот сквозной мотив подчиняет себе обрамление «Декамерона», обращенного, как известно, к влюбленным дамам, и определяет, между прочим, саму его стилистику. Рассказывание новелл у Боккаччо — «дамское» развлечение, уместное в «садах, в увеселительном месте» и противопоставленное серьезному поведению в церкви, а также в «школах философии» («среди клириков и философов»). С другой стороны, в трактате о любви дама может выступать адресатом или ценительницей речей, но никогда не произносит их сама. Ни в одном из современных Фиренцуоле трактатов дамы не являются полноправными участниками диалога. Особенно показательны в этом смысле «Азоланские беседы», где роль трех благородных дам сводится к тому, чтобы в течение трех дней выслушивать речи трех благородных венецианцев, изредка вставляя свое замечание или вопрос. Поэтому уже само удвоение (сравнительно с любовным трактатом Бембо) в замысле Фиренцуолы количества «дней», численно и функционально уравнивающее «женскую» и «мужскую» половины его кружка, наполняется полемическим смыслом.

Удвоение это — своего рода символ равноправного совмещения двух повествовательных моделей, «мужского» трактата и «женской» новеллы, в рамках «естественной» народной поэтики. Поэтому дамы у Фиренцуолы участвуют наравне с юношами в обсуждении любых проблем — от неоплатонической концепции любви и структуры канцоны до лечебных свойств базилика — и обмениваются не только новеллами, но и «остроумными ответами». В то же время автор «Бесед» кардинально меняет и наполняет новым смыслом традиционную роль «королевы» маленького общества. В полном

соответствии с тезисом, заявленным в прологе, она выступает не *адресатом* рассуждений, но их «автором», то есть выполняет функцию «мужскую»: излагает теорию двух Венер, рассуждает о совершенстве числа «шесть». В эпистоле к Толомеи Фиренцуола настаивает на культурном равноправии полов: «женщины наделены той же добродетелью и доблестью, что и мы, мужчины... и люди достойные не только охотно им внимали, но и отдавали в учение им великих философов». В качестве подтверждения он, следуя опять же боккачиевскому образцу, выстраивает длинную парадигму великих женщин — от Гиппархии и Диотимы до Виттории Колонна и все той же Костанцы Амаретты. Перечисление дам, прославившихся нравственными совершенствами и красноречием, завершается призывом к Толомеи и читателям: «Прошу я вас, — обращается Фиренцуола к Толомеи, — и всех тех, кто не пренебрежет прочесть эти мои труды, чтобы преклоняли вы благосклонный свой слух к речи дам, каковая уже одним живым звуком своим немалое удовольствие доставляет тому, кто ей внимает». Женская речь, не уступая мужской философским содержанием, способна, кроме того, сама по себе, благодаря своему «живому звуку», доставлять удовольствие. Тем самым, в противовес *стилю для дам*, созданному Боккаччо и канонизированному в трактатах о любви, Фиренцуола провозглашает себя сторонником *языка самих дам*. Позиция его вполне последовательна: отождествляя литературный народный язык с современным разговорным наречием, он отдает предпочтение *естественной* красоте, которую обретает вольгаре в женских устах. Вряд ли случайно, что это «первичное», природное состояние языка свободно от каких бы то ни было социальных детерминант; если у Бембо или Кастильоне философская риторика — призвание «благороднейших» (по происхождению и/или образованности), то в «Беседах» сословная принадлежность рассказчиц, в том числе и Костанцы, обозначена настолько расплывчато, что, например, Дж. Тоффанин считает их придворными дамами, принадлежащими к одному кругу с придворными Кастильоне, а Дж. Фатини, напротив, — образованными горожанками.

Строя «Беседы» как апологию современного тосканского языка и в то же время как «образцовую» поэтику на вольгаре, Фиренцуола, бесспорно, осознавал новизну своего замысла и, по-видимому, рассчитывал достичь с его помощью не только литературной славы, но и высокого положения. Когда «Первый день» был завершен, он поспешил представить его (через Аретино) вместе с трактатом против Триссино Клименту VII. По его собственным воспоминаниям, папа, «хвалы коего никогда не удостоилось бы перо, досужими вымыслами промышляющее, в присутствии славнейших умов Италии несколько часов с превеликим вниманием преклонял слух к звукам собственного своего голоса, читая «Изгнание» и первый день оных «Бесед», [...] не без изъявлений удовольствия и не без похвалы мне». Однако никаких видимых

последствий для автора эта похвала не имела. 25 мая 1525 г. Фиренцуола посылает свое сочинение, снабдив его необходимым посвящением, «наиславнейшей и досточтимейшей синьоре Марии Катерине Чибо, герцогине Камерино», объявляя, что, если суждение ее будет благоприятным, он с радостью примется за оставшиеся «дни». Судя по всему, он надеялся получить какую-либо должность при герцогине, но и эти надежды оказались тщетными. Среди рукописей Фиренцуолы, обнаруженных после его смерти, оказались наброски «Второго Дня» — фрагменты бесед (в том числе о происхождении и семантике слова spigolistro, «ханжа», употребленного Боккаччо) и две новеллы. Таким образом, замысел «Бесед» так и не обрел законченной, совершенной формы. Однако, парадоксальным образом, он в ней и не нуждался. Каковы бы ни были внешние причины, побудившие Фиренцуолу оставить свое творение, главным, по-видимому, было ощущение исчерпанности его исходных посылок. Следующие «дни» могли строиться лишь как механическое умножение рассуждений и новелл, что, учитывая полемический характер трактата, само по себе было задачей достаточно сложной. Кроме того, изощренная конструкция, предложенная Фиренцуолой, оказалась весьма неустойчивой. Два жанровых полюса, которые он попытался совместить, не нарушая их внутренней структуры, буквально раскалывали текст пополам. Когда в 1548 г. «Первый День» вместе с остальными прозаическими произведениями его автора был опубликован флорентийским издателем Бернардо Джунти, его восприняли как традиционный сборник новелл, правда, с необычно громоздким обрамлением. «Декамероновская» схема естественным образом заслонила собой как философскую часть трактата, так и его общий экспериментальный характер — тем более что идеи Фиренцуолы, звучавшие столь актуально в контексте полемики 20-х годов, к середине века во многом утратили свою остроту.

3

Одновременно с «Беседами» Фиренцуола работает над произведением, которое многие критики считают его шедевром — переложением «Золотого осла» Апулея, текста чрезвычайно важного для итальянского Ренессанса, служившего как неисчерпаемым сюжетным источником (в том числе для двух новелл Боккаччо из числа наиболее рискованных), так и образцом для подражания. Первый опыт перевода «Метаморфоз» на вольгаре, осуществленный Маттео Боярдо, определил культурную парадигму их восприятия. Роман Апулея, прочитанный как *моральная аллегория* странствий человеческой души, стремящейся к Богу, оказался соотнесен с литературной традицией Треченто, и прежде всего с «Комедией» Данте. Показательная модель та-

кого «дантовско-апулеевского» синтеза присутствует, например, в неоконченной поэме Макьявелли «Золотой осел» — ближайшей по времени к переводу Фиренцуолы обработке «Метаморфоз». Вводя сюжетную схему «Осла» через дантовские реминисценции, Маккьявелли опирался на уже сложившуюся топику: именно она позволила ему придать всей конструкции негативный этический пафос, представив ее (в описании «рая животных») своеобразной антиапологией человеческого духа.

Таким образом, выбор Фиренцуолы определялся не только его личными литературными вкусами (Апулей входил в число его любимых авторов), но и определенной культурной потребностью. «Золотой осел» стал точкой пересечения двух центральных для эпохи стилистических традиций: римской античности и образцового наследия «флорентийских светочей». Тем самым он имплицитно заключал в себе возможность некоего совершенного стилистического воплощения, а потому становился для Фиренцуолы идеальным материалом для реализации его воззрений на народный язык. Кроме того, сюжет «Метаморфоз», прочитываемый сквозь призму Данте, заключал в себе аллегорию духовного пути поэта, становления его творческого «я», что не могло не привлекать Фиренцуолу с его обостренным авторским самосознанием. На двух этих важнейших предпосылках и основана его трактовка апулеевского романа.

Фиренцуола строит его как аллегорию собственной судьбы. В отличие от Апулея, он излагает не «сплетенные на милетский манер» басни, но, подобно Данте, повесть о себе самом. Вступление к «Золотому ослу» распадается у него на две части. В первой, стихотворной, переводятся в регистр современной риторики жанровые дефиниции оригинала: «басни» превращаются в новеллы, а «милетский манер» — в «радостно-приподнятую речь» (il mio parlar festevole); вторая, прозаическая (аналог представлению героя у Апулея), содержит автобиографию Фиренцуолы. Об Апулее, помимо заглавия, напоминает лишь мотив египетского папируса, введенный в стихотворение: Фиренцуола, бесспорно, не мыслит свое произведение только как перевод. Лишнее подтверждение тому дает рассуждение о стиле, которым завершается пролог. Как и у Апулея, стиль Фиренцуолы «груб» (rozzo stile), однако доводы в свое оправдание он приводит совершенно иные. «Грубый стиль» Апулея «соответствует искусству мгновенных превращений», то есть является неотъемлемой принадлежностью низкого жанра; причина же «грубого стиля» Фиренцуолы, протагониста и рассказчика дальнейшего повествования, — только его собственная неискушенность в словесности, естественная для доктора права, который лишь недавно «принялся возделывать приятнейшие сады усладительных Муз». За этими оправданиями явственно проступает национальный стилистический образец — Боккаччо; и подобно тому, как создатель «Декамерона» возводит женщин в ранг муз, Фиренцуола ставит во главе их

свою «сладчайшую Амаретту». Упомянув в подкрепление своей позиции Цицерона, он приступает не к «греческой басне» Апулея — но к «басне тосканской» (una tosca favola); превратив же себя в ее героя, он закономерно становится и ее автором.

В самом деле: авантюрная фантасмагория «Золотого осла» разворачивается у Фиренцуолы в современной Италии. Место Гипаты занимает у него Болонья, куда герой попадает, направляясь в Неаполь, а в рассказах разбойников (книга IV) фигурируют Венеция и Анкона; персонажи, сюжеты, описания очищаются (правда, не всегда последовательно) от античного колорита, приобретая национальные черты. Исчезает книга XI, с трудом поддающаяся переложению на язык культуры XVI столетия. Но важнее всего в его обработке Апулея даже не «модернизация» как таковая, логически вытекающая из подмены героя, но «тосканский» характер истории; в центральной повести «Метаморфоз» — об Амуре и Психее, он засвидетельствован не кем-нибудь, а самим Дельфийским оракулом: «Аполлон, хотя и грек и иониец, и основатель Милета, на тосканском наречии» (буквально: «тосканским голосом», con toscana voce) возглашает отцу Психеи страшную волю богов.

Как и в «Беседах», итальянизированное пространство «Золотого осла» — это, прежде всего, пространство литературное; однако строится оно на несколько иных жанровых доминантах. Фиренцуола почти не отклоняется от апулеевского сюжета, но в полном соответствии с декларациями пролога, трансформирует «милетские басни» в собрание ренессансных новелл. Характерна в этом смысле трансформация, которую претерпел эпизод из книги VIII Апулея, где осел-Луций оказывается продан развратным скопцам — жрецам сирийской богини. Фиренцуола не опускает этой сюжетной линии, однако меняет действующих лиц: осел-Анджело попадает к монахам ордена св. Антония, на которых и переносится описание разнузданных жреческих нравов. Сам выбор ордена недвусмысленно отсылает к новеллистической традиции: именно служителем св. Антония был, к примеру, знаменитый брат Чиполла у Боккаччо (Декамерон, VI,10). Больше того: как бы в подтверждение этой жанровой отсылки Фиренцуола дополняет характеристику жрецов-монахов новеллой о мошенническом «чуде барона св. Антония», позаимствованной, по всей видимости, из «Новеллино» Мазуччо (часть II, новелла 18).

Но если появление в «Золотом осле» пройдох-монахов мотивировано «модернизацией» апулеевского сюжета, то отношение Фиренцуолы к двум вставным историям, обработанным Боккаччо, показательно для его понимания «тосканского стиля». В печатном тексте обе они отсутствуют (авторская рукопись, к сожалению, не сохранилась). Конечно, этот факт может объясняться плачевным состоянием манускрипта, который после смерти Фиренцуолы правил, готовя к изданию (1550), Лудовико Доменики. Доменики не только счел необходимым заменить некоторые не вполне ясные слова и (ви-

димо, по просьбе Джироламо) дополнить автобиографию Фиренцуолы апологией его отца, который скончался лишь в середине 30-х годов — но и заполнил четыре значительные по объему лакуны, использовав для этого, как показали современные исследования, фрагменты перевода Боярдо. Самая обширная из конъектур Доменики — это как раз история о любовнике и бочке, превращенная Боккаччо в новеллу (Декамерон, VII, 2). Второй же «боккаччиевский» сюжет (о «чихающем любовнике» — Декамерон, V,10) отсутствует и у Доменики. Пропуск этой новеллы текстологи объясняют как ее известностью, так и непристойностью, заставлявшей опасаться цензуры. Не вполне понятно, однако, почему именно эта история могла повлечь цензурные преследования: далеко не самая откровенная у Апулея, она ничуть не скабрезнее истории с бочкой. Как бы то ни было, вряд ли случайно в рукописи Фиренцуолы оказались опущены оба эпизода, использованные великим новеллистом. Скорее всего, подобное «значимое отсутствие» объясняется стилистическими установками автора «Золотого осла». Перелагать «на современный лад» эпизоды, освященные именем образцового писателя, значило вступать в открытое состязание с Боккаччо, по существу, заново ставя перед собой уже решенные им задачи. «Декамерон» по-прежнему выступает для Фиренцуолы образцом, вернее, точкой отсчета. При этом прихотливый апулеевский сюжет, объединяющий новеллы в целостную структуру, функционирует у него как аналог «обрамления» в классическом национальном жанре, а отсутствие XI книги придает всей конструкции отдаленное сходство с десятью Днями «Декамерона».

Эта жанровая ориентация, как мы видели, эксплицитно заявлена уже в прологе к «Золотому ослу»; однако в том же прологе присутствует и другое понятие — «тосканская басня», относящееся именно к сквозному сюжету романа. Тем самым Фиренцуола разрушает жанровое единство «Метаморфоз», апеллируя к иной, противостоящей новеллистике, традиции. Само слово «басня», заимствованное у Апулея, наделяется у него новым содержанием. Действительно, у «Золотого осла» есть собственный обрамляющий сюжет, имеющий мало общего и с Апулеем, и с жанром авантюрного романа. Единственной сколько-нибудь явной отсылкой к этому жанру служит лишь упоминание имени Боярдо в одном из начальных эпизодов: переименовывая апулеевскую колдунью Мерою в Моргану, Фиренцуола уточняет, что «имя это подходило ей скорее по причине поступков ее, нежели из-за басен Боярдо». «Басни» создателя «Влюбленного Орландо» и первого переводчика «Метаморфоз», как и «милетские басни» самого Апулея, — это фантастические, неправдоподобные «вымыслы», которым (в отличие от новеллы с ее топикой правдивости и достоверности) по определению нет места в «автобиографическом» повествовании. Фиренцуола предлагает читателю не «басни», а «басню» — иначе говоря, аллегорию. Назвав свое сочинение «то-

сканской басней», он актуализирует дантовский «код» прочтения «Метаморфоз».

«Код» этот полностью проявляется в финале «Золотого осла». Анджело, как и Луций, сбегает во время приготовлений к церемонии его публичного соития с преступницей и, найдя убежище на берегу реки Тевероне, неподалеку от Тиголи, крепко засыпает. Разбуженный луной (как и у Апулея), он испытывает желание покаяться в своих ошибках и вспоминает мудрого «старичка», который всегда был небесным «адвокатом» его родителей; едва успев завершить молитву, он снова впадает в сон и видит своего заступника, который велит ему отправляться в город: первая встреченная им женщина (красавица, видом своим увлекающая душу к добродетели) и будет его спасительницей, ниспосланной Богом. Наутро Анджело действительно встречает девушку с маленьким сыном, которая, посадив ему на спину дитя, идет с ним в церковь, где священник божественными словами очищает душу Анджело (ангела), и тому кажется, будто он «только что спустился с небес». Чистая душа должна вернуться в подобающий ей сосуд: девушка подносит ослу розы; следует сцена обратного превращения, повторяющая Апулея. Анджело возносит хвалу Богу, затем «старичку», затем спасительнице, которой оказывается Костанца Амаретта, «госпожа души моей, которая пробудила ум к похвальным упражнениям» в словесности.

На нескольких заключительных страницах «Золотого осла» возникает в свернутом виде схема дантовской «Комедии». Несчастья, пережитые в облике осла, соответствуют блужданиям героя по аду. Явление «старичка» обозначает переход раскаявшегося грешника в чистилище: подобно Данте, Анджело трижды пытается обнять ускользающую тень (ср. Чистилище, I, 79–81:); фигура старца тем самым уподобляется одновременно Вергилию и Каселле. Наконец, Костанца, упомянутая еще в прологе, функционально замещает Беатриче — но несет черты и девы Марии (мотив младенца и въезда в Иерусалим на осле подкреплен образом страдающей матери). Спасительные розы отсылают к Райской розе Данте; благодаря Костанце герой оказывается в раю. Однако рай этот существенно отличается от дантовского, и прежде всего тем, что он — земной. Его главной ценностью, его высшей истиной выступает «гуманистическая словесность» (umane lettere). Странствия по аду, поясняет Фиренцуола, означают «ослиное изучение гражданских, а на самом деле варварских законов» (asinino studio delle leggi civili, anzi incivili), которому он предавался, пока Костанца не обратила его к свету знания. Тем самым Анджело прямо противопоставлен апулеевскому Луцию, который, будучи посвящен в жрецы Озириса, зарабатывал в Риме как адвокат, «ведя дела на латинском языке» (подобно самому Фиренцуоле), и покровительство божества обеспечивало ему «изрядный доходец». Аллегорический сюжет «Золотого осла» Фиренцуолы — это вариация тречентистского «метасюже-

та» о приобщении к высотам духа через любовь, заставляющая вспомнить как роль Лауры у Петрарки, так и знаменитую новеллу Боккаччо о Чимоне («Декамерон», V,1). Достигнув рая studia humanitatis, Анджело возвышается над земным благополучием апулеевского героя, но, с другой стороны, не взыскует и чисто небесного блаженства Данте. Аллегория жизненных странствий и духовных исканий оборачивается апологией словесности, которая, заключая в себе эманацию божественного знания, предстает занятием, единственно достойным человека.

4

Римский период творчества Фиренцуолы, богатый новаторскими начинаниями и честолюбивыми планами, оказался, однако, недолгим. В 1526 г. в его судьбе происходит крутой перелом, заставивший на долгие годы забыть о литературной карьере: заболев сифилисом, он (по-видимому, в наказание за беспутную жизнь) лишается монашеского сана и большинства бенефициев. Вплоть до 1537 г. его имя полностью исчезает из культурной жизни; обстоятельства его существования в этот период настолько неясны, что биографы расходятся во мнении даже в вопросе о том, оставался ли он в Риме или вернулся на родину. В ноябре 1529 г. Толомеи шлет ему письмо с призывом приехать в Болонью, где цвет «изысканных умов» Италии, сопровождающих Климента VII во время исторической встречи с Карлом V, собирается во главе с Бембо обсуждать спорные вопросы итальянского языка. Однако ответного письма Фиренцуолы не сохранилось, и сомнительно, чтобы он откликнулся на предложение друга. Ряд исследователей полагает, что ок. 1530–1531 гг. он был в Риме и входил в число основателей Академии деи Виньяйуоли (Виноградарей). Но достоверно известен лишь тот факт, что в этой Академии были зачитаны в присутствии Берни, Мольцы, Мауро, Каро и Делла Казы отдельные фрагменты его произведений. Судя по нотариальному акту от 12 декабря 1534 г., составленному отцом Фиренцуолы, он, возможно, в самом деле оставался при курии. К 1533 г. относится одно из самых известных его стихотворений, «О своей болезни» (Intorno la sua malattia) — четыре написанные белым стихом вариации на тему, заданную еще Сенекой и Вергилием и получившую развитие, в частности, во «Фьямметте» Боккаччо и в лирике Лоренцо Медичи: больной Фиренцуола, не имея силы жить в невыносимых страданиях и нищете, молит у Бога либо здоровья, либо покоя, хлеба и терпения, либо смерти.

К 1537 г. относится первое свидетельство о пребывании Фиренцуолы в Прато. Обстоятельства, по всей видимости, вновь благоприятствуют ему. Вернувшись к валломброзианцам, он становится аббатом Сан-Сальваторе ди

Вайяно, монастыря в окрестностях Прато, и переселяется в этот «довольно скверный тосканский городишко», как он аттестует его в письме к Аретино. Недуг, наконец, отступает, и Фиренцуола, пользуясь поддержкой ордена, сближается с наиболее знатными и просвещенными семействами Прато; особенно тесные связи сложились у него с Буонамичи, дом которых был признанным центром культурной жизни города. Оказавшись в среде ценителей изящной словесности, Фиренцуола вновь предпринимает попытку добиться литературной славы.

Его творческая активность в этот период поразительна, однако деятельность принимает несколько иной характер, нежели в Риме. За прошедшие одиннадцать лет дискуссии о литературных нормах вольгаре оформились в особый культурный институт — языковые академии, столь характерные для Чинквеченто. В 1540 г. идея, которую отстаивал Фиренцуола в «Беседах» — о преимуществе живого разговорного языка перед тречентистским идеалом Бембо, — объединила вокруг себя основателей Флорентийской академии. Очевидно, именно в противовес «Мокрым» (первоначальное название академии) Фиренцуола стремится организовать в Прато аналогичное сообщество. Его взгляды на литературный язык остаются прежними, но, лишившись полемической остроты, приобретают как бы нормативный характер; теперь они — заслуга, о которой он не устает напоминать. «Во всем, что я когда-либо создал, — пишет он с гордостью в посвящении к трактату «О красотах женщин», — всегда тщусь я подражать каждодневному языку, а не языку Петрарки или Боккаччо. [...] Неизменно употреблял я те вокабулы и ту речь, какая у нас в обращении всякий день, расплачиваясь, как говорит Гораций, ходячей монетой». Созданная им Академия дель Аддьяччо (буквально: «Академия Загона для скота»), в рамках которой он собирался утверждать приоритет живого разговорного языка, призвана была воплотить в самой своей структуре «естественность» родного наречия. Природная топика «Бесед» трансформируется в академический «метаязык»; но тем самым она неизбежно выстраивается в соответствии с жанровым каноном: в самом деле, «Загон» ориентирован на пасторальную традицию в ее ренессансном преломлении, т. е., прежде всего, на «Аркадию» Саннадзаро; своей атрибутикой он предвосхищает многочисленные «Аркадии» следующего столетия.

Глава академии именовался архимандритом (должность эту исполнял сам Фиренцуола), рядовые ее члены — пастухами; все они носили аркадийские имена. Гербом «Загона» служила пастушеская свирель, его покровителем считался Пан, подругами «пастухов» — нимфы, а время делилось на Олимпиады. В честь открытия академии архимандрит, избравший себе имя Сильвано, «Лесной», пишет прозиметр «Пастушеское жертвоприношение» («Il Sacrificio pastorale»), посвященный Пану, «богу всех пастухов, и родителю и признанному главе первых существ, рожденных всеобщей матерью

Природой, и прекраснейших Гамадриад, и святейших Муз». Метрическое разнообразие прозиметра (в котором, помимо прозы, использован как белый, так и рифмованный стих), славящего «естественные» радости и добродетели счастливых пастухов, становится у него поэтическим эквивалентом разнообразной аркадийской природы. «Академическими» природными мотивами проникнута и петраркистская лирика Фиренцуолы этого периода (возлюбленную, например, он называет Сельваджей, Дикаркой). К тому же ряду можно отнести и посвященный Сельвадже «Лес любви» («La Selva d'amore») — 85 стансов, которые объединены отсылкой к одноименной поэме Лоренцо Медичи и задуманы в подражание «Стансам» Полициано.

Ряд произведений, созданных Фиренцуолой в Прато, можно рассматривать как новое воплощение замыслов «римского» периода, не получивших должной реализации. Но именно при сопоставлении двух периодов раскрываются глубокие перемены, которые произошли в его творчестве. Смещается доминанта его поэтики: если в 1520-е г. Фиренцуола тяготел к жанровому синтезу, к объединению различных традиций национальной литературы в рамках «современного» стиля, эксплицитно противопоставленного «классическому» стилевому идеалу Бембо, то в 40-х он как будто стремится испытать этот стиль во всех жанрах, не нарушая при этом их чистоты. В 1540–1542 гг. он создает две комедии, две новеллы и диалогический трактат, перелагает на вольгаре фрагмент «Панчатантры» и «Поэтическое искусство» Горация (перевод не сохранился), а также пишет значительное число стихотворений, как петраркистских, так и бурлескных, в духе Берни, Мольцы, Граццини-Ласки. Его перу принадлежат канцоны, мадригалы, сонеты, секстины, белые стихи; в 1541 г. он объединяет их в «канцоньере» («Стихи любовные и на различные темы», «Rime amorose e di vario argomento») и посвящает Джино Буонамичи, «юноше из Прато», своему духовному alter ego.

Обращаясь к жанру комедии, Фиренцуола, по-видимому, стремился прежде всего упрочить свое положение в культурной жизни Прато, города, где интерес к театру был традиционно высок (он сам осуществил их постановку). В «Жене трех мужей» (La Trinunzia) он выстраивает относительно оригинальную фабулу, в основе которой лежит тройное узнавание; «Два Лючидо» (I Lucidi) представляют собой обработку популярнейшей в Италии XVI в. сюжетной модели — «Двух Менехмов» Плавта. Обе комедии не оставили сколько-нибудь заметного следа в истории ренессансной драматургии и интересны главным образом благодаря мастерскому подражанию простонародной речи, которое достигает подлинной виртуозности в прологе к «Жене трех мужей». При этом в «Двух Лючидо» безупречно последовательная ориентация на современность оборачивается новой полемикой с Триссино: если последний в «Двух Симиллимо», написанных в те же годы, пытается найти компромисс между античным материалом и привычными для публи-

ки реалиями, то Фиренцуола исходит из «сплошной», в духе «Золотого осла», модернизации как места действия и персонажей плавтовской паллиаты, так и ее языка.

Две новеллы, написанные в Прато, в ранних изданиях прозы Фиренцуолы (начиная с Джунти) включались в состав его «Бесед»; однако и по тематике, и по стилю они разительно отличаются от новелл римского периода. Прежде всего, они представлены так, чтобы безусловно исключить всякую идею сборника: объединяет их только имя автора и обозначение жанра: первая называется «Новелла М. Аньоло Фиренцуолы, недавно происшедшая и рассказанная согласно народной молве»; вторая — «Новелла М. Аньоло Фиренцуолы о происшествии, бывшем в Прато». Это подчеркнуто изолированные рассказы, лишенные даже такого традиционного жанрового элемента, как «легенда» — краткое изложение сюжета, предваряющее сам текст. Интрига как таковая не представляет для автора интереса, значение имеет лишь ее стилистическая обработка: не случайно в заглавие первой новеллы вынесена «народная молва» (vulgata fama). История о хитрой и алчной старухе, которая, торопясь получить деньги, обещанные ее дочери в случае замужества, вместо настоящего жениха предъявила благодетелю местного дурачка и в конечном итоге опозорила всю семью, — блестящий и, бесспорно, лучший у Фиренцуолы образец новеллистического сюжета. Но, прежде всего, это стилистический опыт: само место действия, Флоренция, задает общий «боккачиевский» колорит рассказа, удачно оттеняющий простонародную речь персонажей. Напротив, чистым — и удачным — экспериментом в области низкого вольгаре является вторая новелла, повествующая о невесте, которая ловко и изящно обманула двух пройдох (или, как изъясняется сам Фиренцуола, «о невинной голубице, каковая в самый тот день, что вылетела из гнезда, поймала двух волков»), вокруг колоритной речи которых, собственно, и строится сюжет. Новелла, посвященная Джино Буонамичи, очевидно, адресовалась ближайшему окружению этого просвещенного семейства: узнаваемые действующие лица (из числа знакомых Фиренцуолы) и злободневность самой истории, видимо, записанной по свежим следам, давала автору возможность в полной мере продемонстрировать ценителям словесности в Прато свое мастерство стилиста.

5

Изменения, которые претерпела поэтика Фиренцуолы, становятся особенно наглядными, если сравнить близкие по форме произведения, относящиеся к разным периодам творчества. Два трактата-диалога «О красотах женщин» (Delle bellezze delle donne), которые современные издатели объеди-

няют под общим заголовком «Чельсо» — по имени главного героя, — в жанровом отношении представляют собой очевидную параллель «Беседам». В основе обоих текстов лежит единая концепция литературного языка, и автор спешит заявить об этом уже в посвящении диалогов «благородным и прекрасным дамам Прато», датированном 1541 г.; из «Бесед» в трактат переходит имя Чельсо, которое сохраняет за собой Фиренцуола. Прежним остается и образец: «Азоланские беседы» Бембо, третья книга которых посвящена вопросу о совершенной женской красоте. Однако новое самосознание автора требовало нового героя, и Чельсо отведена в «Красотах женщин» совсем иная роль, нежели в раннем трактате-сборнике.

Оба диалога отнесены к лету 1540 г. Чельсо Сельваджо, уступая желанию четырех благородных дам Прато, обозначенных псевдонимами мона Лампиада, мона Аморрориска, Сельваджа и Вердеспина, рассуждает перед ними о том, что есть женская красота. В первом диалоге он определяет критерии красоты для различных частей женского тела и некоторые более общие качества, присущие истинно красивой женщине. Во втором — так сказать, применяет свои теории на практике, составляя портрет идеальной красавицы («химеры») из частных прелестей внимающих ему обитательниц Прато. Как и в «Беседах», важное значение получает в «Чельсо» пространственная топика. Первый диалог разворачивается на вершине холма, второй — в обеденной зале моны Лампиады, иначе говоря, в особняке Буонамичи. Движение извне внутрь соответствует развитию диалога от природы (рассуждения о красоте как естественных пропорциях и природных свойствах) к искусству — умозрительному конструкту, «химере», существующей в воображении художника.

Отвечая на просьбу дам, Чельсо сразу же намечает программу дальнейших рассуждений: «Итак, будем мы говорить главным образом о красоте обнаженных частей тела, и лишь при случае — о закрытых одеждой; а затем увидим, что такое *leggiadria,* что означает *vaghezza,* что понимаем мы под *grazia,* а что — под *venustà,* и как важно иметь или не иметь *aria,* и что значит то, что на языке народном называется в вас, женщинах, *maestà*». Чельсо оговаривает, что описание красоты духовной не входит в его задачи — он ведет речь исключительно о красоте внешней, о совершенстве формы: «Об уме и иных способностях и доблестях души не ведем мы речи, ибо стремились мы живописать красоту телесную, но не духовную, для изображения коей надобен лучший художник, нежели я, и лучшие краски, и лучшая кисть, нежели бессильное мое дарование». Действительно, его описание идеальных форм и пропорций тела и лица, во многом опирающееся на трактат Леона Баттисты Альберти «О живописи» и подкрепленное рисунками, абсолютно свободно от неоплатонического пафоса. Фиренцуола говорит о красивых глазах, бровях, носе, щеках, рте, зубах, подбородке, ушах, шее, руках и кистях рук, гру-

ди, ножке. Женщина в речи Чельсо — это *статуя*, чья красота сосредоточена в верхней, открытой взорам половине тела (нижняя служит как бы цоколем для нее). Шесть перечисленных выше качеств совершенной красавицы не связаны с ее внутренней привлекательностью: это эстетические категории, описывающие удовольствие от созерцания донны, но не от духовного общения с нею. Отсылка к Петрарке в рассуждении о грации и к Цицерону — в определении «прелести» (venustà) лишь подчеркивает смещение смысловых акцентов. Даже число «шесть», определявшее структуру «Бесед», уже не играет организующей роли, выступая как чисто формальный признак идеала: кроме шести качеств, присущих красавице, Фиренцуола называет шесть красок идеальной красоты (желтая, рыжевато-коричневая, черная, красная, киноварь и телесная: вслед за Альберти, он не включает в число цветов белый). Если в «Беседах» Фиренцуола стремился уловить высшую гармонию мироздания, природы и словесности и на ее основе выстроить совершенный трактат, то в «Красотах женщин» идеал выступает объектом описания, а совершенство самого произведения постулировано заранее, уже в «Посвящении»: «Когда б я не учился, и не обладал вследствие того известной образованностью, никак не сумел бы я привести диалог сей к тому совершенству, какое ныне в нем заключается...». Личность автора, которого, по его собственным словам, охотно читали и высоко ценили «великие и славнейшие синьоры и умнейшие благородные дамы нашей Италии», оказывается единственной (и достаточной) опорой совершенного творения.

Второй диалог открывается восхвалением волос — темой, «едва не забытой» накануне; маркированное ее введение позволяет подчеркнуть особую роль цитаты из Апулея (Метаморфозы, II, 8–9), на которого ссылается Чельсо в подтверждение своих слов. Действительно, фрагмент, уже переведенный Фиренцуолой в «Золотом осле», получает в трактате совершенно новое звучание. Возможно, что у автора, как полагают некоторые исследователи, не было под рукой своего давнего сочинения; однако даже беглое сравнение двух текстов позволяет заметить, что Фиренцуола не просто заново переводит, но радикально переосмысляет апулеевскую апологию «природного украшения» женщины, которая в «Золотом осле» почти не претерпела содержательных модификаций. Дело не только в том, что в «Красотах женщин» стиль отрывка становится более приподнятым и пышным, прежде всего за счет амплификации («без света, без сияния, без убранства золотистых волос своих она [Венера] никого привлечь бы не сумела»); изменяется эстетический его смысл. На смену разнообразию равно прекрасных форм и красок приходит строгое единство идеала: из него исключен как черный цвет волос, так и все виды причесок, которые вдохновенно славит Апулей; совершенная донна обладает светлыми, золотистыми волосами, которые «частыми волнами пышно вздымаются... вокруг красивой ее головы, либо в изобильном по-

рядке, распущенные, ниспадают ей на плечи». Универсальный канон красоты воплощен в фигуре белокурой Венеры, в связи с которой вводится мотив суда Париса, отсутствующий у Апулея; тем самым любой эстетический релятивизм, любые варианты в определении совершенства как бы заранее отвергаются, а идеал, который, словно мозаику, складывает Чельсо, приобретает нормативный характер, освященный отсылкой к античности. Та же нормативность оказывается присуща и шести категориям, которые перечислены в начале трактата, — их автор также переносит в апулеевский текст: «Если совлечете вы с сияющего лика прекраснейшей девушки светозарный ореол светлых ее волос, то увидите, что потеряет она свою красоту, лишится всей своей грации (grazia), утратит все свое очарование (leggiadria)». Фрагмент о волосах не случайно помещен в начало второго диалога, то есть в смысловой центр произведения: Фиренцуола делает его опорой и квинтэссенцией своих эстетических воззрений.

Приступая к описанию «химеры», Чельсо намеревается следовать античному образцу (также почерпнутому из трактата Альберти): «Зевксис, когда должен был изобразить прекрасную Елену кротонцам, выбрал из самых изящных их девушек пятерых и, у одной взяв самую красивую часть тела, и с другими поступив так же, составил из них свою Елену, которая столь прекраснейшей получилась, что нельзя было другой такой вообразить себе во всей Греции». Ссылается он и на образцы, более приближенные во времени — в частности, на «блистательного мессера Джован Джорджо Триссино», которому принадлежит небольшой диалог «Портреты». Впрочем, Фиренцуола, продолжая полемическую линию «Изгнания литер...» и «Двух Лючидо», не столько подражает опыту Триссино, сколько отталкивается от него. «Портреты» (1524), написанные в честь маркизы Изабеллы д'Эсте, построены на приеме, заимствованном у Лукиана и обратном тому, что использует Фиренцуола: персонажи диалога, в число которых входят Бембо и Винченцо Магре, составляют «идеальный» портрет реальной женщины, маркизы, из частей, принадлежащих другим дамам (Лукиан использует для этой цели статуи). Фиренцуола же, напротив, из реальных красавиц творит идеальную «химеру», эталон совершенной красоты, воплотить который под силу не природе, но лишь искусству. Триссино создает панегирик высокородной женщине, Фиренцуола прославляет женский идеал; первый выступает с позиций придворного, второй — с позиций чистой эстетики. В 1540-е годы такой подход не был серьезной новацией (категории, отчасти напоминающие «химеру» Фиренцуолы, встречаются, к примеру, в трактате Федериго Луиджини «Книга о прекрасной даме», появившемся примерно в те же годы); однако, отсылая к достаточно давнему тексту Триссино, Фиренцуола, по-видимому, стремился придать своему трактату более глубокое полемическое содержание. Составная «химера», чистая форма, эксплицитно лишенная

каких-либо внутренних, духовных достоинств, неизбежно воспринималась как антипод и даже, в известном смысле, пародия на идеальную донну неоплатонического любовного трактата. Идея «химеры» означала отказ от представления о любви как о сущности творческого акта. В «Посвящении», отрицая (а, по сути, утверждая) свое тождество с Чельсо, Фиренцуола уточняет: «Если изображаю я, что любовь свою поместил он на высокие, чистые, святые основания добродетели, то здесь, сознаюсь, хотел я описать себя самого...». Но Чельсо, крайне бегло упомянув однажды «двух Венер», ни разу не возвращается в своих рассуждениях ни к любви, ни к добродетели. Дополнительное обоснование «внелюбовный» пафос Фиренцуолы получает в литературной традиции, к которой, помимо трактата Альберти, отсылает идея «составной донны» — а именно в поэзии провансальских трубадуров; знаменитая кансона Бертрана де Борна, где трубадур, потерпев неудачу в любви, составляет из нескольких известных красавиц идеальную Даму и отказывается впредь иметь дело с реальной возлюбленной, славит (пусть пародийно) как раз свободу от любовных уз.

Если в структуре «Бесед» дамы приравнены к мужчинам и даже (в лице Костанцы) доминируют над ними, то в «Красотах женщин» они играют сугубо вспомогательную роль. Диалогический трактат Фиренцуолы предельно приближен к монологу. Чельсо занимает место «королевы» Костанцы, и красавицы из Прато служат для него преимущественно объектом эстетических оценок; их функция вполне традиционна для жанра: они внимают рассуждениям Чельсо и лишь иногда задают вопросы и вставляют краткие реплики. Они лишены речи: «химера» не может вести беседу, она способна участвовать в ней лишь звучанием своего прекрасного голоса; идеальная донна, утверждает Чельсо, наделена «непосредственностью и сладостью яркой, звонкой, уместной и изысканной речи» Вердеспины. Возвращаясь к традиционному канону трактата о любви, Фиренцуола лишает его содержания, превращает в чистую форму, т. е., по существу, в собственную противоположность.

По-видимому, эта особенность диалогов не осталась незамеченной первыми читателями; судя по «Посвящению», в окружении автора «Красоты женщин» были приняты враждебно. Отвечая оскорбленным обитательницам Прато, Фиренцуола, хотя и придерживается обычной панегирической риторики, решительно защищает свое творение и с достоинством напоминает о собственных литературных заслугах. Он не ставил перед собой цели описать ту или иную реальную даму, его красавицы — вымышленные. Но даже если бы он и изобразил жительниц города, разве тем самым он нанес им обиду? Высший эстетический идеал, во имя которого написан трактат, оказывается недоступен его героиням — и одновременно читательницам. Гордое самооправдание автора завершается горькой самоиронией: «под жилетом я не столь черен, нежели снаружи, а особливо поутру в воскресе-

нье, когда сменю рубашку». То близкое к неоплатонизму представление о совершенстве донны, которое Фиренцуола воплотил в фигуре Костанцы и обосновал в эпистоле к Толомеи, в «Красотах женщин» как бы раздваивается: если дамы Прато обладают внешней, «формальной» красотой — и даже, по утверждению Чельсо, превосходят красавиц Древней Греции, то носителем совершенства внутреннего становится сам писатель, таящий свой «ум и иные способности и доблести души» под не слишком привлекательной, «черной» оболочкой.

Не менее выразительно новые, «классицистические» принципы поэтики Фиренцуолы преломляются в «Первом одеянии разговоров животных» (La prima veste de' Discorsi degli animali, датированы декабрем 1541 г.) — переложении на вольгаре одной из книг «Панчатантры». Индийские сказки получили известность в Европе еще в XIII столетии, когда их перевел на латынь Джованни да Капуа (Directorium humanae vitae); в 1493 г. появился их испанский вариант, «Exemplario contra los engacos y peligros del mundo» (перепечатан в 1536 г.). По-видимому, именно он и послужил источником для Фиренцуолы, который выбрал из него для обработки книгу «О льве и быке».

В «Разговорах животных» использованы те же принципы перевода, что и в «Золотом осле»: действие сказок переносится в современную Италию, а содержание их последовательно модернизируется (один из сюжетов, например, перенесен в окрестности виллы Ручеллаи). Отсюда, кстати, и вынесенное в заглавие слово «одеяние»: по словам самого Фиренцуолы, его беседы животных «в новые одежды и по новой моде облачены и украшены». Истории, которые рассказывает философ Тиабоно при дворе царя Луторкрены, нередко именуются новеллами. Фиренцуола дополняет их четырьмя традиционными новеллистическими сюжетами, из которых два — о «снежном ребенке» и о хитрой жене, обманувшей ревнивого мужа и избежавшей расправы с помощью подставной дамы — восходят еще к фаблио. «Посвящение любезным и благородным дамам Прато» почти дословно повторяет посвящение «Декамерона»: «Примите же их [«Разговоры»] с веселым челом, и, коли наскучат вам иголка и веретено, читайте их для развлечения вашего, читая же, вспоминайте о вашем покорном слуге...». Прихотливый узор вставных эпизодов, объединенных сложным сквозным сюжетом (о кознях придворного барана против быка, заслужившего милость царя зверей), становится у Фиренцуолы — как прежде чередование авантюр в «Метаморфозах» — моделью обрамленного сборника новелл.

Однако между «Разговорами животных» и переложением Апулея существуют два принципиальных различия. Во-первых, «Разговоры» полностью лишены того личностного измерения, в котором заключалось своеобразие «Золотого осла». Фиренцуола представляет читателям (а вернее, читательницам) не оригинальное произведение, но перевод, и заявляет об этом прямо

и недвусмысленно: «Посвящаю я вам [дамам Прато] эти *Разговоры*, мною в нынешний их вид и форму приведенные, сокращенные и переделанные так, как вы увидите». Таким образом, автор считает своей заслугой только стилистическую обработку текста, которому он придает «вид и форму», но не новое содержание. Во-вторых, по сравнению с «Золотым ослом» коренным образом меняется само понимание новеллистики: если в своей обработке Апулея Фиренцуола заменял «милетские басни» новеллой боккаччиевского типа, противопоставляя тем самым вымысел — достоверности, а античную традицию — тосканской культуре XVI в., то, создавая «Разговоры», он, напротив, отождествляет новеллу с басней. Истории, переведенные «для развлечения» дам, несут в себе моральный смысл. Это жанровое тождество воплощено в философе Тиабоно, который, высказав царю свое суждение о каком-либо предмете, «сперва подкреплял его доводами убедительными и правдивыми; а после показывал, словно в зеркале, с помощью какой-нибудь коротенькой забавной *новеллы*, в придумывании которых мог он сравниться с *Эзопом*» (*курсив наш.* — И.С.). Кроме вставных историй, Фиренцуола добавляет к испанской версии книги «О льве и быке» пространное заключение — дидактический вывод из произведения в целом, адресованный государям и призванный пробудить в них сознание своей ответственности за судьбу подданных: ибо «какая ни приключится в государстве беда, в ней непременно будет виноват государь». Единственный выход для правителя — это поручить себя воле Божией и предаться «в длани того, кто, видя, что сердце наше устремлено к добру, в милосердии своем подаст ему помощь и направит к благотворным деяниям и к славному концу...». Речам Тиабоно вторит и положительный персонаж его басен-новелл, баран Беллино, рассуждающий перед своим злокозненным братом о долге истинного придворного. Назидательное начало в «Разговорах животных» выражено столь ярко, что ряд исследователей склонны даже толковать их как социальную сатиру. Так или иначе, стремление к «модернизации» старинных индийских сказок приводит Фиренцуолу к той средневековой по духу дидактике, к которой стала открыто тяготеть новеллистика чуть более позднего, посттридентского периода.

Аналогичный сдвиг в сторону средневековой повествовательной традиции прослеживается и в решении важнейшей для Фиренцуолы (и для новеллы как жанра) темы — о достоинствах женщины. Конечно, «Разговоры» далеки от того «антифеминизма», который был присущ фаблио или проповедническим exempla: они посвящены дамам и довольно широко используют петраркистскую топику. В одном из авторских отступлений Фиренцуола даже изъявляет намерение вновь обратиться к вопросу о равенстве женщин и мужчин, сетуя, что в рамках басенного жанра хвалы женщинам выглядели бы неуместно: «Полагаю я бесчестным помещать среди примеров о неразумных животных, о гордых лесных зверях, о рыбах и птицах, примеры о достой-

нейших дамах; быть может, в другом месте, призвав на помощь малые и недостаточные способности моего дарования, покажу я, подобно тому, как сделал это прежде, что дамы не менее доблестны и обладают не меньшим достоинством, нежели мы, мужчины». Однако контекст, в который помещена эта прямая отсылка к «Похвале дамам», придает намерению автора пародийный характер: речь идет о «бестолковых мужьях», которые никак не могут уразуметь, что «частенько отдать женам бразды правления куда как полезней и для мужей, и для детей, и для всего дома, нежели стремиться командовать ими по любому поводу». Фиренцуола, безусловно, не собирается повторять доводы, которые приведены им в послании к Толомеи. Проблема равенства женщин переносится в «Разговорах» из области высокой культуры и философии на вполне традиционную почву семейной жизни и домашнего хозяйства. Точно так же может пародийно снижаться и петраркистская риторика: возвышенное описание женской красоты, отождествляемой со светом («если можно тьмою назвать то, что осиянно было светозарной белизной нежных членов очаровательной девушки, где сиял свет очей одной из красавиц Прато»), содержится, например, в басне о блохе и клопе, которые по-своему оценивают прелести горожанки.

6

За несколько месяцев до смерти, в сентябре 1542 г., Фиренцуола адресует мадонне Клеменце Рока свою поэму «Слезы на жестокую смерть благородного неаполитанского юноши» (Lagrime nella violenta morte d'un giovane nobile napoletano), которая вошла в историю итальянской литературы как одно из самых необычных произведений Чинквеченто. Особое место занимает она и в творчестве самого Фиренцуолы: это единственный опыт писателя в высоком стиле, и в «Посвящении» он просит не смешивать его, недостойного, с этой его «дочерью, каковая, услыхав, что должно ей отправляться в богатейшие покои ума вашего, пожелала, чтобы облачил я ее в тонкие ткани, и отмыл бы и отчистил грубые ее щеки».

В действительности «Слезы» представляют собой уникальный жанровый эксперимент: это стихотворная трагическая новелла, вернее, *новелла-трагедия*. За новеллистической завязкой (юноша, застигнутый стражей в тот момент, когда он спускался по веревочной лестнице из окна своей любимой, по законам родного города приговорен к смертной казни) следует поистине космическое действо, сочетающее черты античной трагедии и аллегории: граждане Неаполя — именуемого Партенопеей — образуют хор, молящий о снисхождении к юному «преступнику», повинному лишь в служении Амору; в роли богов выступают аллегорические фигуры Милосердия, Жестокости и

Правосудия (которое всякий раз, как Милосердие отступает, надевает котурны), а финальная сцена казни приобретает характер сакрального жертвоприношения. Частично функции хора принимает на себя авторская речь. Истинный сюжет «Слез» состоит в попытках людей, сострадающих влюбленному, избавить его от неумолимой власти рока; конфликт распространяется на все пространство королевства Обеих Сицилий — престарелый отец юноши, не сумев пробудить человечность в городских властях, ищет защиты у самого Карла V. Однако земной любви не дано разрушить замысел высших, враждебных ей сил. Император дарует прощение юноше, с условием, что тот женится на возлюбленной, но надежды на счастливую развязку оказываются тщетными. Жестокость вновь побеждает в схватке с Милосердием, избрав своим орудием дядю девушки, который отказывается выдать ее замуж.

Non zio, come ognun vuol, della fanciulla,
Ma suo nimico, e nimico a se stesso,
All'onor suo contrario, ed al dovere,
Adverso di Pietà, crudel rebelle,
Veramente leone, anzi più tosto
Un alpestre orso*.

Отмеченный роком, юноша превращается из традиционного новеллистического персонажа в жреца Амора и одновременно в священную жертву — в «агнца, уготованного на заклание», и «жениха, грядущего на брачный пир». Смена жанровых ипостасей ознаменована кратким монологом героя (единственным его деянием на протяжении всего повествования); затем кинжал палача пресекает нить его жизни, «что Клото лишь недавно / На дивное свое веретено мотала, / Ибо спряла ее чуть боле чем на четверть».

Но если юноша, верный Амору, вознесен на высоту трагедии, то фигура его возлюбленной получает в «Слезах» прямо противоположную трактовку. Именно ее оплошность (не открыв вовремя окно, она отрезала любимому путь к отступлению) отдает героя во власть роковых сил, и ее запоздалое раскаяние бессильно изменить его судьбу. Женщине отведена в сюжете роль пособницы зла. В аллегорическом пространстве «Золотого осла» дама вводила героя в земной рай; в «Слезах» уделом истинного влюбленного становится смерть. В «Посвящении» Фиренцуола вновь возвращается к сквозному мотиву своего позднего творчества — оправданиям перед прекрасным полом. Однако апология дам оборачивается у него апологией своего собственного

* «Не дядя, как всякий полагал, девицы, / но враг ей, и враг себе, / противник чести своей и долга, / бунтарь жестокий против Милосердия, / воистину лев, или, вернее, / медведь альпийский».

неустанного любовного служения: автор недвусмысленно проводит параллель между собой и своим героем.

7

Несмотря на все усилия, Фиренцуоле так и не удалось добиться признания современников. Неприязнь, которую вызвали среди обитателей Прато диалоги «О красотах женщин», лишила его прежних покровителей. Не оправдала надежд и Академия: по прошествии некоторого времени «пастухи» (возможно, из-за тех же диалогов) большинством голосов изгнали своего архимандрита. Фиренцуола немедленно предпринял попытку основать новую академию — «Новый Загон», однако второе его детище оказалось еще более эфемерным, чем первое.

К творческим неудачам добавились имущественные проблемы: Фиренцуола лишился бенефиция в Вайяно и оказался втянут в длительную тяжбу с сестрой об отцовском наследстве. Постепенно он остался в полной изоляции и почти без средств к существованию. Он умер 27 июня 1543 г.; известие о его кончине пришло на родину, во Флоренцию, лишь спустя две недели. Братья отказались от наследства: после Аньоло Фиренцуолы не осталось ничего, кроме его долгов — и его произведений.

Среди стихов Фиренцуолы есть микроцикл из трех бурлескных сонетов, посвященных букве «К», чужестранке в латинском алфавите. В третьем из них поэт отвечает на вполне «академическое» недоумение Граццини-Ласки, который в своем сонете вопрошает, кто же он, Фиренцуола, такой: педагог, гистрион, придворный, папист, лютеранин, адвокат — или же вовсе посланник (или шпион) Султана?

L'abito strano e nuovo che portate,
L'aria d'astore e d'allocco ch'avete
Empion di maraviglia le brigate*.

«Я — добрый итальянец, — пишет Фиренцуола, — но я подобен той самой «этрусской» букве, на которую ополчились brigate» (Io son dunque quel K, che voi sapete).

Комический сонет, звучащий дальним отголоском тех споров, в которых Фиренцуола с пафосом защищал итальянский алфавит от «омег» Триссино, дает удивительно точный в своей самоиронии автопортрет писателя. Через

* «Странное ваше и необычное одеяние, / ваш ястребиный [или: мошеннический] и совиный [или: дурацкий] вид / преисполняют ученые сообщества изумлением».

несколько лет, когда его произведения будут, наконец, опубликованы, их новаторский характер найдет отклик у нового поколения литераторов. Около 1550 г. Джироламо Парабоско разовьет в своих «Забавах» структуру «Бесед». «Разговоры животных» обретут прямое продолжение в «Моральной философии» Антона Франческо Дони, который представит читателям полный перевод «Панчатантры», позаимствовав у предшественника как материал, так и принципы его литературной обработки. Однако для современников один из лучших прозаиков Чинквеченто так и остался чужеземной, «этрусской» буквой «К», нарушающей стройный порядок латинского алфавита.

Глава седьмая

ПЬЕТРО АРЕТИНО

Трудно найти в итальянской литературе Возрождения фигуру более противоречивую, чем Пьетро Аретино. Он так или иначе откликнулся на многие эстетические тенденции зрелого и позднего Ренессанса, оставив на них отпечаток своей мощной индивидуальности,но не вписался ни в одну из них; он пробовал себя в разных жанрах, но сама литература служила для него лишь средством утвердить и явить миру (в буквальном смысле, едва ли всей Вселенной) свое «я». Плебей, повторявший в письмах, что он «родился в нищете с душою короля», и титан, числивший среди ближайших друзей Тициана, Сансовино, Джованни делле Банде Нере, пытавшийся поучать Микеланджело и ни минуты не сомневавшийся в своем праве говорить на равных с папами и государями, он был прежде всего личностью — настолько, что личностное отношение к нему сквозит иногда и в современных академических исследованиях. Обвиненный современниками во всех смертных грехах, объявленный Дони антихристом, он удостоился от Ариосто в «Неистовом Орландо» эпитета «божественный». Он сделал свое имя нарицательным, дав его не только своим многочисленным прислужницам-«аретинкам», но и, например, вазам в античном духе, эскизы которых он передал венецианским стекольщикам. Гуманистическая идея личности, ценной не своей родовитостью, но индивидуальной virtù, получила в нем наивысшее воплощение, но и подверглась коренной трансформации, в которой весьма наглядно воплотился кризис идеальной ценностной системы Высокого Ренессанса: освободившись от ориентации на античные образцы, личность оказалась перенесена в самую гущу повседневности с ее бурлением социальных, политических, литературных и чисто человеческих страстей. Virtù, которую провозглашает Аретино и в которой он видит свое призвание, — это способность во весь голос вещать ненавистную большинству правду; своим девизом он делает слова Veritas odium parit. Приверженность правде дарует ему внутреннюю свободу, ставит превыше царей земных — и, как ни парадоксально, в то же время служит залогом его вполне зем-

ного благополучия. Он пишет скульптору Леоне Леони: «Гонители мои упрекают меня за то, что порой превозношу я государей до небес, а порой сбрасываю в бездну <...> Я, Пьетро Аретино, браня государей, показываю им, каковы они есть, славя же, учу, какими они должны быть». Он отказывается быть придворным, продавать себя и свои творения, но ожидает от государей вознаграждения и зачастую настойчиво требует его — именно потому, что открыто заявляет о своем превосходстве над ними. Подобно римскому кесарю, он велит чеканить медали со своим изображением. На одной из них он восседает на троне с книгой в руках, взирая на группу склонившихся перед ним людей; надпись на медали гласит: «Государи, собирающие дань с народов, платят дань своему рабу» (I principi tributati dai popoli il servo loro tributano).

1

Ни у кого из писателей эпохи творчество не было столь неразрывно связано с биографией, а жизнь, породившая бесчисленное множество легенд (зачастую заслоняющих исторические факты), не достигала такой эстетической самоценности.

Пьетро родился в Ареццо 20 апреля 1492 г. Сын сапожника по имени Лука (по другим сведениям, Андреа дель Туро) и более родовитой красавицы Маргариты Бончи — Титы, как он называл ее в письмах, — он до конца жизни питал неприязнь к отцу, оставившему семью, и восторженную привязанность к матери. «Благовещенье» с изображением мадонны Титы кисти Бернардо Лапполи украшало врата церкви св. Петра в Ареццо, и впоследствии Джорджо Вазари по просьбе Аретино выполнил копию этого портрета. Уже в 1506 или 1507 г. юноша покинул родной город и обосновался в Перудже; здесь, войдя в круг образованных молодых людей из знатных семейств (среди них был, в частности, Аньоло Фиренцуола), он, возможно, посещал университет, а также изучал живопись: Лудовико Дольче прославит его как тонкого и признанного знатока в «Диалоге о живописи, именуемом Аретино» (Dialogo della pittura intitolato l'Aretino). В январе 1512 г. в Венеции увидела свет небольшая книжечка стихов, в заглавии которой впервые появился патроним «Аретино» («Аретинец»), отныне навсегда заслонивший темное родовое имя нового поэта — «Новое собрание творений плодовитейшего юноши Пьетро, художника из Ареццо» (Opera Nova del fecundissimo giovene Pietro pictore Arretino, zoe strambotti, sonetti, capitoli, epistole, barzellete et una desperata). Сборник включал в себя 78 стихотворений, в большинстве своем воспроизводивших расхожие клише «добембистского» петраркизма в духе Тебальдео и особенно Серафино Аквилано, которого автор в одном из сонетов даже ставит в один ряд с Данте.

Юношеские похождения Аретинца дали пищу для немалого количества домыслов. Говорили, будто его изгнали из Ареццо за сонет против продажи индульгенций; что в Перудже он высмеял выставленную на публичное обозрение картину, пририсовав лютню кающейся Марии Магдалине. Так или иначе, в 1517 г. Аретино оказался в Риме, на службе у богатейшего сиенского купца, банкира и мецената Агостино Киджи. В палаццо Киджи, украшенном творениями лучших современных художников (Джулио Романо писал для него Купидона и Психею, а Рафаэль — Галатею), Аретино попадает в блестящее общество: он входит в близкое окружение папы Льва X, знакомится со многими знаменитостями, в том числе с Себастьяно дель Пьомбо и Джулио Романо. Его язвительное красноречие как нельзя лучше вписывается в атмосферу правления папы, славившегося пристрастием к вольной шутке и розыгрышам. Он приобщается к бурлескной поэзии; его друзьями становятся известный автор фарсов Никколо Кампани по прозвищу Страшино, художник, поэт и мастер комических проделок Маэстро Андреа и, скорее всего, Антон Лелио, родоначальник жанра пасквинаты. Появляются и первые враги, в том числе один из самых непримиримых, Франческо Берни. Косвенное свидетельство о роли, которую играл Аретино при курии, содержит анонимный «Фарс» (Farza, ок. 1520 г.), сюжет которого — злая критика придворных нравов в форме «наставлений обучающемуся» — станет одним из лейтмотивов его дальнейшего творчества: юный пастушок, желающий попасть на службу к «великому пастырю», первым делом получает совет заручиться поддержкой Пьетро из Ареццо, чей язвительный язык воистину всемогущ.

Однако по-настоящему известен (не без скандального оттенка) Аретино стал зимой 1521–1522 гг. Смерть Льва X заставила его, к тому времени уже личного секретаря кардинала Джулио Медичи, деятельно включиться в процесс избрания нового папы, «агитируя» за своего покровителя. Именно тогда Аретино впервые выступил в жанре пасквинаты, поэтика которого наложила отпечаток на большинство его произведений.

Пасквино, или Пасквилло (существует несколько версий происхождения этого прозвища), безрукая, безногая и безносая античная статуя, найденная в самом начале века при раскопках и воздвигнутая у дворца кардинала Караффы, возле пьяцца Навона, к тому времени превратилась для римлян в своеобразную «сатирическую газету», или, вернее, афишу. Сложился обычай в день св. Марка, нарядив статую каким-либо мифологическим персонажем, прикреплять к ее одеянию латинские стихи; однако уже в первые годы понтификата Льва X Пасквино «заговорил» не только на латыни, но и по-итальянски, причем сонеты и эпиграммы, из которых избираемый ежегодно «секретарь» обязан был составить книгу, затрагивали самые актуальные темы и беспощадно высмеивали любые авторитеты. Основной формой пасквинаты стал так называемый «хвостатый сонет», или сонет с кодой (sonetto caudato).

Пасквинаты оказались тем жанром, в котором наиболее ярко выразилась главная черта дарования Аретино — его агрессивно-публичный, отчасти «площадной» характер, ориентация на «злобу дня» и максимально широкую аудиторию. Именно эта особенность позволила в XIX в. Филарету Шалю, а вслед за ним Гийому Аполлинеру провозгласить Аретинца основоположником журналистики. Его «Сонеты о конклаве», бичующие соперников Джулио Медичи, немногочисленны (по последним данным, их не более десятка), однако их убийственная сила, обусловленная наряду с напором более тонкой (в рамках жанра), чем у поэтов-соперников, и более ядовитой иронией, уже к январю 1522 г. сделала Аретино признанным «Пасквино». После неудачи Медичи и избрания папой Адриана VI Аретино обрушил всю бурю своего полемического темперамента на этого «педанта», бывшего наставника Карла V — сурового фламандца, враждебного словесности и искусствам. Через некоторое время на поэта было совершено покушение, он лишился нескольких пальцев на руке — но в глазах публики это лишь упрочило его репутацию.

Весной 1522 г. Аретино по просьбе Джулио Медичи отправился в Мантую, на службу к маркизу (будущему герцогу) Федерико Гонзага; затем, видимо, также по поручению Медичи, побывал в Реджо-нель-Эмилии, в лагере Джованни делле Банде Нере, с которым сблизился еще при жизни Льва X. Между великим кондотьером и будущим «Бичом государей» завязалась тесная дружба. Скорее всего, к тому же времени относится первая встреча Аретино с французским королем Франциском I.

В 1523 г. Джулио Медичи становится папой Климентом VII, и Аретино вновь оказывается в Риме. Теперь он претендует уже не только на лавры секретаря Пасквино. Активно участвуя в политической жизни, он стремится сделаться одним из ее вершителей. В стихах (в частности, в канцоне «Призыв к миру между Императором и Королем Франции», Esortazione alla pace tra l'Imperatore e il Re di Francia) он призывает католических государей Европы прийти к согласию и совместно выступить против турок. А главное, он впервые примеряет на себя роль, которой останется верен всю жизнь и которая принесет ему едва ли не мировую славу: роль судии государей. В 1525 г., после пленения Франциска I в битве при Павии, Аретино пишет королю письмо, получившее широчайшую огласку и включенное впоследствии в первый том его «Писем». Он возвеличивает побежденного монарха и ставит под сомнение торжество Карла V:

> Несправедливая судьба, Франциск, даровала свободу вашему уму. Вы знаете, что король может оказаться в плену; ум Карла Пятого, несмотря на милость к нему судьбы, терзаем мыслью, что и ему, быть может, уготована участь, подобная вашей. <...> Не ропщите на превратности судьбы! Она пока-

> зывает, что можно быть побежденным, выиграв битву, а вы, проиграв ее, победили; она дает понять, как низко желать торжества над вами, торжествующим над нею, ибо необходимость, из которой соткана наша доля, вознесла вас до небес, вместо того чтобы сбросить в бездну. <...> Не знающий сострадания ниже того, кто умеет страдать. Смирение побежденного превосходит в величии гордыню победителя. <...> Вы, вы заставили потомков признать, что опасность быть взятым в плен грозит тем, кто сражается сам, а не генералам, заставляющим сражаться других. <...> Сравните тени, какие отбрасывают два ваших тела, и вы обнаружите, что они не стали ни больше, ни меньше, чем были, когда один из вас еще не был победителем, а другой побежденным [современники прекрасно понимали скрытый сарказм последней фразы: Карл V уступал в росте французскому королю] (24 апреля 1525 г.).

Аретино не упускает и других возможностей, открывающихся перед ним при курии. Он упрочивает свою славу знатока искусства, поднеся маркизу Гонзага портрет Льва X кисти Рафаэля и копию «Лаокоона», выполненную Сансовино. Он покровительствует Фиренцуоле, сближается с епископом Вероны, папским датарием Джованни Маттео Джиберти (чьим секретарем был Берни). Однако вскоре спокойное благоденствие придворного нарушается громким скандалом, связанным со знаменитыми «Сладострастными сонетами» (Sonetti lussuriosi).

Еще при жизни Льва X Джулио Романо набросал для развлечения папы небольшой цикл эротических рисунков и перед своим отъездом в Мантую (1523) передал их граверу Маркантонио Раймонди. В следующем году Раймонди выгравировал на меди «позы» Романо и пустил их в продажу. Книжечка вызвала негодование курии; неосмотрительный гравер оказался в тюрьме, но благодаря заступничеству ряда придворных, и не в последнюю очередь Аретино, был выпущен на свободу. Однако по требованию датария Джиберти доски с гравюрами были уничтожены, а тираж книги сожжен.

Позднее Аретино писал, что впервые увидел гравюры лишь после освобождения Раймонди и, восхищенный мастерством художника, сочинил к ним сонеты-комментарии — те, что превратили поэта в глазах потомков (к примеру, Казановы) в одного из главных авторитетов в любовном искусстве. С поэтической точки зрения «Сонеты» представляют собой, прежде всего, оригинальную модификацию антично-ренессансного топоса ut pictura poesis: Аретинец, именовавший поэзию «живописью для слуха», считал главной и новаторской чертой своей лирики ее пластичность, способность максимально точно воспроизводить в словах зрительные образы (в XIX в. даже предпринимались попытки восстановить по ним сами утраченные «позы» Джулио Романо). Однако «живописность» сонетов парадоксальным образом сочетается в них с традицией пасквинаты. Аретино «актуализирует» аб-

страктные изображения, вводя в них аллюзии на любовные шашни прелатов, насыщая упоминаниями известных персонажей — от шута Льва X фра Мариано или Маэстро Андреа до кондотьера Эрколе Рангоне и знаменитых куртизанок — и исторических событий, например, пленения Франциска I. «Сонеты» служат своеобразным прологом к той целостной картине жизни Рима, которую создаст Аретинец в своих шедеврах — «Комедии придворных нравов» и «Беседах».

Скандал вокруг книжечки Раймонди привел к открытой вражде между Аретино и датарием Джиберти. Благосклонность папы к своему бывшему секретарю также ослабла. В ночь на 28 июля 1525 г. один из приближенных Джиберти, Акилле делла Вольта, совершил новое покушение на Аретино, едва не стоившее тому жизни. Оправившись, он пытался искать справедливости у Климента VII, однако дело было замято: ни датарий, ни делла Вольта, ни Берни, в бурлескных стихах изобразивший покушение как результат пошлой любовной интрижки, не понесли никакого наказания. И 13 октября 1525 г. Аретино покидает Рим — на сей раз навсегда.

Он вновь отправляется к Джованни делле Банде Нере, командовавшему папскими войсками в операциях Коньякской лиги, и присутствует при кончине друга, смертельно раненного в конце 1526 г.; ее описанию посвящено одно из лучших его писем (к Франческо дельи Альбицци). Утрата человека, для которого Аретино, по его словам, был «отцом, братом, другом и слугой», стала для него сильным ударом. Именно великий кондотьер наградил Аретино прозвищем Бич Государей, которое тот с гордостью носил впоследствии. Его смерть отозвалась в творчестве поэта яростными упреками в адрес папы, который, по его мнению, в душе рад был избавиться от неудобного родича: в стихах он не раз обыгрывает имя Clemente, заменяя букву «l» на «h» («che mente» — «тот, кто лжет»). В том же году он пишет первый вариант «Комедии придворных нравов».

После недолгого пребывания при дворе Федерико Гонзага Аретино в марте 1527 г. перебирается в Венецию; в этом городе, который он называл «родиной для всех, землей свободы, постоялым двором для странников», ему предстояло прожить до самой смерти. Здесь, пользуясь покровительством дожа Андреа Гритти, он обрел не только безопасное пристанище, но и новое, более высокое и независимое положение. Палаццо на Канале Гранде, с видом на Риальто, где жил Аретино, описано в письмах как эмблема его «я»:

> Друзья мои считают, что вход в мой дом темный, что лестница у меня неудобная, что подниматься по ней тяжко и что с виду она столь же устрашающая, как имя, которое я приобрел, выставляя на всеобщее обозрение правду. Они добавляют, что, побеседовав об этом со мной, обнаруживают в моей натуре, дружеской и мирной, покой и довольство: ведь между тем, что я есть, и

тем, что обо мне говорят, разница столь же великая, как между отвратительной дверью и моим балконом, на перила которого так приятно облокотиться (27 октября 1537 г.).

Однако Аретино не мог примириться с тем, что его талант оказался не оценен при курии. Знаменитый sacco di Roma, осада и разграбление Рима императорскими войсками, на время воскресила в нем надежду на триумфальное возвращение: по свидетельству Себастьяно дель Пьомбо, Климент VII публично признал, что его бывшему секретарю по силам было предотвратить бедствие. 20 мая 1527 г. Аретино пишет Карлу V, язвительно поздравляя его с новой победой, а 30 мая направляет сочувственное, но и назидательное письмо папе: «Справедливость, с коей небеса карают за ошибки, не была бы очевидной для всех, когда бы пленение ваше не стало ей доказательством. Да утешит вас во скорбях ваших мысль о том, что раз воля Божия наделила вас могуществом Цезаря, вы тем самым можете теперь испытать на опыте и милосердие Божие, и сострадание человеческое...». Когда же примирение так и не состоялось, Аретинец излил гнев в одном из самых своих неистовых антипапских стихотворений — фроттоле «Компания, Мир вам» (Pax vobis brigata).

Не добившись признания как политик и придворный, Аретино берет на себя роль верховного судии и «пророка правды». Отныне единственным его оружием становится перо, единственным средством к существованию — слово. В сонете, созданном вскоре после переезда в Венецию, Бич Государей пишет о себе так:

Togli il lauro per te, Cesare e Omero,
Ch'imperator non sono, non son poeta
E lo stil diemmi in sorte il mio pianeta
Per finger no ma per predire il vero.
Son l'Aretin, censor del mondo altero
E de la verita nunzio e profeta*.

Его слава неуклонно растет: он переписывается со всеми европейскими государями и с большинством известных итальянских художников, ученых, поэтов. Вельможи, опасаясь его острого языка, шлют ему подарки и деньги; дары приходят даже из Испании и Турции. Окруженный друзьями и «аретинками» (одна из которых, Катерина Санделла, подарила ему двух дочерей,

* «Храни свои лавры при себе, Цезарь и Гомер, / Я — не император, я не поэт, / И стиль дарован мне моей звездой / Не для вымысла, но чтобы предсказывать правду. / Я — Аретино, судия мира гордецов, /Посланец и пророк правды».

Адрию и Австрию), он ведет жизнь монарха в изгнании, помогая знакомым и незнакомым и по праву гордясь собственной щедростью — добродетелью, которую он особенно высоко ценил в государях.

Аретино осознает себя гласом истины не только в политике, но и в искусстве. Он близко сходится с Тицианом (который напишет несколько его портретов), помогает художнику получать заказы и добиваться их оплаты. В число его друзей входят Сансовино (изобразивший его и Тициана на бронзовых вратах ризницы собора св. Марка), Леоне Леони и Себастьяно дель Пьомбо. Именно он обращает внимание на одного из учеников Тициана, Джакопо Робусти, взявшего себе прозвище Тинторетто. Он похваляется тем, что великие мастера эпохи просят у него совета, и, восхищаясь мастерством рисунка Микеланджело, адресует ему письмо с пространной критикой «Страшного суда».

Одновременно он развивает ту линию своего творчества, которая была задана «Сладострастными сонетами» и пасквинатами. Вокруг него образуется кружок молодых поэтов — своего рода «антиакадемия», из недр которой выходит ряд бурлескных произведений, иногда приписывавшихся самому Аретино: «Тридцать три несчастья Дзаффетты» (Trentuno de la Zaffetta) Лоренцо Веньера, «Странствующая блудница» (Puttana errante), «Любовные сомнения» (Dubbi amorosi), по-видимому, коллективная пародия на «суды любви» и др.

Своеобразным продолжением пасквинат становятся пародии Аретино на популярные астрологические предсказания. Первое «Предсказание маэстро Пасквино, пятого евангелиста» (Judicio over pronostico de mastro Pasquino quinto evangelista; сохранилось в одном фрагменте) на 1527 г., посвященное Федерико Гонзага, знаменито главным образом тем, что его создатель сумел напророчить осаду Рима. На протяжении нескольких последующих лет Аретино, по-видимому, составлял их регулярно, однако целиком до нас дошло лишь последнее: «Предсказание на 1534 год, составленное Пьетро Аретино, Бичом Государей и пятым евангелистом» (Pronostico dell'anno M.D.XXXIIII, composto da Pietro Aretino, Flagello dei Principi et quinto evangelista). Это не что иное, как развернутая пасквината в прозе, обращенная против всего христианского мира и особенно его властителей, которые, погрязнув в пороке, не внемлют «посланцу правды»: «Все Аретины принуждены будут возлюбить янычар, ибо разочаруются в королях, вознаграждающих их одними обещаниями». (К слову, о своем намерении отправиться в Константинополь, куда его еще в 1532 г. звал сын дожа Луиджи Гритти, Бич Государей вспоминал и позже, обычно имея в виду поправить свои финансовые дела. Так, в 1537 г. он писал: «Я отправлюсь к неверным, дабы влачить там мою старость и бедность. Если кто-то выставляет перед их взором благодеяния и почести, какими при римской курии вознаграждаются преступления, то я предъявлю им шрамы от ударов, полученных за мою любовь к правде, и нищета моя даст им

понять, сколь ценима при курии добродетель. Что не смогло тронуть сердце христиан, отзовется в душах варваров»).

Аретино сознавал, что своим исключительным положением обязан, прежде всего, той власти, какой наделялось в его эпоху слово; сознавал и то, что собственные «публицистические» творения — по крайней мере в жанровом отношении — вряд ли позволяют рассчитывать на лавры великого писателя. Это противоречие определило двойственность литературного статуса Аретинца, на протяжении почти всей жизни стремившегося достичь славы на поприще словесности и тем самым подчинить себя и свое перо как поэтическим, так и социальным конвенциям, неотделимым от положения профессионального литератора. В 1527 г. он впервые обращается к высоким жанрам, предпринимая в своем роде героическую попытку триумфально вступить в область «подлинной» литературы и одновременно заявить о себе как о придворном поэте. Этой попыткой стала его первая эпическая поэма «Марфиза», призванная соперничать с шедевром самого Ариосто.

Амбициозный замысел Аретино имел вполне меркантильную подоплеку. Целью «Марфизы» было прославление рода Гонзага и самого маркиза, желавшего иметь при себе поэта, чья роль была бы аналогична роли Ариосто при дворе герцогов д'Эсте. Опираясь на издание «Неистового Орландо» 1521 г. и, по-видимому, сочтя его окончательным, он поставил перед собой задачу описать приключения Марфизы после смерти Руджеро, — иными словами, продолжить творение великого ферраpца, как тот продолжил творение Боярдо. Щедрость Федерико Гонзага и высота поставленной цели подвигли его на упорный труд: на протяжении трех лет он создал в общей сложности около 4000 стихов. Однако эпос, не отвечавший природе литературного дарования Аретино, давался ему с трудом, работа над поэмой затягивалась. Выход в 1532 г. расширенного издания «Неистового Орландо» нанес сокрушительный удар по его честолюбивым планам. В отчаянии он сжег большую часть рукописи, однако уже в следующем году смерть Ариосто заставила его сожалеть о своей поспешности. Он пытался восстановить свой труд, но не продвинулся дальше первых трех песней, которые и были опубликованы в 1535 г. (I tre primi canti di Marfisa del divino Pietro Aretino). Еще одна рыцарская поэма Аретино, «Анджелика» (L'Angelica, изд. 1538), заброшенная после первых двух песней, представляла собой переработку эпизода «Марфизы», повествующего о серии неудачных самоубийств Анджелики (он же будет позднее использован во втором Дне второй части «Бесед»).

Итак, опыт обращения Аретино к рыцарской поэме оказался неудачным — прежде всего потому, что канон этого жанра, предполагающий значительную долю условности, «поэтического вымысла», противоречил самому его пониманию литературы. Гармонический идеал, достигнутый Высоким Возрождением в романе Ариосто, был настолько чужд Бичу Государей с его

обличительным пафосом «обнаженной правды», что даже предпринятая им под конец писательской карьеры попытка пародировать его в двух бурлескных поэмах — «Орландино» (L'Orlandino) и «Астольфеида» (L'Astolfeida) — окончится провалом.

Усилия, предпринятые Федерико Гонзага, чтобы примирить Аретино с курией и добиться от Климента VII привилегии на издание «Марфизы» в папской области, не увенчались успехом, и постепенно маркиз Мантуанский перестал оказывать прежнее покровительство неугодному поэту. «Марфиза» вышла в свет с посвящением Альфонсо д'Авалосу, советнику Карла V, став первым звеном новых отношений, складывавшихся между «Бичом государей» и императором. Одновременно, не получая обещанной щедрой поддержки от Франциска I, Аретино разочаровался во французском короле. В 1536 г. Франциск даровал ему золотую цепь, звенья которой изображали языки, с выгравированной на ней изящно-двусмысленной и едва ли не оскорбительной надписью: Lingua ejus loquetur mendacium («Язык его скажет неправду», парафраз стиха из «Книги пророка Иеремии»). Но открыто выступить против французского двора Аретино заставил франко-турецкий союз, заключенный в 1537 г. 18 сентября он пишет королю гневное письмо, осуждая его нечестивый поступок: «Ах, ненавистная жажда власти! Жестокое желание отмстить, ты помутило ум самого чистого и благородного из королей...». Впрочем, уже через год, в связи с мирными переговорами в Ницце, Аретино возобновляет переписку с Франциском, по-прежнему советуя ему порвать с султаном; он обращается и к папе Павлу III с призывом принять участие в переговорах, где скрепляется союз католических государей, готовых противостоять не только туркам, но и «еретику Лютеру».

Потерпев неудачу в качестве придворного поэта, Аретино обращается к иной, более новой модели взаимоотношений литератора и читателя. Пытаясь нащупать некий синтез, который бы позволил ему примирить свой политический темперамент с литературными пристрастиями и индивидуальными запросами, он приходит к мысли представить на суд широкого читателя свои многочисленные послания, опубликовав их в виде сборника. Первый том «Писем» (Primo libro di Lettere di Pietro Aretino) вышел в начале 1538 г. и имел столь триумфальный успех, что венецианскому издателю Марколини пришлось в течение года десять раз допечатывать тираж.

Первоначально Бич Государей, по-видимому, собирался напечатать несколько избранных писем в приложении к своему историческому (и, как большинство сочинений Аретино, автобиографическому) «Трактату о свободе и рабстве», который он задумывал в начале 1530-х гг. и который должен был стать систематическим изложением его взглядов на нравственные основы общественного устройства. Однако трактат так и не был написан: вместо

теоретических суждений Бич Государей предпочел представить публике картину современной жизни, пропущенную через призму собственного «я». «Письма» — это своего рода стилистическая палитра, позволяющая изобразить реальность на всех ее уровнях, во всех проявлениях, от высокой политики до застолья и плотских утех. Аретино «обнажает» мир: «я хочу показать в моих письмах ужасы Страшного суда, и так разобрать с помощью слов элементы механизма, какой именуется миром, и небесами, и звездами, и луной, и солнцем, чтобы вызвать страх и трепет, превосходящий изумление, какое вызывает ныне созерцание их», — пишет он герцогу Урбинскому. Картина, создаваемая письмами, тем более истинна и всеохватна в представлении автора, что сам он видит себя настоящим центром мироздания, к которому стекаются все нации и сословия:

> Ко мне приходят турки, иудеи, индийцы, французы, немцы и испанцы; как вы понимаете, все остальные — это наши итальянцы. <...> Всяк является ко мне поведать, какую обиду учинил ему тот или иной государь или прелат, так что кажется мне, будто я сделался оракулом истины, равно как являюсь я <...> хранителем секретов мира (segretario del mondo).

Позиция «хранителя секретов», или «секретаря» мира, разительно отличает «Письма» Аретино от гуманистических посланий, и в первую очередь от «Писем» родоначальника ренессансной эпистолографии, Петрарки. Последний, удаляясь от суеты публичной жизни в мир гуманистических штудий, возвышается над окружающим, переносится в идеальный универсум античной добродетели; его адресатами выступают, наравне с современниками, и любимый Цицерон, и иные великие мужи древности. Адресаты латинских эпистол образуют как бы модель гуманистического сообщества, осиянного славой Древнего Рима. Аретино же ни на миг не порывает связей с реальностью; каждое его письмо — это поступок, затрагивающий судьбы отдельных лиц и ход истории. Принятая им на себя роль высшего судии добродетелей и пороков, проповедника правды, независимой от чужой воли и авторитета, не находит опоры ни в чем, кроме его «я». Кризис Высокого Ренессанса выразился в «Письмах» с редкой отчетливостью. В них нет противопоставления современности некоему высшему идеалу — ни античному, ни христианскому. Этическая концепция Аретино сближается скорее с моралью Макьявелли: понятие virtù, равно как и порока, у него не самодостаточно и не имманентно, оно определяется, исходя из практических последствий поведения человека, его пользы для общества. Поэтому автор никогда не осуждает проступки и слабости (в том числе свои собственные), если они не влияют на исполнение человеком его социальных обязанностей. Это мораль не созерцания, но активного действия.

Отсюда и совершенно новое понимание им роли писателя. Отказ от придворного служения приводит его к необходимости продавать свое перо, парадоксальным образом трансформируя этот коммерческий акт в высшее проявление своей независимости. Согласно собственной смелой метафоре он становится «кондотьером пера», по-своему наследуя Джованни делле Банде Нере, с тем, однако, преимуществом, что избранное им «поле брани» позволяет сражаться на стороне сразу нескольких оплачивающих его труд покровителей. Эта программа, изложенная в письме 1537 г. коннетаблю Франции де Монморанси и нередко вызывающая у современных исследователей ассоциации с «рекламным агентством», на практике представляла собой агрессивно-полемическое (как всегда у Аретино) переосмысление функций литератора в культуре зрелого Возрождения: превращение его в профессионала, живущего за счет своего пера. Несколько прямолинейный вывод А.К. Дживелегова о том, что значение Аретино для истории мировой культуры заключается в «планомерных усилиях», которые он предпринимал, чтобы «уничтожить материальную зависимость интеллигенции от дворов и дать ей возможность крепко стоять на собственных ногах», в целом верен. Конечно, институт придворного литературного служения не мог быть отменен «планомерными» усилиями даже и такой мощной фигуры, как Аретино, — для этого должна была по крайней мере сложиться система отношений писателя с издателем, строящаяся на достаточном финансовом вознаграждении; но именно Аретино доводит этот институт до логического (и едва ли не комического) предела, навлекая на себя гневные обвинения в продажности. Между тем громогласно декларируемая позиция «Бича государей» вступает в странное, на первый взгляд, противоречие с некоторыми фактами: во-первых, пребывание у герцога Гонзага стало последним придворным опытом Аретино — когда впоследствии его пригласит ко двору сам Карл V, он с подобающими случаю благодарностями отклонит высокую честь; во-вторых, за исключением последних произведений, он никогда не писал по прямому заказу. Постоянные, сопровождающиеся и лестью, и угрозами требования вознаграждения имеют в рамках его программы даже нравственный смысл: в своем лице Аретино «продает» не конкретные тексты и даже не искусное перо (неудача «Марфизы» не прошла бесследно), но право услышать истину. Он предлагает государям и знатным лицам (gran maestri) пройти проверку на добродетели, которые считает для них главными — щедрость и правдивость: отношение к нему, Аретино, и будет такой проверкой. Как писал он в посвящении второй части «Бесед», «Аретино воистину более необходим для жизни человеческой, нежели проповеди, ибо те наставляют на путь истины простецов, а его сочинения — синьоров». Именно множественное число этих «синьоров» дарует Аретино моральную, творческую и финансовую независимость от каждого из них в отдельности.

При всем «имморализме» такой позиции она была исторически и культурно оправданна. Это показала и судьба «Писем», выход которых ознаменовал окончательное превращение Аретино из конкретной личности в подобие «социального института», с которым вынуждены были считаться все влиятельные люди Европы.

«Письма» положили начало новому жанру в итальянской литературе — эпистолографии на вольгаре. Инициатива Аретино сразу нашла подражателей: в 1539 г. Никколо Франко выпустил «Письма на народном языке», в 1544 г. том «Писем» (впоследствии не раз дополнявшийся) опубликовал Дони. Позднее усилиями венецианских и римских печатников вышла в свет целая серия сборников, содержащих письма известных людей (их составителями выступили Лудовико Дольче, Джироламо Рушелли и Дониджи Атанаджи). Сам Бич Государей прекрасно сознавал новаторство своего начинания и гордился им: когда в 1549 г. Бернардо Тассо в первом письме собственного собрания объявил, что ни один из авторов итальянских эпистоляриев не достоин подражания, Аретино обратился к нему с пространной и гневной отповедью. В послании к Никколо Мартелли (1542) он называл себя «отцом первых писем, что напечатаны были на нашем языке»; в ответном письме Мартелли подтверждал этот приоритет: по его словам, Аретино был первым, «кто изобрел печатать письма на языке нашем, в разных стилях, сообразно с предметом».

Показательно, что Мартелли рассматривает «Письма» прежде всего как новую и весьма удачную форму для стилистических экспериментов. Между тем Аретино с его острым «конъюнктурным» чутьем отнюдь не настаивает на этой риторической доминанте. Действительно, излюбленный гуманистами жанр, превратившись в достояние широкой публики, радикально изменил свое содержание и функцию: отныне интерес и смысл посланий заключался не столько в циркуляции идей и в красноречии, сколько в исторических лицах — создателях, адресатах и персонажах писем. Парадоксальным свидетельством тому служит, прежде всего, появление мистификаций: вымышленные «Письма» Лукреции Гонзага, сочиненные ее секретарем Ортенсио Ландо (кстати, другом Аретино), задумывались именно как (пародийная) дань литературной моде и вполне оправдали ожидания сочинителя. Обостренный интерес к частным моментам частной жизни знаменитых людей, и прежде всего современников, позволяет сблизить эпистолографию на вольгаре с другим популярным жанром эпохи — новеллистикой. Недаром именно на пересечении двух этих жанров возник один из величайших памятников литературы Чинквеченто — «Новеллы» Маттео Банделло.

Аретино, однако, не спешил развивать достигнутый успех. Второй том «Писем» был издан только в 1542 г. (помочь подготовить его вызвался Дольче; третий том вышел в 1546-м, четвертый и пятый — в 1550-м и, наконец,

шестой — уже посмертно, в 1557 г.). Параллельно с изданием писем «Бич государей», стремясь упрочить свою позицию апостола правды и нравственного судии великих мира сего, пишет ряд религиозных сочинений. Он выпускает «Страсти Христа» (La Passione di Giesú con due canzoni..., июль 1534), несколько раз переиздававшиеся на протяжении следующего десятилетия и в 1539 г. переведенные на французский язык. В ноябре того же года он публикует «Семь покаянных псалмов Давида» (I sette salmi de la penitenza di David), выдержавших более десятка переизданий при жизни автора и в следующем столетии, несмотря на то, что в 1558 г. все творения Аретино были занесены в «Индекс запрещенных книг». Наконец, в мае 1535 г. появляются «Три книги о Человечности Христа», которые в 1538 г., после новой разбивки текста, превратятся в «Четыре книги...» (Quattro libri de la Humanità di Cristo), куда почти целиком войдут «Страсти».

Аретино не ставил себе целью добиться признания как богослов: его труды, предвосхитившие пропагандистские идеи Тридентского собора, были рассчитаны не на реформаторов церкви, а на широкую публику с ее любовью к рассказам о чудесах, преодоленных искушениях, стоическом мученичестве. В них он предстает не ученым-теологом, но визионером, носителем не знания, но откровения: замысел первого религиозного сочинения, по его словам, возник во время мессы в Пальмовое воскресенье, когда ему явились четыре евангелиста, держа в руках свои «Евангелия, что писала сама простота под диктовку истины»; читая в них о Страстях Христа, он обнаружил «некий прежде не замеченный свет, который куда яснее раскрыл передо мною смысл этой истории».

Однако в визионерском письме Аретино присутствует элемент, вступающий в очевидное противоречие с евангельской «простотой», — элемент художественного восприятия. На первых страницах «Страстей» главным доказательством бытия Божиего служит доказательство эстетическое: «Кто, глядя на развалины зданий, возведенных римлянами, усомнится в их величии? Кто, глядя на солнце, луну <...>, усомнится в могуществе Божием?». Евангелие у Аретино «оживает» через виденные им живописные и скульптурные произведения; апостолы, внимающие Христу, сравниваются с апостолами, изображенными на полотнах современников. В его описании бичевания Христа обычно усматривают подражание Тициану (а некоторые исследователи — даже маньеристическую «спираль» в духе Тинторетто). Отсюда и неизбежные «пороки» его сочинений, вызвавшие резкое осуждение церкви: подчеркнуто романизированные, изобилующие анахронизмами иллюстрации библейских эпизодов, злоупотребление изобразительными и бытовыми деталями, заимствованными из апокрифической традиции или просто вымышленными.

Те же черты отличают и «бестселлер» Аретино — виртуозную с точки зрения стиля «Человечность Христа». Ее издательский успех, равно как и попу-

лярность последующих религиозных сочинений «Бича государей» («Книга Бытия», Il Genesi, 1538 и «Житие девы Марии», La vita di Maria vergine, 1539), свидетельствовал о нарастающем интересе читательской аудитории к «украшенному стилю» и прихотливой маньеристической образности.

Параллельно с религиозными трактатами Аретино в 1536 г. приступает к работе над канцоньере, которое, по его замыслу, должно было «заставить жить тысячи лет в памяти людей» его возлюбленную Анджелу Серену. Пасторальные «Стансы во славу Сирены» (Stanze in lode della Sirena) выдержаны в духе стансов Полициано; однако за формальным петраркизмом в них ощущается тяга к изысканности, граничащей с экстравагантностью, к передаче непостижимой и неуловимой гармонии (incomprehensible armonia), вызывающей изумление, — иными словами, внешне классицистичные стихи несут на себе печать поэтики маньеризма. Однако книга о Сирене не принесла и не могла принести своему создателю славы второго Петрарки; сам Аретино, сознавая ее подражательный характер, предпочел литературному признанию материальную выгоду — несколько лет спустя «Стансы» были поднесены Изабелле Австрийской.

После 1537 г. слава Аретино достигает зенита. Ему пишут, что своим пером он покорил больше государей, нежели одолели мечом величайшие полководцы; его именуют столпом церкви, водителем проповедников. В одном из писем его сравнивают с самим сыном Божиим («Как есть правда на небе, так вы — сама правда на земле»), в другом — с Иоанном Крестителем и апостолом Петром. Сам Аретино сообщает, что его портреты помещали на фронтонах дворцов и в залах общественных зданий. В 1543 г. император Карл V, находясь проездом в Венецианской республике, выразил желание видеть Аретино, беседовал с ним целый день, отослав придворных, и официально уведомил Сенат Светлейшей, что считает писателя «зеницей своего ока». В 1550 г., с избранием папы Юлия III, которым стал уроженец Ареццо Чокки дель Монте, у Аретино, наконец, появилась надежда вновь снискать расположение римской курии. Сонет, обращенный к новому папе, принес ему щедрое вознаграждение и титул Кавалера св. Петра (с ежегодной рентой). Возможно, что в Ватикане всерьез рассматривалась возможность сделать его кардиналом. Так или иначе, когда в мае 1553 г. он отправился в Рим, папа, по свидетельству современников, воскликнул: «Если этот человек приедет в Рим, здесь будет больше народу, чем в юбилей, все сбегутся на него посмотреть».

Однако положение «секретаря мира» имело и оборотную сторону. В 1538 г. вышла в свет «Жизнь нечестивого Пьетро Аретино», автором которой долгое время ошибочно считался Берни и которая, возможно, представляла собой плод коллективного труда. Основным поставщиком сведений о нравах Бича Государей стал секретарь Аретино, поэт Никколо Франко, знаток греческого и латыни, принимавший активное участие в составлении пер-

вого тома «Писем». После ссоры с хозяином Франко обрушился на него в сонетах и в поэме «Приапея». По схожей схеме в конце 40-х гг. развиваются и отношения между Аретино и Антоном Франческо Дони, сочинившим знаменитый памфлет «Землетрясение, или Падение зверского колосса Пьетро Аретино» и язвительно отзывавшимся о стилистике бывшего покровителя в своей «Библиотеке».

Трагически окончилась и единственная любовь Аретино (не оставившая никаких следов в его творчестве, кроме нескольких скупых строк в письмах). Перина Ричча, с юных лет служившая в доме и фактически ставшая его хозяйкой, бежала из Венеции с молодым любовником, а, вернувшись, умерла от туберкулеза на руках Бича Государей.

В последний период жизни Аретино, постепенно утрачивая интерес к литературной деятельности, разрабатывает стили и жанры, принесшие ему успех до 1537 г. Его «Диалог о дворах» (Dialogo delle corte) и «Говорящие карты» (Carte parlanti) представляют собой ухудшенные варианты «Бесед». Он начинает писать на заказ: «Жизнеописание св. Екатерины» (La vita di S. Caterina vergine, 1540) и «Жизнеописание св. Фомы Аквинского» (La vita di S. Tommaso, 1543) созданы для того же Альфонсо д'Авалоса, которому ранее была посвящена «Марфиза»; работа над ними шла настолько трудно, что сам Аретино в одном из писем сравнил себя с «солдатом, которого военачальники считают отважнее, чем он есть, и который, страшась серьезных воинских подвигов и понуждаемый необходимостью, не знает, что ему делать со своей храбростью и своими ногами». Он пишет все новые письма, комедии, а в 1544 г. впервые принимается за трагедию («Гораций»), которая и завершит его творческий путь. В 1548 г., объясняя свое молчание Сперони Сперони, он утверждает, что со временем его критический ум все больше обнажает перед ним недостатки прежних творений и их бесполезность, а в 1549 г., в письме Доменико Веньеру, — что литература была для него всего лишь заработком.

Аретино скончался 21 октября 1556 г. от апоплексии. По легенде, на его могиле в церкви св. Луки была начертана следующая эпитафия:

Condit Aretini cineres lapis iste sepultos,
Mortales atro qui sale perfricuit.
Intactus Deus est illi; causamque rogatus,
Hanc dedit: Ille, inquit, non mihi notus erat*.

* «Здесь покоится Аретино, тосканский поэт, / говоривший о смертных только дурно. / Он не тронул Бога и, спрошенный о причине сего, / отвечал: Я с ним незнаком».

2

Аретино никогда не стремился свести свои эстетические воззрения в сколько-нибудь связную теорию; между тем в своеобразии его личности и поэтики отразились некоторые существенные тенденции той смены культурных и литературных парадигм, какой был отмечен период позднего Возрождения.

Собственно эстетические принципы Аретино не слишком оригинальны и восходят к трактату Альберти «О живописи». В оценке произведений искусства он опирается главным образом на критерий верности природе: в одном из посланий, описывая тициановского св. Иоанна, он с восхищением сообщает, что агнец на руках святого «заставил блеять овцу <...>, столь он был естествен». Дож с портрета Тициана 1553 г., как ему кажется, «говорит, думает и дышит». В письме к Никколо Франко (от 25 июня 1537 г.) он именно с этих позиций осуждает Микеланджело, который «подверг природу и искусство такой пытке, что уже неведомо, являются ли природа и искусство его учителями или учениками». Вместе с тем следование природе, как и у Альберти, должно подчиняться идее (или инвенции) художника. На этой мысли строится критика Аретино «Страшного суда»; она же на редкость рельефно сформулирована в его гораздо более ранней оценке «Лаокоона»:

> Вот две змеи, которые нападением своим на трех человек правдиво вызывают в памяти страх, боль и смерть. Юноша, чья грудь сдавлена хвостами рептилий, дрожит; старец, в которого впиваются зубы, страждет, мальчик, под действием яда, умирает. Скульптор достоин больших похвал за то, что сумел передать градацию страданий — страх, боль и смерть, — нежели за то, что вытесал своим долотом во всех деталях телесные члены.

Не менее традиционно и уподобление живописи и поэзии (ut pictura poesis), лежащее в основе поэтических воззрений Аретино. Параллель между художником и поэтом, метафора живописи как безмолвной поэзии и поэзии как живописи для слуха — одна из центральных в его письмах. Однако здесь Аретино идет значительно дальше своих предшественников-гуманистов. Ключевой фигурой для нового понимания поэзии выступает у него все тот же Микеланджело, восхищавший Бича Государей напряженной мощью своих творений. Если Тициана он считает лучшим колористом, то Микеланджело — непревзойденным мастером рисунка. И именно Буонарроти — не поэт, но художник — становится для него образцом в поэтическом творчестве. В 1550 г. Аретино писал: «Я возвысился до некоего нового стихосложения, которое подражает Микеланджело в рисунке <...> Мне близки те, кто достиг рельефности в рифмах и действенности в прозе...».

Этот новый взгляд на поэзию, уподобленную рельефам Микеланджело, стал у Аретино результатом длительной эволюции. Когда «плодовитейший юноша» из Ареццо рассчитывал сделать карьеру придворного поэта, он следовал принципам петраркизма, остававшегося популярным в первой половине века, и добился признания, в частности, со стороны своего соотечественника Бернардо Аккольти — одного из наиболее ценимых при дворе Льва X стихотворцев. Однако очень скоро «маэстро Пасквино» перестал вписываться в петраркистские рамки. Несколько лет спустя, в 1531 г., он снискал расположение Пьетро Бембо, столь пылко защищая его в полемике с Антонио Брокардо, что молва возлагала на него вину за смерть последнего: считали, что Брокардо не выдержал бешеного напора Бича Государей. Ответ Аретино на хвалебные стихи Бембо исполнен несвойственного ему смирения:

> Я никогда не гордился льстивыми речами, какие расточали мне государи; благодаря вашим стихам я понял, насколько могу раздуваться от гордости <...> Три или четыре раза брался я за перо, чтобы вам ответить, но, боясь показать себя недостойным, снова откладывал его.

Специфику своих творений он объясняет не столько какими-либо теоретическими установками, сколько самой обычной заботой о хлебе насущном:

> Мне нужно превратить отступления, метафоры и педантство в лебедки подвигающие и клещи отверзающие. Мне нужно сделать так, чтобы голоса писаний моих пробудили других от сна скупости, и то окрестить «инвенцией» и «элокуцией», что принесет мне венцы не лавровые, но золотые (d'auro e non di lauro).

Интересна в этом пассаже не столько откровенно «коммерческая» позиция Аретино, сколько стоящая за ней установка, с одной стороны, на сугубую индивидуальность, а с другой — на «прагматику» литературного творчества, неотделимую от его злободневности. Обе особенности изначально исключают как наличие какой-либо нормативной поэтической концепции, так и «педантство», т.е. подражание авторитетам — античным авторам либо Петрарке и Боккаччо. Аретино провозглашает гордую формулу: «Безусловно, я подражаю лишь самому себе». Мерилом и законом своих произведений он полагает исключительно собственное «я» (отнюдь не ставя, в отличие от некоторых почитателей, свои творения в образец для других). Этих взглядов он держался всю жизнь, и если поначалу они имели ощутимый оттенок воинствующего дилетантизма, то со временем у них появилось более прочное основание.

Член Сиенской, Падуанской и Флорентийской академий, он, хотя и косвенно, принимал участие в современных теоретико-литературных дискусси-

ях. В 1535 г. Дольче поднес ему свой перевод «Поэтического искусства» Горация; в конце 1536 г. Бернардино Даниелло послал ему экземпляр своего трактата «О поэтике». Наконец, поворотным моментом стало лето 1537 г., когда поэт Никколо Грасси по прозвищу Il Grazia в присутствии Никколо Франко и поэта Фортунио Спира декламировал в доме Аретино «Диалог о бесконечности любви» Спероне Сперони. Именно это обсуждение дало толчок к созданию единственного литературного манифеста Бича Государей — ответного письма к Франко, просившего совета в связи со своими разысканиями о Петрарке. Аретинец призывает своего секретаря твердо держаться пути, указанного ему природой, и проводит различие между теми, кто подражает auctores, и теми, кто «стремится скорее воровать, чем подражать»:

> Разве у вора, который перелицовывает украденное одеяние так, что может его носить, не боясь быть опознанным владельцем, не больше таланта, нежели у того, кто, не умея скрыть свое воровство, кончает жизнь на виселице?

Если любое подражание, по сути, воровство, то литературное «одеяние» должно быть, по крайней мере, «перелицовано» и подогнано по фигуре нового владельца. Истинные «воры» не столько те, кто высказывает собственные идеи (concetti), подражая сладости и изяществу Петрарки и Боккаччо, сколько те, кто возводит воровство в принцип, повторяя устаревшие слова и заимствуя у Петрарки целые строки. Поэта отличает от них дар инвенции, которую Аретино в другом письме 1537 г. именует «истинной душой стиля» и которая в итоге отождествляется у него с природой — не столько как предметом подражания, сколько как неповторимым свойством писательского таланта. Именно инвенция писателя выступает аналогом изумительного рисунка Микеланджело. Истинная поэзия рождается из природы, утверждает он, перефразируя древний афоризм poeta nascitur, non fit. Поэтому сам Бич Государей, по его словам, «не подражал ни Боккаччо, ни Петрарке, <...> не потому, что не ведал их значения»; но потому, что понял: «желая походить на них, лишь потеряю время и свою репутацию».

Таким образом, основным принципом — и главной заслугой — своей поэтики Аретино полагает оригинальность, отождествляемую с подражанием природе. В письме от 6 ноября 1541 г. он сказал об этом так:

> Три мнения обо мне в ходу... Время опровергло то из них, что мои творения вздорны, ибо сам я человек непросвещенный; оно опровергло и тех, кто, признавая за мной толику таланта, утверждал, будто сочинения мои написал кто-то другой. Остается лишь одно: что я, никогда не имевший наставника, человек ученый и посвященный во все науки. <...> Кто входит в число людей, приписывающих мне ту ученость, какая почерпнута из книг, те ошибаются.

> Я едва знаю родной язык. Именно им я пользуюсь, на нем пишу. Разве Платон, Аристотель, Демосфен и Цицерон, Гомер и Вергилий не писали на языке своей родины? Когда стыд за свою праздность вкладывает мне в руки перо, я не могу не думать об интересах народа, ибо все вбили себе в голову, что никто сколь угодно великий не дерзнет мне возразить.

Аретинец словно гордится своим «невежеством»: оно позволяет ему подчеркнуть своеобразие и, так сказать, самодостаточность своего дарования, черпающего вдохновение в себе самом, не нуждающегося в опоре на древних и на какие-либо авторитеты. Те же мотивы звучат и в письмах его корреспондентов. Любопытно, что Дольче в своем «Диалоге о живописи» подчеркивает (вопреки фактам), что Аретино, величайший знаток живописи, никогда сам не брал в руки кисть: проницательность и непогрешимость суждений дана ему самой природой, имманентна ему, а не является результатом обучения. П. Мануцио видел заслугу Аретино в том, что он никогда никому не подражал:

> Вы не могли решиться ходить торными путями, и возвышенный ваш гений презрел хоженые тропы. Не имея иной помощи, кроме ваших собственных познаний, вы быстро одолели путь новизны и достигли цели, какой не достигал ни один смертный. Вы познали, не изучая их, законы искусства и, не имея образцов, создали творения, делающие вас бессмертным.

Однако это возведенное в принцип «невежество», отрицание книжного знания и подражания образцам, напоминающее, к слову сказать, позицию еще одного великого художника Возрождения, Леонардо да Винчи, имело свою оборотную сторону. Аретино, несмотря на признание современников, несмотря на громогласные хвалебные декларации в собственный адрес*, несмотря на дружбу с великими художниками и писателями, всегда ощущал неполноту, несовершенство своих попыток встать вровень с «настоящими» литераторами. Вся эволюция его творчества отражает это постоянное стремление овладеть «правильными», «высокими» нормами поэтики, перейти от «литературного быта» к литературному факту.

---

* Достаточно напомнить «сон», который он описывает в одном из писем: ему пригрезилось, что он уснул на Парнасе, и Аполлон явился одарить его целой корзиной венцов: «Даю тебе венец уличный в вознаграждение за колкие речи, какие вложил ты в уста своих куртизанок; венец из крапивы почтит твои язвительные сатиры против священнослужителей; этот, из тысячи пестрых цветов — цена твоих приятных комедий; четвертый, терновый, принадлежит твоим благочестивым книгам; кипарис навеки прославит имена, какие ты посвятил смерти; олива — дань тем трогательным мольбам, что восстановили мир между великими государями; лавр увенчает твои героические и нежные стихи; наконец, венец дубовый дан храбрости, с какой ты сокрушил алчность».

3

Одним из наглядных примеров подобной тенденции может служить первое крупное произведение Аретино — «Комедия придворных нравов» (La Cortigiana), написанная в Риме в 1525 г. и опубликованная в 1534 г. в переработанном варианте (первоначальный текст долгое время оставался неизвестным и был напечатан только в 1970 г.) Сопоставление двух вариантов комедии ясно показывает, как происходило превращение Аретино из «Пасквино» в собственно драматурга.

Тематика пьесы демонстративно заявлена уже в самом ее названии, La Cortigiana, содержащем вполне прозрачную пародийную отсылку к знаменитому трактату Бальдассаре Кастильоне. Если Кастильоне вырабатывает культурный идеал придворного, то Аретино выворачивает его наизнанку, со всей присущей ему агрессией обрушиваясь на нравы двора — а вернее, папской курии. Действие «Комедии...» строится не столько на интриге, сколько на противопоставлении протагонистов-«придворных» идеалу, обрисованному Кастильоне. Мессер Мако, придурковатый сиенец, прибывает в Рим, чтобы сделаться придворным и кардиналом. Придворному искусству его берется обучить маэстро Андреа (близкий друг Аретино), в конечном счете совершающий над сиенцем вполне сказочный ритуал «преображения-возрождения» — иными словами, окунает его в чан с водой. Напротив, синьор Параболано, старый знакомый Мако, воплощает в себе тип преуспевающего придворного, питающего, в соответствии с куртуазной доктриной, возвышенную любовь к жене римского синьора, которая в первом варианте носит значимое имя Лаура. Делая обоих объектом буффонного розыгрыша, Аретино высмеивает два типа поведения, два типа культуры. Идеальный придворный — это, в первую очередь, человек, владеющий изящным слогом, тем литературным тосканским наречием, нормы которого заданы в творчестве великих флорентийских «венцов», особенно Петрарки. Характерно, что в ходе переработки комедии Аретино сознательно усиливает этот мотив. В первом варианте мессер Мако — не только новичок, задающий вопросы маэстро Андреа, но и «поэт», сочинивший латинскую эпиграмму в собственную честь (эпиграмма представляет собой центон из первого «Послания» Овидия и «Буколик» Вергилия), т. е. человек, причастный гуманистическим штудиям. Прочитав свой шедевр, Мако вопрошает Андреа: «Разве я не учен, маэстро?», на что «учитель» отвечает: «Ученей, чем ростовщик, что учит читать заложенные вещи». (Во втором варианте Андреа предполагает ее напечатать, предварив жизнеописанием автора.) Во втором же варианте Мако перед самой процедурой поглощения рвотных пилюль, долженствующих завершить его «придворную» инициацию, в беседе с магистром Меркурио произносит показательную фразу:

Меркурио: <...> Totiens quotiens aliquo cortigianos diventare volunt, pilolarum accipere necessitatis est!

Мако: Cortigianos? Петрарка так не говорит.

Андреа: Говорит в тысячах мест.

Мако: Это правда, Петрарка так говорит в сонете: «Настолько нить тонка».

Андреа: Вы ученее самого Орландо.

«Петраркизм» оказывается той нормой возвышенной речи, какой поверяется совершенство придворного. Мотив Петрарки как «мерила» подлинно литературной — придворной — речи присутствует и в первом варианте комедии, но в устах не персонажа, а гистриона, произносящего пролог и цитирующего «достопамятный и божественный стих» Джироламо Казио: «А если Петрарка не говорит tomo, то слово это сказал он, болонец, человек иной...». «Перенос» мотива позволяет придать пародийному превращению сиенца в образцового придворного большую полноту и завершенность, а одновременно — и точнее обозначить литературный прототип данной сцены, восходящей к «Беседам» Аньоло Фиренцуолы (первый «День» которых стал распространяться именно в 1525 г., когда создавался первый вариант «Комедии»), где поэт Сельваджо спорит с дамой Бьянкой относительно новизны в поэзии и допустимости употребления слов, не «узаконенных» Петраркой.

Демонстративная свобода от языковых условностей, сочетающаяся со свободой композиционной и структурной — в прологе автор заявляет, что в его комедии «комический стиль не соблюдается в том порядке, в каком требуется, ибо в Риме живут совсем иначе, нежели жили в Афинах», — придает комедии характер буффонады, а множество отсылок к злободневной политической (и не только) реальности роднит ее с пасквинатой, жанром, в котором Аретино не знал себе равных.

Принято считать, что во втором варианте комедии Аретино смягчает свою дерзкую критику курии, однако на деле наблюдается, скорее, обратный процесс: инвективы против придворной жизни в окончательном тексте расширены и усилены. Вот, например, два варианта знаменитого «первого урока», который дает глупцу Мако маэстро Андреа. Текст 1525 г. звучит следующим образом:

Андреа: ... Первое и главное, чтобы быть хорошим придворным, это уметь богохульствовать и быть еретиком.

Мако: Этого я делать не хочу, потому что отправлюсь в ад, и горе мне.

А.: Как в ад? Разве вы не знаете, что в Риме не грех сломать шею в пост? <...>

М.: Но как становятся еретиком? вот вопрос.

А.: Когда кто-нибудь скажет вам: страусы — это верблюды, отвечайте: не верю.

М.: Не верю.

А.: А если кто вам будет говорить, что у священников есть скромность, отвечайте, что это шутка.

М.: Это шутка.

А.: А если еще кто скажет, что в Риме есть совесть, поднимите его на смех.

М.: Ха-ха-ха!

А.: Наконец, коли случится вам услышать что-нибудь хорошее о римской курии, отвечайте: вы говорите неправду.

М.: А не лучше, если я скажу: вы врете как сивый мерин?

А.: Ну конечно, так легче и короче.

Во втором варианте значительно расширенный буффонный диалог обрастает новыми подробностями:

А.: Главное, что придворный должен уметь, — это сквернословить, быть азартным игроком, завистником, развратником, еретиком, льстецом, злоязычным, неблагодарным, невеждой, ослом; он должен уметь заговаривать зубы, изображать из себя нимфу и быть по необходимости то мужиком, то бабой. <...>

М.: Кажется, я вас понял. Но как сделаться еретиком? Это, кажется, посложнее? <...>

А.: Когда вам кто-нибудь скажет, что при дворе существуют доброта, скромность, любовь и совесть, вы должны ответить: «Не верю».

М.: Не верю.

А.: <...> А если кто станет убеждать, что грешно нарушать посты, вы ответите: «Плевать!»

М.: Плевать!

А.: Словом, если кто будет вам говорить о дворе хорошее, вы должны неизменно отвечать: «Вы лжец».

М.: Уж лучше я скажу: «Ты нагло врешь».

А.: Пожалуй, это будет понятней и короче.

М.: А почему, учитель, придворные сквернословят?

А.: Чтобы казаться многоопытными, а также из-за жестокости Акурсия и того, кто, распределяя придворные должности, отдает доходные места негодяям, обижает хороших слуг и доводит придворных до такого отчаяния, что они готовы заявить: «Отрекаюсь от единого крещения».

М.: А как сделаться невеждой?

А.: Оставаться скотом.

М.: А завистником?

А.: Лопаться при виде чужого добра.

М.: Как сделаться льстецом?

А.: Восхвалять любое свинство.

М.: А как зубы заговаривать?

А.: Рассказывать чудеса.

М.: А как изображать нимфу?

А.: Этому вас научит любая придворная сволочь из тех, что от обедни и до обедни заставляют чистить свои плащи и пушистые кафтаны, словно церковную утварь, и проводят долгие часы перед зеркалом, завивая и напомаживая свои античные головки, и с петрарчиком в руках болтают по-тоскански, приговаривая: «Клянусь честью», «Ей-богу», «Целую ручки», воображая себя totum continens.

М.: А как злословить?

А.: Говорить правду, чистую правду.

М.: А как сделаться неблагодарным?

А.: Делать вид, что впервые видишь человека, оказавшего тебе услугу.

М.: А ослом?

А.: Спросите любого, начиная с дворцовой лестницы» (Пер. А.Габричевского).

Аретино «осовременивает» комедию, убирая аллюзии на персонажей и события, актуальные для Рима 1525 г., но вряд ли понятные почти через десять лет в иной среде. Достаточно напомнить выкрики торговца «историями» в явлении 4 первого действия: в 1525 г. он кричит: «Кому отличные истории! Мир между Его Святейшеством и Императором. Пленение короля [имеется в виду Франциск I]. Реформа двора, сочинение епископа Кьети. Причуды фра Мариано [шут Льва X] в восьмисложных виршах...» и т.д. В 1534-м «занимательные истории» уже другие: «Война турок в Венгрии! Проповеди брата Мартина [Лютера]! Собор! Английские дела! Торжественная встреча папы с императором! Обрезание воеводы! Погром Рима! Осада Флоренции! Переговоры в Марсилии и их завершение!». Действие второго варианта разворачивается уже после осады Рима, причем, оговаривает Аретино, Вечный город вышел из этого испытания, в котором должен был бы очиститься от грехов, как никогда более подлым. Автор не только модернизирует комедию: злободневный набросок, тесно связанный с традицией пасквинат, он стремится превратить в широкую и полную панораму упадка Рима.

Второй вариант «Комедии придворных нравов» — это в первую очередь произведение литератора, открыто заявляющего о своих пристрастиях и сценических принципах. Достаточно сравнить прологи двух вариантов. В первом беседуют два гистриона, причем основной предмет их разговора — «странность» комедии, которую они представляют публике. «И когда... уви-

дите вы, как две комедии на одной и той же сцене рождаются и умирают, не пугайтесь, ибо Мона Комедия Придворная, более уродливая, чем химера, более противная, чем докука, более вежественная (costumata), чем благонравие, более сладостная, чем гармония, более веселая, чем радость, более свирепая, чем гнев, более смешная, чем шутовство, по правде говоря, много страшнее, нежели тщеславие». «Странность» комедии в ее свободе от классических правил: Аретино устами гистриона призывает публику не сердиться, «ежели мессер Мако и прочие персонажи будут выходить на сцену более положенных пяти раз», а иные речи не будут соответствовать жанровым канонам, «ибо живем мы здесь по иному образцу, нежели в Афинах, и потом у того, кто написал эту новеллу, своя голова на плечах». Что же касается языка и стилистики, то Аретино отказывается следовать канонам Петрарки, избирая для себя иного вожатого — а именно Пасквино: «Никто лучше Пасквино не знает, что можно употреблять, а что нет» (далее идет пародийная генеалогия Пасквино, незаконнорожденного сына Муз).

Во втором варианте всего этого нет. Пролог изменен полностью: в нем беседуют Иностранец и Дворянин, и если главным действующим лицом пролога 1525 г. была «Мона Комедия», то в 1534 г. им становится ее автор — сам Аретино. Место пародийной генеалогии Пасквино занимает перечисление известных поэтов, которым не принадлежит авторство комедии: от Бембо до Гвидиччони и Мольцы. Диалог Иностранца с Дворянином призван с самого начала вписать имя Аретино в литературный ряд, пусть даже автор вкладывает в уста Иностранца слова про «пророков и евангелистов». Слова эти благодаря своей двойственности даже усиливают впечатление: с одной стороны, в этот период Аретино писал свои религиозные сочинения, но с другой, как известно, пророком и «пятым евангелистом» он именовал себя самого. Отсылки к Петрарке и оговорка о несоблюдении комического стиля сведены к одной фразе и лишены того резко полемического начала, какое им было свойственно в первом варианте. Изменения коснулись и пассажа с похвалами знатным синьорам: если в первой редакции речь шла о герцоге Мантуанском, реальном покровителе Аретино, то во второй автор перечисляет государей, при дворах которых нравы отличаются от описанных в комедии. Хвалы высокопоставленным лицам превращены во втором варианте в литературный прием, в элемент авторской поэтики (издание «Комедии...» посвящено «великому кардиналу Тридентскому»). Аретино косвенно оправдывает свой действительно неординарный литературный статус: отказавшись от роли придворного поэта, служащего одному господину, он ищет покровительства сразу многих знатных сеньоров, тем самым сохраняя за собой право хвалить и хулить их по своему усмотрению.

Новым, по сравнению с первым вариантом, литературным приемом становится и введение в «Комедию...» мотива игры, карнавала, т. е. четко огра-

ниченного во времени и пространстве ритуального действа. В изначальном тексте данный мотив начисто отсутствует. Более того, сюжет подается как достоверная история, из которой еще только предстоит сделать комедию: Параболано предлагает отвести мессера Мако к себе домой, чтобы вдоволь повеселиться над его глупостью и случившейся с ним «новеллой»: «А завтра утром я расскажу обо всем по порядку Паттоло [флорентийскому комическому поэту, которому покровительствовал Лев X], человеку ученому и остроумному, и попрошу его, со своей стороны, чтобы он сложил из нее комедию». Дерзкий отказ от жанровых норм в странной «моне Комедии» сменяется во втором варианте попыткой, пусть пародийным, игровым образом, обосновать этот отказ как поэтический прием, а значит, косвенным образом ввести жанровый канон в текст пьесы. Это подтверждается и стилистической правкой, внесенной Аретино в печатный текст «Комедии придворных нравов»: если первый ее вариант некоторые исследователи вообще оценивали как факт общественной полемики и выносили за рамки литературы, то во втором прослеживается явное стремление автора не только придать большую цельность действию, связав воедино две практически независимые друг от друга сюжетные линии, но и подчинить язык комедии нормам литературного языка, установленным Бембо.

В последующей драматургии Аретино эта «классицистическая» тенденция занимает все большее место. Во второй его комедии, «Кузнец» (Il Marescalco, опубл. в 1533 г., писалась, вероятно, с лета 1526 г.), выдержано правило трех единств и соблюдено единство интриги. Здесь также присутствуют аллюзии на злободневные события (упоминается осада Рима и взятие Флоренции войсками императора, встреча папы и императора в Болонье в 1530 г., развод Генриха VIII и т.п.), Аретино сохраняет верность своему агрессивно-полемическому стилю, нападая на своих недругов, на придворные нравы и литературные условности, однако в целом пьеса представляет собой вполне традиционный фарс. Ее сюжет строится на забавном розыгрыше, подстроенном герцогом Мантуанским; главный герой, кузнец-женоненавистник, словно попал в пьесу из средневекового фаблио или новеллы, а потоки ничего не значащих слов, в которые выливаются беседы персонажей, заставляют вспомнить «Фарсы об адвокате Патлене». Однако «Кузнеца» предваряет пролог, выдержанный в духе прологов античной комедии и содержащий своеобразные эскизы персонажей-масок, которые отчасти предваряют технику комедии дель арте. Кроме того, Аретино впервые в итальянской комедиографии подвергает радикальному переосмыслению персонаж педанта: в «Кузнеце» он предстает не самодовольным ученым наставником, объектом насмешек и ритуального избиения, а носителем искусственной, макаронической, а потому подлежащей осмеянию языковой стихии, которой драматург придает рискованную пародийную окраску (койне педанта строится на библейских текстах

и церковной латыни). От карнавального ниспровержения жанровых конвенций в «Комедии придворных нравов» Аретино приходит к пародированию самого жанра комедии — с необходимым для пародии соблюдением структурных и стилистических черт объекта.

Две следующие комедии, «Таланта» (La Talanta) и «Лицемер» (Lo Ipocrito), Аретино создает после длительного перерыва, в 1542 г. За ними последовала последняя его комедия, «Философ» (Il Filosofo, 1546). Характерно, что «Таланта» была написана по заказу одной из венецианских трупп, а «Философ» — по заказу герцога Урбинского. В этих поздних произведениях происходит окончательный возврат к отвергаемым прежде канонам древнеримской комедиографии. Яростный противник подражания книжным образцам, Аретино теперь словно бы строит комедию из готовых блоков, нарочито воспроизводя сюжетные схемы Плавта и Теренция и прибегая к традиционным персонажам. Как ни парадоксально, именно в этой нарочитости, доходящей до пародийного абсурда, раскрывающей сугубую условность жанровой схемы, и заключается сила «Таланты» и «Лицемера». Автор словно доказывает свое искусство, власть над нормативной формой, взрывая ее изнутри.

Особенно интересен в этом отношении «Философ», построенный уже не на античных схемах, а на двух сюжетах национального «образцового» автора — Боккаччо («Декамерон», VII, 8 и II, 5). Ориентация на «флорентийского венца» заявлена, как всегда у Аретино, весьма демонстративно: герой второй сюжетной линии, перуджинский купец, ограбленный, ввергнутый сначала в нужник, а затем в колодец и могилу, и благополучно «воскресший», носит имя Боккаччо. Философ Платаристотель, витающий в облаках и алчущий «только той славы, которую приобретает философствуя», — разросшийся до размеров комедийной маски персонаж целого ряда гуманистических фацеций, от Петрарки до Поджо, и, подобно ему, подвергается ритуальному осмеянию и поношению. «Ученый» и ловкий купец получают по заслугам в строгом соответствии с законами жанра: философ, кормивший жену «астроложеством», оборачивается традиционным мужем-рогоносцем, тогда как Боккаччо, выпутывающийся из череды карнавальных неудач, отнюдь не остается в убытке. Больше того — Аретино вполне прозрачно интерпретирует его злоключения с помощью евангельской символики: восставший из чужой могилы, он отождествляется с Лазарем (освобождаясь из склепа, он заявляет: «Я вылез на свет божий, не дожидаясь клича: «Лазарь, veni foras!»), воскресшим мертвецом в день Страшного суда и даже воскресшим Христом. Торжествующий здравый смысл противопоставлен ложной учености в различных ее ипостасях (от Платаристотеля до Полидоро, любовника его жены Тессы), как обычно у Аретино, с помощью стилистической пародии: если философ доказывает супруге, что «гром — это ветер, испускае-

мый облаком», то влюбленный рассуждает о «божественном и сверхнебесном лике» своей желанной и о ее «изящно подобранных словах», из сочетания которых «возникает некий волнующий нас дух».

Эволюция драматургии Аретино, развивающейся от отрицания жанровых канонов к овладению, пусть пародийному, остраняющему, классической формой и сюжетными схемами, вполне закономерно завершается созданием произведения, принадлежащего к высокому жанру — трагедии «Гораций» (Orazia, 1546). Этот единственный в литературной карьере опыт Аретинца (см. о нем также в гл. «Трагедия и пасторальная драма») уникален не только и не столько в жанровом отношении: впервые бичевание пороков современного мира выражается у него через противопоставление миру идеальной героики, причем таким миром выступает Древний Рим. Заимствуя сюжет из Тита Ливия и используя основные приемы античной трагедиографии, он выстраивает мифологизированный образ власти, сакральной и безусловной — божественного ритуала порядка, в рамках которого нет места сомнению, смешению порока и добродетели, а значит в конечном счете нет места и той социальной функции, какую взялся исполнять писатель, именующий себя «Бичом государей». «Гораций» не только подводит итог литературному творчеству Аретино, но, по существу, очерчивает границы того универсума, в котором это творчество стало востребованным и необходимым.

4

Главное произведение Аретино, увенчанное в его сне «уличным венцом» Аполлона и лучше всего выражающее особенности его таланта, ту своеобразную эстетику, которая дала право современным исследователям говорить о нем как об «антиклассике», — это его знаменитый сборник диалогов «Беседы» (Ragionamenti). Книга Аретино включает две части, каждая из которых поделена на три дня и посвящена трем «состояниям» женщины и соответствующим поучениям главной героини — куртизанки Нанны. Само название «Беседы», скорее всего, отсылает к диалогам Аньоло Firенцуолы; косвенным подтверждением тому может служить структура сборника: по замыслу, творение Firенцуолы также должно было состоять из шести «дней». Однако у Аретино нет и речи об «ученом» кружке, одушевляемом возвышенной любовью и высокими риторическими принципами. Схема постгуманистического диалога, перенесенная на низкие темы и низких персонажей, выворачивается наизнанку, пародируется. Женщины — участницы бесед, имеют мало общего с дамами, которые являлись непременными участницами и вдохновительницами просвещенного общества, изображаемого в сборниках-трактатах, наследниках «Придворного» Кастильоне.

«Беседы» отчасти напоминают французский повествовательный сборник XV в. «Евангелия от посиделок», где кумушки за веретеном рассказывают комические истории об обманутых мужьях. Однако замысел Аретино гораздо шире. В первой части, «Беседа Нанны с Антонией» (Il Ragionamento della Nanna e della Antonia, 1534), старуха Антония и более молодая Нанна в течение трех дней обсуждают три главных «состояния» (stati) женщины: монахиня, замужняя женщина и гетера. Средневековый по происхождению и по сути этот женский мир не имеет ничего общего с платоническими идеями и литературными канонами. Во второй части, «Диалог, в котором Нанна наставляет Пиппу» (Dialogo nel quale la Nanna insegna a Pippa, 1536), женский мир сводится уже исключительно к публичной любви, к ремеслу гетеры. Приемам этого ремесла Нанна обучает свою дочь в первый день; во второй — она повествует ей «о предательствах, какие совершают мужчины в отношении горемычных женщин, им поверивших»; в третий же — мать и дочь, сидя в саду (традиционный локус просвещенного общества диалогов), слушают рассказы Кумушки (Comare) и Кормилицы (Balia) о сводничестве.

Аретино, по-видимому, был неплохо знаком с новеллистической традицией своего времени, когда боккаччиевские жанровые схемы переосмыслялись не только в соответствии с предписаниями Бембо, но и в прямой полемике с ними. Он был близок с Джованни Бревио, автором «непристойнейших новелл»; Парабоско делает его одним из персонажей своих «Забав», наряду с членами петраркистского «сенакля», собиравшегося в палаццо у поэта Доменико Веньера; его другом и последователем становится еще один автор новелл — Ортенсио Ландо, «авантюрист пера», знаменитый, помимо прочего, тем, что выпустил в свет собственноручно написанные «Письма Лукреции Гонзага». Эксперимент Аретино, при всем своем своеобразии, вписывается в общую стилистическую тенденцию этого периода: достаточно вспомнить хотя бы рассказчиков Страпаролы, которые «играют» в простонародность, причем эта игра открыто противопоставлена риторической традиции, канонизированной Бембо. Как пишет сам Аретино, он мог бы писать свое произведение так, чтобы «дурость многих древних мудрецов могла служить оправданием одному нынешнему тупице», однако он ставит перед собой иные задачи.

Первые три дня предваряет посвящение обезьяне: Аретино играет на созвучии этого слова с венецианской формой mona, эквивалентом monna, madonna. Однако это едва намеченное посвящение даме, которым открывались многие диалоги, послужившие образцом для Аретино (яркий пример дают все те же «Беседы» Фиренцуолы), немедленно перерастает собственные рамки, превращаясь в пародию на посвящение любому высокопоставленному лицу. Обезьянка Багаттино — это «великий мира сего» (gran maestro) в обличье обезьяны, «как Пифагор был философом в обли-

чье петуха» (отсылка к Лукиану). Багаттино уподоблен великим по многим признакам:

> Твоими шутками развлекается народ, а над их глупостью смеется весь мир; <...> ты боишься каждого и на всякого наводишь страх, и их все пугаются, и они всех пугают; твои пороки несравненны, а их — неоценимы. <...> Когда б это было пристойно, я бы сказал, что душою они подобны тебе; скажу, однако, что великие мира сего прикрывают свои пороки книгами, что для них пишутся, как прикрываешь ты свои уродства курткой, что я тебе сшил.

Морализаторский пафос посвящения прямо сформулирован в его заключительной фразе: «Надеюсь, что слова мои будут тем милосердным [или «благочестивым»: Аретино обыгрывает оба значения слова pietoso] в жестокости своей железом, каким хороший врач отсекает пораженный член, дабы остальные остались здоровыми».

Посвящение задает тематику и тональность всего произведения. Первая часть «Бесед» представляет собой обвинительную речь в адрес общества, построенную на несоответствии языкового и стилистического канона и прячущейся за ним отвратительной реальности. В «Беседах» отчетливее всего проявляется тот гедонистический вкус к «словесному потоку», который считается отличительной чертой Аретино-писателя. Вся структура Первого дня, в который Антония и Нанна обсуждают жизнь монахинь (первая ступень в приобщении Нанны к современному миру), подчинена единому принципу: расхожие риторические фигуры и клише «благопристойного языка» используются для описания чудовищного разврата. В рамках этого стилистического эксперимента грубый и сухой язык пасквинат парадоксальным образом сочетается с условной риторикой «Марфизы». В контексте же остальных дней он приобретает сатирическое значение: единственно достойной женщиной в описанном мире является блудница. (Пороки у блудниц — истинные добродетели, подытоживает Антония: блудница не более заслуживает осуждения, нежели «солдат, которому платят за то, чтобы он творил зло».) Нанна выстраивает мир навыворот, нравственная иерархия в котором прямо противоположна официальной и традиционной: мир, правила которого постоянно насилуют природу и который, невзирая на условности на фасаде, подчиняется лишь морали народных пословиц и поговорок.

Второй день, в течение которого Нанна рассказывает Антонии о жизни замужних женщин, целиком строится на полемическом подражании Боккаччо (языковые эксперименты отходят здесь на второй план). Структура дня на редкость логична и последовательна: Нанна проходит все стадии измены мужу, пока не всаживает в него нож, когда он застает ее с любовником. Это единственный день, включающий в себя 10 рассказов разной длины. Однако,

в отличие от Боккаччо, верившего в естественную добродетель человека, Аретино считает его мыслящим животным, удовлетворяющим свою похоть. «Да простит меня Сто новелл [т.е. Боккаччо]: он может идти на боковую», — комментирует Антония рассказ Нанны, на что та отвечает: «Я этого не говорю. Но я хочу, чтобы он признал, по крайней мере, что мои рассказы живые, а его — нарисованные». Главный же недостаток Боккаччо Аретино видит как раз в том, за что его ценил Бембо — в изгнании из его книги простонародных слов и оборотов (подражать «кастрированному» два столетия назад языку означает для него превращать «вещи живые» в «вещи нарисованные»). Полемическая ориентация на образец проявляется уже в зачине второго дня, в упоминании Авроры (типичный зачин «Декамерона»), — гротескной пародии на мифологическую аллегорию:

> Нанна и Антония поднялись равно в тот миг, когда Тифон, впавший в детство старый рогоносец, хотел спрятать рубашку своей дамы, боясь, как бы дневной свет, этот сводник, не отвел ее к солнцу, ее любовнику; Аврора заметила это и, вырвав рубашку из рук безмозглого старца и предоставив ему блеять, вышла румяная как никогда <...>

Поток метафор вызывает протест Антонии. «Говори прямо!» — призывает она, сопровождая свои слова потоком «понятной разве лишь академикам» метафорики, заставляющей вспомнить одновременно и Боккаччо, и, в известной степени, загадки из «Приятных ночей» Страпаролы. Аретино ставит под вопрос не только мораль общества, его нравы и язык, но всю цивилизацию с ее обманчивой утонченностью и великими этическими, философскими и культурными идеалами, которые Аретино устами Нанны разоблачает как лицемерие и притворство. Последовательно отвергая культуру ученых «педантов», петраркизм, неоплатонизм, гуманистическую веру в человека, он создает целостный манифест анти-Ренессанса, отстаивая право писателя вернуться из сферы чистого вымысла к приземленной жизни и непосредственности разговорного языка.

Замечательна «новелла» Второго дня об отшельнике и набожной вдове. Сюжет ее близок к фацеции Поджо о вдове и лицемерном «божием человеке», однако говорить о его заимствовании или переработке не приходится. Обитель отшельника, находящаяся на холме, именуемом, для усиления впечатления, Голгофой, предстает в рассказе пародийным locus amoenus. Если на вершине холма стоит распятие в терновом венце, у подножия которого лежит череп, губка с уксусом и ржавое копье, то у его подножия разведен дивный огород, в котором растут самые разные травы (сочетание которых, к слову сказать, образует рецепт салата, до которого был охоч Аретино) и текут серебристые ручейки. Место это прямо названо «маленьким раем». Отшель-

ника с благочестивой вдовой застает на месте преступления крестьянин — «язык этих людей колок и пагубен», — пустившийся на поиски своего осленка (реминисценция из «Ста новых новелл»). И если у Поджо речь идет о лицемерии отшельника, возлагающего всю ответственность за содеянное на вдову и отрекающегося от своей плоти, с которой дама вольна обращаться по своему усмотрению, то у Аретино сюжет завершается во вполне новеллистическом ключе: легковерие собравшейся толпы во главе со священником дает возможность «божиему человеку», который, по словам Нанны, был прежде «солдатом, убийцей, сводником и от отчаяния сделался отшельником», убедить присутствующих в том, что во всем виноват дьявол.

В «Последнем дне, в котором Нанна рассказывает Антонии о жизни куртизанок», Аретино окончательно отказывается от возвышенного стиля «Марфизы». Нанна восстает против полного архаизмов «нового языка», мода на который дошла и до куртизанок. Петраркистский язык знаменитой «Мама-не-велит» (Madrema-non-vuole) становится излюбленным объектом ее сарказмов, и ему она противопоставляет язык своей родины: «Я хочу говорить treccolare, а не berlingare, sciabordo, а не insensato, по той простой причине, что так говорят в моих родных краях». В самом начале второй части Нанна гордо заявляет: «Я говорю, как мне вздумается... Я говорю те слова, какие ко мне приходят, а не вырываю их из своей глотки вилкой». Пафос этого дня близок «Комедии придворных нравов»: рафинированный искусственный язык, культивируемый при дворе, вызывает отвращение Аретино. Неслучайно первыми воздыхателями Нанны-куртизанки оказываются придворные с «петрарчиком» (petrarchino) в руках.

Все три диалога связаны единой нитью: в них описана своеобразная инициация, приобщение к жизни и к миру, пародийно представленное как дантовское восхождение к раю после спуска в ад, — от мира, обретающегося во власти дьявола, к иному, на первый взгляд низкому и грязному, но более близкому к спасению.

Вторая часть «Бесед» (или «Диалог», Dialogo) Аретино вышла в конце 1536 г., когда положение их автора во многом изменилось: слава его росла, при этом он пережил первую в своей жизни любовь — к Анджеле Серене. Это уже не резко полемическая картина человеческой природы и мира, но некий код, своего рода анти-Придворный, дух которого — притворство — возникает в разных обличьях на каждой странице. Посвящена она уже не обезьяне, но «любезному и почтенному мессеру Бернардо Вальдаура», придворному вице-короля Неаполя Педро Альвареса Толедского. Очистительное «раскаленное перо» первого посвящения уступило место кисти, с помощью которой автор «стремится изобразить природу других людей с той живостью, с какой дивный Тициан изображает то или иное лицо», ибо

> Гомер, создавая Улисса, не украшал его разнообразными науками, но сделал знатоком людских обычаев. <...> И поскольку хорошие художники весьма ценят трудный хороший эскиз фигур, я отдаю в печать мои вещи именно в таком виде и не забочусь о том, чтобы разукрашивать слова: ибо главный труд состоит в рисунке <...>, и все болтовня, кроме того, что сделал быстро и сам.

Обе рассказчицы продолжают отстаивать свободу языка, однако осмотрительно избегают слишком скабрезных сравнений и метафор, привнося в свой стиль все больше ухищрений, отвергаемых в первой части. Последовательно отвергая педантизм, Аретино уличает во лжи культуру и поэзию, однако теперь он обращается к литературной традиции*.

Нанна не просто рассказывает о мире своей новой собеседнице, дочери, она выступает в роли наставника, уподобляя сама себя проповеднику и учителю. Оправдывая любовное чувство (во втором «дне» Нанна признается, что сама испытала любовь, хотя в первом предостерегала от нее Пиппу), героиня рисует картину мужского вероломства, призванную дополнить изображение социального устройства в первой части. Главным, золотым законом этого мира является лицемерие, поэтому Нанна учит свою дочь соблюдать видимость добродетели. Если мать была всего лишь самой коварной куртизанкой Рима — а может быть, и мира, — то дочь должна, соблюдая условности, превратить проституцию из ремесла в искусство жизни. Пиппа не останется на обочине общества, обличая его несовершенства и пороки, но преуспеет в нем. «О, мужчины, мужчины! — восклицает Нанна, — черт возьми, убивать их так, как мы убиваем, сущий сахар, если подумать, каким образом они убивают нас, женщин». Разврат утверждается как самодостаточная система и в нравственном, и в художественном смысле, как единственно возможная точка отсчета, подобно тому, как в «Придворном» единственной точкой отсчета становилась культурная этика, высокая поведенческая модель. Парадоксальным образом, разврат не порочен: как утверждает Нанна с присущей ей образностью, «путанизм, вообще говоря, совершенно похож на тайком пришедшую в упадок лавку с пряностями».

---

* Любопытно, что свои стилистические находки Аретино в письме, посвященном «Страшному суду» Микеланджело, представляет как пример «суждения» (giudizio), которому должно подчиняться поэтическое вдохновение: «Если б такое сравнение не было нечестивым, я бы поставил себе в заслугу, что доказал свою способность к оценке в диалоге Нанны <...>, ибо я, описывая материю бесстыдную и непристойную, не только употребляю слова взвешенные и честные, но говорю языком безукоризненным и невинным, тогда как он, трактуя тему столь возвышенную, показывает святых лишенными всякого земного стыда, а ангелов — без всякого небесного убранства».

Неудивительно поэтому, что на Третий день в «Беседах» появляется новый персонаж — Кумушка-сводня, по ее собственным словам, истинная повелительница мироздания:

> Луна никогда не меняется без ведома сводни, и солнце не встает и не садится без дозволения сводни; и все крещения, конфирмации, свадьбы, роды, погребения и вдовство относятся к ведению сводни, и ничто из этого не случается никогда без участия сводни.

Мир, который предстоит покорить Пиппе, полон условностей — и Аретино, в отличие от первой части «Бесед», во второй широко прибегает к культурной традиции, ссылаясь на «Канцоньере» Петрарки, «Декамерон», «Неистового Орландо». В «Посвящении» он упоминает Гомера и Вергилия, а один из рассказов строит на эпизоде «Романа о Ренаре». Второй день открывается пародией на IV книгу «Энеиды», причем Аретино не только воспроизводит вергилиевский сюжет, но и вводит в текст прямые цитаты. Почти не зная латыни, он не переводит Вергилия, но копирует перевод: провокационное снижение одного из оплотов классической культуры, открыто провозглашенное в начале Второго дня, становится кульминационной точкой в полемике «Бесед» со лживой культурой, искажающей реальность и скрывающей под маской благородства самые низменные и банальные мотивы. Финал «Бесед» превращается в мозаику самых разных жанровых и стилистических моделей — среди которых оказываются и сочинения самого автора (вторая песнь «Анджелики», «Комедия придворных нравов»).

Впрочем, любые отсылки к литературным авторитетам остаются сугубо пародийными: вот, например, как Нанна описывает девушку-служанку, поддавшуюся на льстивые речи «бумажного графа»:

> Нанна: Она лопалась от гордости и воображала, будто она Анджелика Орландо из Монтальбано.
> Пиппа: Вы хотите сказать, Ринальдо.
> Нанна: Говорю, Орландо.
> Пиппа: Вы ошибаетесь, Орландо был из других мест.
> Нанна: Тем хуже для него, коли из других; я ведь всю жизнь училась тому, чтобы деньги добывать, а не легендам и не изящным речам; так пошел он прочь, Орландо!

Поэтическим манифестом Аретино звучат слова Нанны, призывающей свою дочь отказаться от следования литературным образцам — «не по невежеству, но для того, чтобы не терять своего времени, своего терпения и себя самого, стремясь уподобиться им, что невозможно. Нужно маленькими шаж-

ками идти в сад Муз, следя, чтобы у вас никогда не вырывалось ни единого слова, отдающего затхлостью».

«Беседы» с их обличительным пафосом, направленным одновременно и на социальные пороки, и на речевые конвенции, позволяющие заменять реальность «затхлыми», лживыми словами, вобрали в себя все основополагающие элементы поэтики Аретино. Хлесткость пасквинаты, воинствующее отрицание книжной учености, установка на правдивое слово, несущее в себе последнюю истину и обретающее опору в авторском голосе, часто неотличимом от голоса персонажа, — все это превращает их в высшую реализацию того принципа оригинальности, как подражание природе, который позволил «плодовитейшему юноше из Ареццо» превратиться в самую выразительную фигуру своей эпохи, в ее «пятого евангелиста».

В конце столетия, рассуждая о несовершенствах нового времени в сравнении с античностью, Монтень недоумевал:

> Прозвание «божественный» было дано Платону всеобщим признанием, и никто не стал бы его у него оспаривать. Но итальянцы, которые не без основания могут похваляться тем, что ум у них более развит, а суждения более здравы, чем у других народов нашего времени, недавно почтили этим прозвищем Аретино, который, на мой взгляд, ничем не возвышается над средним уровнем писателей своего времени, если не считать его пышной и заостренной манеры, не лишенной изысканности, но искусственной и надуманной, и кроме того — обычного красноречия, а уж до «божественности» в том смысле, какой придавали этому слову древние, ему далеко (Опыты, I, LI).

Действительно, ни творчество, ни сама фигура Аретино ни в коей мере не вписывались в гуманистическую трактовку античности, наследником которой выступает в данном случае Монтень. Сосредоточив в себе едва ли не все противоречия, которые отличали культуру зрелого и позднего Ренессанса, Бич Государей, не будучи сам ни философом, ни крупным писателем, не занимая высоких ступеней в социальной иерархии, сумел, тем не менее, стать своеобразным символом этой культуры, пришедшей от гармонического идеала человека к нормативным правилам эпохи Контрреформации, подобно тому, как сам он двигался от бунтарства пасквинат и «Комедии придворных нравов» к созданию «правильных» комедий и канону антикизирующей трагедии.

Глава восьмая

ФРАНЧЕСКО ГВИЧЧАРДИНИ*

1

Франческо Томмазо Гвиччардини (1483–1540) был из тех, кому от рождения уготована политическая карьера: на протяжении, по меньшей мере, столетия его предки, принадлежавшие к купеческому сословию, занимали виднейшие должности во флорентийском правительстве, а размеры их доходов позволяли считать их людьми, возможно, и не самыми богатыми в городе, но все же весьма состоятельными. В автобиографических заметках Франческо упоминает, что крещен самим Марсилио Фичино (священник-философ был другом Пьеро Гвиччардини, его отца) и получил свое второе имя в честь св. Фомы Аквинского, в день памяти которого родился. Желание отца, по словам Гвиччардини, чрезвычайно внимательно относившегося к воспитанию своих тринадцати отпрысков, состояло в том, чтобы Франческо, кроме латыни, изучал еще и древнегреческий язык (впоследствии быстро им забытый) и начала гуманитарных наук (cose di umanità), прежде чем ему предстояло приступить к законоведческим дисциплинам. Начав курс права в пятнадцатилетнем возрасте во Флоренции, вскоре по воле отца он отправляется в Феррарский университет. В автобиографических записках, составленных пятнадцать лет спустя, он упомянет о том, что в связи с отъездом несколько раз получал от отца крупные денежные суммы, которые хранил весьма бережно, не допуская ненужных трат, хотя никто и не требовал от не-

---

* Глава написана старшим научным сотрудником Института гуманитарных историко-теоретических исследований Государственного университета – Высшей школы экономики Ю.В. Ивановой при поддержке Научного фонда Государственного университета – Высшей школы экономики в рамках индивидуального исследовательского проекта № 07-01-157 «Возникновение исторического нарратива и формирование социально-политического дискурса Новой Европы (на материале итальянской историографии XVII века)».

го отчета о расходах. Но качество образования в Ферраре девятнадцатилетнего Гвиччардини не удовлетворяло, и он отправился в Падуанский университет. Годы учения закончились в 1505 г., когда он стал доктором гражданского права и начал адвокатскую практику. Конфликт поколений в семье Гвиччардини обычно заключался в том, что сын оказывался бóльшим прагматиком, чем отец: когда в 1503 г. скончался Риньери Гвиччардини, епископ Кортоны, приходившийся Франческо дядей по отцовской линии, юноша выразил готовность сделаться клириком, чтобы унаследовать бенефиции и в один прекрасный день (по собственному его признанию) удостоиться кардинальского сана, но Пьеро воспрепятствовал его церковной карьере. На этот раз Франческо подчинился решению отца, однако он пошел против его воли, избрав себе женой Марию Сальвиати, которая принадлежала к семье недругов бывшего в то время гонфалоньером Пьеро Содерини и к тому же не располагала в качестве приданого той суммой, на которую могли рассчитывать родственники жениха. Примечательно, что в записках Гвиччардини обосновывает свой выбор только исключительными социальными достоинствами отца и дяди супруги («знатностью, богатством, положением в обществе и оказываемым им почетом они превосходили всех граждан во Флоренции»), ни словом не обмолвившись о ней самой. Ему удается все же убедить Пьеро в выгодах своего проекта, и 4 января 1507 г. брачный контракт был подписан, а полутора годами позже заключен брак. Мария родила ему семь дочерей, в том числе две пары близнецов; правда, трое из его детей умерли сразу или вскоре после рождения.

Его политический рост начался рано: в 1511 г. Гвиччардини, еще не достигший предписанного законом возраста, назначен послом ко двору короля Испании Фердинанда Католика. Правительство Флорентийской республики, традиционно выступавшей союзницей Франции и ныне обвиненной Юлием II в пособничестве антипапской коалиции, ищет новой опоры в политическом мире и обращает свои взоры к Испании. Но конкретных намерений в отношении этого государства у республики нет, посольство, скорее, представляет собой разведку, поэтому Гвиччардини не получает фактически никаких полномочий и даже не снабжен сколько-нибудь ясными инструкциями. Во время его пребывания при испанском дворе испанская армия терпит поражение от французов в битве при Равенне, затем побеждает флорентийские войска у Прато. Это поражение наносит решающий удар по демократическому режиму во Флоренции: Пьеро Содерини теряет свой пост, и в город вступают Медичи. Гвиччардини, семья которого всегда была связана с медицейской фамилией, стремится вернуться во Флоренцию: он просит освобождения от должности и отправляет Джулиано послание с выражением верноподданнических чувств. К периоду пребывания в Испании относятся первые политические сочинения Гвиччардини: как правило, высказавшись в пользу

одного способа разрешения государственных или межгосударственных проблем, он сразу же составляет симметричное прежнему рассуждение, где обосновывает позицию, противоположную той, которую только что отстаивал. Здесь же, в Логроньо (место пребывания королевского двора), он пишет «Об учреждении народного правления» (Del modo di ordinare del governo popolare, этот трактат иногда называют по месту его создания Discorso di Logrogno, 1512).

Карьерный взлет Гвиччардини приходится на время медицейского правления во Флоренции и медицейского же понтификата: в 1515 г. он становится членом флорентийской Синьории и почти одновременно получает от папы Льва X (Джованни Медичи) сначала должность адвоката консистории, а затем — губернатора Модены (1516) и Реджо (1517). В 1521 г., находясь в Модене, он знакомится с Макьявелли. В июне того же года во время наступления французской армии ему удается организовать оборону Реджо и остановить агрессию: это служит папе поводом объявить войну Франции и причиной назначить Гвиччардини верховным комиссаром папских войск. Краткий понтификат Адриана VI ухудшил его положение несущественно (он лишился недавно приобретенного губернаторства в Парме, сохранив его только в Модене и Реджо, — правда, с условием подчинения военным властям), зато у сменившего его Климента VII (Джулио Медичи) опять оказался в числе первых доверенных лиц: его снова назначили верховным комиссаром и к тому же полномочным местоблюстителем понтифика в Папской области. Папа, не блиставший политическим дарованием, зато отличавшийся хитростью и самомнением, лавировал между Франциском I и Карлом V, полагая, что обманывает обоих. Источником наиболее существенной опасности Гвиччардини представлялся император, о чем он неоднократно и предупреждал понтифика. Итогом неуклюжих маневров Климента стало 6 мая 1527 г.: Рим, оставленный вообще без всякой армии, достался на разграбление толпам императорских ландскнехтов.

Поражение Медичи в Риме повлекло крушение медицейской власти во Флоренции. Потерявший разом все должности и всех покровителей Гвиччардини для нового правительства оказался persona non grata. Его обвиняли в том, что, будучи комиссаром флорентийского войска, он присваивал казенные деньги и санкционировал разграбление солдатами принадлежащих Флоренции областей. Среди тех, кто встал у кормила власти, у него был единственный, зато влиятельный друг — новый гонфалоньер Никколо Каппони. Это уберегло его от расправы, но он был вынужден покинуть город и жил на своих виллах в Финоккьето и в Санта Маргерита а Монтичи, близ Арчетри. В это же время к нему пришло известие о смерти дочери Лукреции. Пережитые трагедии вылились в три риторических шедевра — «Утешение» (Consolatoria), «Речь обвинительная» (Oratio accusatoria) и

«Речь защитительная» (Oratio defensoria), — не предназначенных, однако же, автором ни для кого, кроме самого себя. Составляя собственное обвинение и собственную же защиту, Гвиччардини, когда обосновывает противоположные политические решения, следует изобретенному еще греческими софистами принципу парных речей. Стройность обвинительной риторики и насыщенность стиля речи не позволяют понять, какие именно выпады в свой адрес Гвиччардини измыслил сам, а какие ему действительно пришлось услышать от тех самых судей, от лица которых произносится сочиненная им филиппика: «Мессер Франческо Гвиччардини, расхититель общественной казны, разоритель наших сел, человек, ведущий жизнь грабителя, жаждущий возвращения Медичи, обожатель тирании, захватчик вашего Дворца, наипервейший враг всеобщей свободы, — и вот, преисполненный столь тяжких, столь известных и столь ненавистных грехов, и тем не менее столь могущественный, что осуждение его принесло бы величайшую пользу... <...> Из-за тебя добычей неверных стала Венгрия; из-за тебя был разорен и разграблен Рим с такою жестокостью, с такими разрушениями, с убийством стольких наших граждан; из-за тебя еретики владеют нашими алтарями; из-за тебя святыни брошены псам. Ты — чума, ты — гибель, ты — геенна всего мира; и мы еще удивляемся, что на место, где обитаешь ты, враг Богу и человекам, враг земле родной и чужим землям, нисходит столько недугов, лишений и всяких кар?»

С отстранением от власти Никколо Каппони в 1529 г. положение Гвиччардини резко ухудшилось: сначала он избегает ареста только потому, что не находится на флорентийских территориях (обвинение — злоумышления против государства: он пытался исполнять посреднические функции между Св. Престолом и промедицейски настроенными силами во Флоренции), а затем его приговаривают к конфискации имущества. Он отправляется искать защиты в Рим. Но в августе 1530 г. во Флоренции происходит очередная реставрация Медичи, и с ней наступает звездный час Гвиччардини. Папа отправляет его во Флоренцию, и теперь он, заняв место в новом правительстве, стоит за самые суровые меры против республиканцев. В это время флорентийцы прозвали его «сер Черретьери» — по имени прославленного своей жестокостью фаворита герцога Афинского. Он был одним из двадцати четырех accopiatori — чиновников, наделенных полномочиями присуждать согражданам право занятия административных должностей или лишать его. Незаурядная энергия Гвиччардини находит теперь применение в правительственных органах, созданных для учреждения новой политической системы. Медичи стремятся превратить свой принципат в наследственную монархию; они больше не желают делить власть не только с народом, но и с оптиматами. Крупной буржуазии, к которой принадлежал Гвиччардини, по сути, было все равно, возглавит или нет ее государство номинальный самодержец. Ее

интересы всегда состояли в уменьшении прогрессивных налогов и разделении власти: она гарантировала поддержку тому правителю, который, в свою очередь, гарантировал ей хотя бы относительное политическое спокойствие и стабильность доходов. Но монарх, который претендовал на сосредоточение всей полноты власти в одних руках, вызывал опасения: от него пришлось бы зависеть в большей степени, чем он сам хотел зависеть от подданных, даже самых богатых и влиятельных. Гвиччардини на протяжении всей жизни был противником всех типов правления, кроме олигархического, и новая политическая констелляция не могла не вызывать у него противления. Однако он продолжает верно служить Алессандро Медичи вплоть до его убийства в 1537 г., а затем выступает за избрание Козимо, сына Джованни делле Банде Нере, главой Флорентийской республики, но с законодательно определенным ограничением властных полномочий. Ему остается три с половиной года жизни, и возраст дает о себе знать: в 1538 г. он отказывается от предложенного папой Павлом III (Алессандро Фарнезе) губернаторства в Папской области; будучи назначен членом государственного совета и советником герцога (1539), предпочитает жить в своих загородных имениях. 1 мая 1540 г. он получает должность герцогского местоблюстителя, а 22-го умирает, едва успев составить завещание.

Тот факт, что государственный деятель со столь бурной политической биографией находил время и силы для литературных занятий, сам по себе удивителен, но характер литературной деятельности Гвиччардини удивителен еще более. Подавляющую часть своих сочинений он писал «в стол»: из всего, что вышло из-под его пера, предназначалась для публикации, по предположениям исследователей, только «История Италии» (правда, автор своего сочинения так не называл). Содержимое семейного архива Гвиччардини издавалось большей частью уже в XX в. — и жанр, и облик дошедших до нас текстов есть порождение текстологической культуры новейшего времени и фантазии издателей. Что же до самого Гвиччардини, то качество стиля и завершенность формы заботили его отнюдь не всегда. Отсюда разительное несходство его сочинений, создававшихся в одно и то же время. Узусу жанра он остается верен, даже когда пишет исключительно для собственного удовольствия (или, что чаще, себе в утешение): виртуозная риторика, восхищающая в его ораторских сочинениях, в дневниковых записях или набросках совершенно отсутствует — как будто бы то и другое написано двумя людьми, прошедшими совершенно разные школы и далеко не в одинаковой степени выучившимися владеть языком. По-видимому, письмо в продолжение всей жизни Гвиччардини оставалось для него полем политических экспериментов, своеобразным полигоном для ситуационного моделирования в эпоху, не знавшую кибернетики: на бумаге разыгрывались возможности, не реализованные в реальной истории (или биографии), достраивались невидимые гра-

ни событий, домысливались связи между ними — и тем самым обосновывалось наличное положение вещей.

2

На протяжении XIV и XV столетий представителями купеческого сословия было создано множество образцов автобиографической прозы. Среди итальянских городов в производстве такого рода паралитературной продукции лидировала Флоренция, и причин тому можно насчитать немало: от самых эмпирических (рост благосостояния купеческих семейств и высвобождение досуга, необходимого для литературного труда) до гораздо менее очевидных (формирование новоевропейского типа сознания времени, со всеми последствиями этой историко-антропологической мутации). Серии заметок автобиографического или дидактического содержания предназначались для личного или семейного пользования. Их авторы, пытаясь в предисловиях к ним обозначить цель, ради которой они взялись за перо, как правило, ссылаются на слабость памяти, в старческом возрасте уже не позволяющей им произвольно восстанавливать со всей отчетливостью картину пережитых когда-то событий, или на жестокость времени, которое лишает потомков знаний о свершениях их прародителей: они расценивают повествование как простую тавтологию собственной памяти, а самую память считают точным слепком прожитой жизни. Авторами семейных хроник, дневников или просто неупорядоченных заметок о прошлом движет не столько воля к созданию собственной трактовки действительности, сколько тяга к спонтанному выговариванию всего, что всплывает в уме. Рассказ здесь тождествен физическому времени: последовательность его моментов — это и есть последовательность изложения, и даже представление о каких-либо других способах организации текста пока отсутствует. Когда автору дневника случается пережить день, небогатый событиями, он, перечислив их, просто сообщает, что в этот день «не произошло ничего другого, о чем стоило бы написать». Фактически удваивая на письме личное прошлое и не заботясь при этом — по крайней мере, сознательно — ни о стройности композиции, ни о содержательной непротиворечивости складывающейся картины, автор на самом деле реализует цели, сформулировать которые доступными ему языковыми средствами не может. Рассказывание приобретает дистинктивную функцию: процесс изложения, пусть даже графомански аморфного, позволяет повествователю отличить его собственное личное прошлое от множества жизней, прожитых одновременно с ним прочими людьми. И события в этом прошлом как будто бы оплотняются, делаются под стать материальным вещам, которые можно удержать при себе или утратить, сохранить в целости или не уберечь от тле-

на. Эта новая интуиция материальности времени и его осязаемого коррелята — движения истории — отчетливо проступает в сознании людей, далеких от всякой учености, будь то богословской или светской. И, однако же, она сродни нарождающемуся ощущению исторической дистанции и ценности прошлого, которое превращает гуманистов первых поколений в охотников за рукописями и собирателей антиков: этому ощущению мы обязаны рождением археологии и музея.

Не облекая своих писательских интуиций в такого рода рассуждения, ранние мемуаристы, тем не менее, вполне способны были видеть и оценивать прагматические следствия своих литературных трудов. Фамильные хроники и дневники сохранялись с особой тщательностью в первую очередь потому, что в условиях демократии с характерными для нее выборными магистратурами они служили для новых поколений семьи документами, годными, чтобы в случае необходимости обосновать право молодого представителя рода на место в политической жизни, равновеликое тому, что занимали его славные предки. Естественно, в демократических городах-государствах ни о каком наследовании должностей речи не шло — сведения о высоком положении, когда-то достигнутом отцами и дедами, были исключительно символическим, а не реальным политическим капиталом. При этом им вменялась двойная сила: с одной стороны, новые поколения обретали социальную идентичность, изучая зафиксированное на бумаге фамильное прошлое, с другой — такого же рода свидетельствами о прошлом обеспечивался статус семейства и его членов в глазах сограждан (хотя устное предание, конечно, играло здесь гораздо более заметную роль). Социальное измерение дневниковых повествований и хроник, сообщающих о далеком прошлом, было связано в глазах их авторов и читателей с актуальным настоящим самым непосредственным образом. Помимо политической борьбы, дневниковые записи могли служить и целям гораздо более прозаическим. Они выросли из бухгалтерских книг, предназначавшихся для фиксации и хранения информации о финансовых и торговых сделках, и «память жанра» весьма часто заявляет о себе в их текстах: денежные суммы или суммы, выраженные в вещевом эквиваленте, составляют существенную часть их содержания, а движение этих сумм — изрядную долю сюжетов. Да и легко ли представить себе купца, который смог бы изложить свою биографию, отделив ее от доходов и расходов, из которых вся она, по сути, и состояла?

При всей аморфности автобиографических повествований, в их массиве все же можно произвести жанровое деление. Под термином ricordanze, как правило, понималась простая фиксация событий коммунального или семейного значения (в том числе и сделок), а под ricordi — скорее, воспоминания, обобщавшие пережитый опыт и содержавшие рассуждения на этические или политические темы и прямые наставления будущим читателям (как прави-

ло, младшим членам семейства). Семейные хроники иногда включали в себя отдаленные от времени жизни автора эпизоды — рассказы о прошлом фамилии, в том числе о ее происхождении, а дневниковые повествования буквально воспроизводили более или менее протяженные фрагменты биографии автора. Мутации вкусов, вызванные распространением гуманистической культуры, — впрочем, довольно поверхностные, — не ослабляли традиций городского автобиографизма, хотя и провоцировали иногда возникновение своеобразных жанровых трансформеров. Так, Пьеро Паренти, которого автор классического исследования по ренессансной флорентийской историографии Ф. Гилберт считает непосредственным предшественником Гвиччардини, создает, по сути, дневниковое повествование, с 1476 г. по 1494 г. каждые два или три месяца записывая все происшедшее во Флоренции за истекший срок, но называет свой труд историей (storia). По-видимому, сам повествователь определяет жанр своих заметок, ориентируясь, скорее, на их содержание, чем на форму: ведь его интересуют только события политической жизни — и их он не только излагает во всех деталях (включая решения магистратов и тексты законодательных актов), но и пытается анализировать.

Традициям автобиографических книг купеческих семейств Гвиччардини обязан очень многим, и не только в разнообразных заметках о личном и семейном прошлом, сходство которых с семейными хрониками XV и даже XIV в. бросается в глаза при первом чтении, но и в гораздо более далекой от них в жанровом отношении «Истории Флоренции». У Гвиччардини есть и дневник — он написан во время путешествия в Испанию (Diario del viaggio in Spagna, март 1513), — и автобиографические заметки (Ricordanze), и воспоминания-размышления (Ricordi), и семейная хроника (Memorie di famiglia): его аналитический ум нуждался в четкой литературной дифференциации этих сугубо прагматических жанров, чистота которых у его предшественников, не избегавших смешения бухгалтерского учета с этикой и дидактикой, оставалась в пренебрежении. Для Гвиччардини различия между формами мемуарной литературы становятся предметом рефлексии: в его исполнении каждая из этих форм обретает собственный стиль и содержание. Область «Ricordanze» — события жизни автора в самом общем виде (до наших дней дошли заметки, относящиеся к 1515 и 1527 гг.) и денежные вопросы с очень подробным изложением их решения; стиль повествования однообразен и сух — каждый период начинается словами «Я помню этот день...» (ricordo questo dí..., ricordo detto dí...), а краткое изложение событий не содержит никаких оценочных суждений или замечаний. Ритора «Рассуждений в Логроньо» и стилиста «Истории Италии» в этом сочинении угадать невозможно.

Тема «Семейной хроники» — возвышение фамилии Гвиччардини, путь его предков в социальную и политическую элиту, принадлежностью к которой теперь гордится он. Здесь Гвиччардини несколько более красноречив,

особенно в кратком вступлении, которое он заполняет соответствующими требованиям жанра общими местами (необходимость подражать добродетелям предков и избегать их пороков, извлекать пользу из знания семейного прошлого и т.п.). Биографии членов своей фамилии от восстания Чомпи до 1492 г. он вписывает в контекст истории коммуны, акцентируя связь личных историй своих предков с историей медицейского семейства. Он предназначает свой труд для узкого круга, не желая, чтобы книга вышла за пределы семьи, — и сразу же говорит, что в мире для него нет ничего дороже славы Флоренции и славы собственного рода: таков не только стиль исторических повествований Гвиччардини, но и стиль его мышления в целом — политическая жизнь для него часто интимнее личной, а порой и вовсе не оставляет ей места.

Испанский дневник, который он пишет, уже закончив «флорентийскую историю», состоит из описаний мест, через которые пролегает путь из Флоренции в Логроньо, и замечаний по поводу увиденного, иногда весьма иронических и точных: бесконечные церемонии, ритуалы, раскланивания и прочие предписанные этикетом коммуникативные излишества, без которых испанцы не мыслят публичной жизни, не могут скрыть их подлинного облика — неотесанности (uomini villani), заносчивости и грубости. Контраст парадной жизни и жизни простонародья — главное впечатление Гвиччардини от Испании: Сарагоса и Барселона прекрасны, великолепны их здания и чисты улицы, зато земли за городскими стенами кишат разбойниками, и в ужасающей бедности живут не только крестьяне, но и университетские студенты, и даже профессора получают ничтожное жалованье и не избегают нищеты.

3

Первые фрагменты «Заметок» (Ricordi) датированы декабрем 1512 г., когда Гвиччардини готовился к отъезду из Испании. Пребывание при испанском дворе послужило для него прекрасной школой: едва ли среди европейских монархов той эпохи можно было сыскать лучшего наставника в Realpolitik, чем Фердинанд Католик. Схоласты XIV в. и гуманисты XV в. только говорили об автономности сферы политики, а этот монарх с успехом реализовывал ее на практике, не позволяя себе руководствоваться никакими соображениями, кроме пользы государства: он не скрывал, что ни религиозные, ни нравственные нормы никак не влияют на его решения, и гордился тем, что никто никогда не мог догадаться о его намерениях раньше, чем сам он их обнаруживал. Политическое мышление Гвиччардини фактически сформировалось во время испанской дипломатической стажировки, и неопределенность задач, поставленных перед ним флорентийским правительст-

вом, сыграла здесь, скорее, положительную роль: в дипломатической работе он был вынужден обходиться без всяких внешних ориентиров и авторитетов и рассчитывать только на себя, проявляя discrezione — сдержанность в соединении со способностью верно оценивать положение дел и выбирать стиль поведения, примеряясь к конкретной ситуации.

Форма «Заметок» — афоризмы на темы государственной жизни и поведения людей, вовлеченных в политическую деятельность, соседствуют с заключенными в афористическую же форму наблюдениями над конкретными историческими событиями или ситуациями, — как нельзя лучше подходила Гвиччардини для фиксации приобретенного опыта, всегда фрагментарного, не допускающего никаких обобщений и исполненного парадоксов. Он дописывал и перерабатывал «Ricordi» вплоть до 1530 г.; на сегодня известны пять редакций, ни одну из которых нельзя считать окончательной. Зависимость «Ricordi» от традиции собраний остроумных изречений и exempla очевидна; но что касается их внутренней формы — последовательности заметок, принципов их взаимного расположения, — то здесь их сравнивают иногда с «Канцоньере» Петрарки: как и лирик, Гвиччардини избегает схем, бросающихся в глаза, поскольку они представляются ему насилием над живым и подлинным ощущением действительности. Те способы сочетания смыслов, которые было бы легко угадать и артикулировать, не для него: его цель — воспроизвести varietà самой жизни так, как он его понимает, то есть без всякой очевидной логики и со всеми неожиданностями, ей свойственными.

Симметрии он предпочитает метонимию, движение по ассоциациям: как и события истории, они непредсказуемы, но принцип их совмещения всегда можно понять задним числом. Единственное композиционное правило, которое признает Гвиччардини, вполне отвечает его пониманию политической жизни: оно состоит в полном отсутствии правил, ироническом отношении к метафизическим конструкциям и невозможности дать однозначный ответ на самые насущные и конкретные вопросы. Есть государи, которые полностью раскрывают свои истинные намерения послам, направляемым к чужому двору, а есть и такие, что сообщают им лишь то, в чем сами хотят уверить других государей. Как правильнее? Решение состоит в том, что все зависит от натуры посла — если он разумен и предан сюзерену, то откровенность с ним не будет ошибкой, а если нет, то нужно проявить осторожность (Ric. 2). Гвиччардини по нескольку раз обращается к одной и той же теме, и разные фрагменты «Заметок» порой оказываются, на первый взгляд, суждениями взаимно противоположными. Так, автор советует всем, кто желает знать образ мыслей тиранов, прочесть у Тацита последние беседы Августа с Тиберием (Ric. 13) и объявляет этого историка лучшим учителем тех, кому приходится жить при тиранах, ибо он учит приспосабливаться к их стилю правления, а равно и наставником самих тиранов, ибо он учит их устанавливать тирани-

ческую власть и удерживать ее (Ric. 22). В другой раз автор вдруг восклицает: «О, как обманываются те, что по каждому поводу вспоминают римлян! Прежде следовало бы иметь город, устроенный так же, как у римлян, а уж затем управлять им по их примеру» (Ric. 110), и далее: «Огромное заблуждение — судить на основании примеров, потому что если примеры эти не подобны во всех отношениях, то они ничему и не служат: ведь малейшее отличие между событиями может вылиться в величайшую разницу их следствий, и, чтобы увидеть эти отличия, пока они малы, нужен весьма зоркий глаз» (Ric. 117). Тем удивительнее звучат соображения такого свойства: «Почти все пословицы у разных народов одинаковы или похожи, хотя и говорятся разными словами, и причина тому — что пословицы рождаются из опыта или из подлинного наблюдения вещей, которые во всяком месте одинаковы или друг с другом схожи» (Ric. 12) или «все то, что случилось в прошлом и случается теперь, произойдет и в будущем» (Ric. 76). Иными словами, единственное обобщение, состоящее в том, чтобы не делать никаких обобщений, так же чревато парадоксами и стремится перейти в свою противоположность, как и всякое вообще наделенное смыслом суждение.

4

Политик-артист Макьявелли и политик-прагматик Гвиччардини, при всей колоссальной разнице темпераментов и склонностей, с первой встречи в 1521 г. испытывали друг к другу расположение, позже переросшее в дружбу. Гвиччардини, которому даже в юности не были известны не только порывы страсти, но, кажется, и легкие увлечения, тем не менее, сочувствовал и даже в некоторой степени способствовал интриге приятеля с актрисой Барбарой. Макьявелли писал ему остроумные письма, и Гвиччардини отвечал на них с юмором, в целом ему не столь уж свойственным. Расхожее мнение состоит в том, что в политической науке они были антагонистами. Но вряд ли столь однозначная оценка соотношения их позиций верна. Макьявелли говорит о соображениях государственной пользы как единственном критерии успешности политического действия, но этим критерием не пренебрегает и Гвиччардини. Жесткость мысли Гвиччардини проявляет не в меньшей степени, чем Макьявелли, — и не только мысли: отправляя свою высокую должность в Эмилии-Романье, он не избегал принятия радикальных решений, в том числе и когда речь шла о человеческих жизнях. Чего стоит хотя бы такая дефиниция из «Рассуждений в Логроньо»: «Государство и власть есть не что иное, как насилие над подданными, которое некоторые прикрывают именем чести; сохранить его без оружия и без собственных сил, с чужою лишь помощью, — все равно что хотеть взяться за ремесло без инструментов, ему подобающих».

Но Макьявеллиевой virtù противостоит у Гвиччардини discrezione. И то и другое есть способность угадать в констелляции событий момент наибольшего благоприятствования и обратить его себе на пользу, однако центральная категория политической философии Макьявелли кажется, скорее, поэтизмом — среди исследователей споры о том, как следует ее толковать (и, соответственно, переводить), не утихают до сих пор и не прекратятся, видимо, никогда: в последние десятилетия постмодернисты любят рассуждать о virtù «Государя» не меньше, чем историки-медиевисты. Гораздо более приземленная discrezione поддается пониманию много легче. Но иррациональность и десубстантивированность virtù ставит под вопрос эпитет реалиста и прагматика в области политики, сопровождающий имя Макьявелли в историографии. Если политика начала Чинквеченто и знала теоретика-реалиста, то это был Гвиччардини. При всем уважении, он смотрел на литературно-политические эскапады приятеля с недоверием, а иногда и с возмущением. «Замечания о Рассуждениях Макьявелли о первой декаде Тита Ливия» (Considerazioni intorno ai Discorsi del Machiavelli sopra la prima deca di Tito Livio, 1528–1530) — плод многолетних размышлений, записанных уже после смерти друга, одна из первых в истории политической мысли попыток осмыслить феномен Макьявелли.

Макьявелли находит в изучении истории практическую пользу (utilità): сходство между событиями прошлого и настоящего иногда позволяет эффективно применить рецепты прошлого здесь и теперь. Поэтому его всегда обвиняли (и до сих пор обвиняют) как в том, что он был слишком привержен классическому миру (вплоть до плагиата, как мы увидим ниже) и не видел неприменимости опыта классиков к положению дел в современной ему Италии, так и в том, что он был плохим читателем и фальсификатором классиков — как поступает, к примеру, автор «Рассуждений о средствах доброго правления и поддержания мира в королевстве или в другом монархическом государстве» (Discours sur les moyens de bien governer et maintenir en bonne paix un Royaume ou l'autre Principauté... contre Nicolas Machiavel, 1576) Инносан Жантийе. Луи Ле Руа, издавший свой комментарий к «Политике» Аристотеля в 1568 г. — менее чем за десять лет до выхода в свет сочинения Жантийе, — точно указывал на фрагмент Аристотелева текста, из которого, по его словам, «Флорентиец Макьявелли почерпнул все свое учение, снабдив его итальянскими и римскими примерами». В намерения Ле Руа разбирательство с Макьявелли не входило, чего не скажешь о Жантийе: он почитал образ правления Екатерины Медичи следствием распространения во Франции «итальянского яда», которым напитаны книги Макьявелли. И дело вовсе не в том, чтобы Макьявелли всерьез давал власть имущим советы, способные сколько-нибудь отчетливо определить способ их царствования: ведь в политических суждениях автор «Государя», по мнению французского

мыслителя, крайне неоригинален и при этом в высшей степени непоследователен. Он создал «вместо науки политики науку тирании» и в этом оказался непрактичен так же, как и его любимый персонаж Чезаре Борджа, который на смертном одре был всеми покинут, так как всю жизнь возбуждал к себе лишь ненависть и страх, — и сохрани Бог ему для кого-нибудь и вправду сделаться примером. Не будучи в состоянии сам изобрести ни одного тезиса, ни одного совета, он берет их из классиков (заимствования — это то немногое хорошее, что содержится в его книгах), но тут же вырывает из контекста, запутывает и превращает в иллюстрацию собственной мысли, далекой от ясности и отчетливости и тем более от того, чтобы быть полезной.

Избавление от пафоса и деконструкция — у Гвиччардини излюбленные приемы обращения как с текстом, так и (это нетрудно увидеть, читая его исторические труды) с событиями живой действительности. Чтобы увидеть его критический инструментарий в работе, обратимся к самому началу «Замечаний о Рассуждениях...». Макьявелли говорит о возникновении городов (I, 1): когда народ по каким-то причинам снимается со своего места и идет самостоятельно основывать город, требуется особая доблесть — virtù — предводителя для того, чтобы решить, в каком именно месте этому городу надлежит быть. Virtù правителя обнаруживается в выборе местоположения и в составлении законов города. И здесь следует хорошо рассудить, не выбрать ли для города место бесплодное, чтобы люди вынуждены были трудиться не покладая рук, а потому не предавались бы праздности, сделались бы сплоченнее и меньше воевали между собой, не имея по своей бедности повода к раздорам. Рассуждение парадоксальное — Гвиччардини в «Замечаниях о Рассуждениях...» сразу скажет, что надобно быть безумцем тому, кто действительно решит основать город в бесплодной земле и тем самым от момента возникновения лишить своих будущих сограждан всякой надежды на экономическое благополучие. Но Макьявелли, естественно, не столь недальновиден, чтобы остановиться на этом шокирующем предложении. Он говорит, что этот выбор был бы, безусловно, достойнее прочих, если бы люди были готовы довольствоваться каждый своим и не стремились к главенству над другими. Но раз люди могут предохранить себя от природной злобы и алчности себе подобных лишь могуществом, то лучше им селиться в местах во всех отношениях благополучных, позволяющих нажить себе богатство, чтобы в дальнейшем не только отражать агрессию неприятеля, но и самим по возможности нападать на других и покорять всех, кто будет противиться их величию. А законы нужны, чтобы и в богатстве граждане не погрязли в праздности. Их следует обязать к труду — если земля не требует постоянного приложения усилий, пусть они занимаются военными упражнениями. Ответное рассуждение Гвиччардини — настоящего практика и реалиста, не способного предпочесть макабрический экспрессионизм исследовательской честно-

сти, — просто: он редуцирует вопрос к его экономической составляющей и сразу приходит к выводу о том, что «главное основание могущества и богатства города — зажиточный народ» (grasso populo — «жирный народ»), а граждане вряд ли смогут разбогатеть в бесплодном месте. Даже если воздух так хорош, как во Флоренции, или море близко, как в Венеции, все равно лучше было бы поселиться с самого начала в плодородном месте, куда охотно станет стекаться новое население. А уж если и пришлось остановить выбор на месте пусть не совсем бесплодном, но и не слишком плодородном, то необходимость защищаться и доставать себе пропитание, несомненно, скорее сделает человека доблестным (virtuoso), нежели добрые законы: «ведь законы могут изменяться в зависимости от воли людей, тогда как нужда (la necessità) — закон и стимул постоянный» (Considerazioni, I, 1).

Макьявелли демонстрирует логику, весьма далекую от экономических выкладок своего оппонента. Где ни селись, жить все равно следует так, будто город основан в бесплодной местности. Он заканчивает пассаж тем же, с чего начинал, — virtù правителя была отправной точкой его рассуждения, virtù граждан становится его финалом. Расплывчатость значения термина virtù у Макьявелли видна даже в разнице толкований этого слова у разных переводчиков: так, мы предпочли бы передавать его как «доблесть», а в переводе издания «Academia» 1934 г. оно переведено как «мудрость». Такой знаток политической теории и практики Чинквеченто, как Феликс Гилберт, отмечая, что присвоение значения этому термину в принципе составляет большую трудность для исследователя, предлагал искать его истоки в современной Макьявелли медицинской науке: «Здесь virtù означала свойство, которое дает жизнеспособность живым существам и от присутствия которого зависят жизнь и силы всего организма». Например, Джовиано Понтано обозначает при посредстве этого термина состояние оправившегося от болезни короля Ферранте: король вновь обрел virtù и жизненные силы. Метафоры из области медицины широко употреблялись в политическом дискурсе Кватроченто и начала Чинквеченто: самая расхожая из них — сравнение государства с нездоровым телом, нуждающимся в лечении. Бернардо Ручеллаи в одной из своих речей ставит обретение virtù в контекст оздоровления государства: подобно тому, как доктора, заботясь о больном, в первую очередь стремятся усилить в нем virtù — так и флорентийцам для воскрешения их республики следует создать народную армию. Гвиччардини употребляет прилагательное с этим корнем, но у него оно наполняется вполне понятным, даже тривиальным, зато не допускающим аберраций значением: граждане должны стать способными защитить и обеспечить себя, не рассчитывая ни на исключительные качества правителя, ни на милости природы.

5

«Историю Флоренции» Гвиччардини начал писать в возрасте двадцати шести лет, в 1509 г. (этим годом она и завершится). Но это не была его единственная попытка «флорентийской истории» — он брался за нее, по крайней мере, дважды: кроме сочинения, начатого в 1509 г., до нас дошел труд, который в 1945 г. Р. Ридольфи опубликовал под названием «Флорентийские события» (Cose fiorentine, предположительно 1528 г.). Это сочинение — своеобразная «гуманистическая» редакция «Истории Флоренции»: его композицию Гвиччардини подчиняет канонам, которым следовали в своих исторических сочинениях флорентийские канцлеры Кватроченто. Он начинает повествование ab urbe condita, вводит в него речи ab utraque partem и очень заботится об их риторической отделке — всего этого первая версия «флорентийской истории» была лишена.

Одновременно с «Историей Флоренции» Гвиччардини начал составлять «Семейную хронику». Родство этих произведений — не только хронологическое: при том, что продуманность плана, стройность композиции и стилистическое совершенство «флорентийской истории» не позволяет поставить ее рядом с очень неровным и явно требующим литературной отделки повествованием хроники, предназначавшейся «для внутреннего пользования», — содержание истории, как и содержание хроники, фактически ограничивается фамильным архивом. И историю семьи, и историю коммуны Гвиччардини ведет от конца Треченто. «Историю Флоренции» он открывает словами: «В 1378 г., когда гонфалоньером справедливости был Луиджи ди мессер Пьеро Гвиччардини, произошло восстание чомпи», подчеркивая тем самым, что с этого момента судьба рода Гвиччардини и история города сделались едины.

Для Гвиччардини взаимное отображение истории частной жизни и истории государства — не только способ артикуляции собственной гражданской позиции, но и метод историописания. В целом характерный для купеческой среды и доминирующий в городской автобиографической литературе партикуляризм он соединяет с перенятой у историков-гуманистов склонностью мотивировать поведение исторических лиц психологически. Но, в отличие от риторов-гуманистов, собственно *народа* (перешедшего от историков-римлян в латиноязычную гуманистическую историографию populus) в качестве действующего лица у Гвиччардини уже нет. Изображаемое им общество даже в моменты, казалось бы, долженствующие обладать общенародным значением, легко рассыпается на атомы — на конкретных людей, знакомцев и близких самого автора, имена, облик и характер которых известны ему из непосредственного общения с ними или по рассказам очевидцев (в том числе, по-видимому, и из хранившихся в семейном архиве заметок и писем, свиде-

тельства которых Гвиччардини изучал весьма прилежно). И каждый из этих известных автору и хорошо различимых в толпе людей совершает поступки как внутрисемейного, так и общегосударственного масштаба, исходя из одних лишь собственных интересов, разнообразие которых практически не поддается учету и описанию. Здесь нет места сверхъестественным причинам поступков и событий — впрочем, и в гуманистической литературе всевозможные предзнаменования, пророчества и их исполнения ведь тоже были лишь данью античной традиции, — но нет места и риторическим схемам, в трудах гуманистов подчинявшим себе изображение всякого события или персонажа. В исторических повествованиях гуманистов классические риторические конструкции, в которые облекался событийный материал, работали как механизм интерпретации, основанный на принципе аналогии: задача историографа, по сути, состояла в том, чтобы усмотреть в интересующих его событиях сходство с теми, что описаны у Ливия или Тацита, — и тогда слова Ливия или Тацита, их композиционные и стилистические приемы можно использовать для создания собственного нарратива. Обобщение и типизация к тому же позволяли реализовывать основную цель исторического повествования — поучать развлекая: конкретные исторические события мыслились как exempla, частные проявления общезначимых и неизменных во времени этических свойств.

Первое, от чего Гвиччардини очевидным образом отказывается, — это риторика и дидактика в том виде, как ее понимали гуманисты. Если из его истории и можно вывести какое-то поучение, то оно не будет иметь никакого отношения к классической этике и целиком сведется к принципам Realpolitik: постижение истории призвано делать человека не столько добродетельным, сколько гибким в принятии решений государственной важности и способным всесторонне анализировать наличное положение дел, т. е. видеть и понимать интересы сил, вовлеченных в политический процесс, во всем многообразии связей и отношений между ними. В истории народа и даже целого мира нельзя указать двух полностью схожих событий — если, конечно, рассматривать эти события честно и внимательно, — поэтому и в политических решениях нельзя непосредственно воспроизводить опыт прошлого, сколь бы положителен он ни был. История — не собрание предписаний и правил, а мастер-класс: бесконечное разнообразие действий, тысячи неожиданных конфигураций событий, целые галереи неповторимых человеческих образов — знание всего этого должно изощрить ум политика, развить в нем трезвость мысли и скорость реакции.

«История Флоренции» — это, фактически, история ее граждан и отношений между ними, ее жанровые доминанты — жизнеописание и новелла. Гвиччардини пристально внимателен к нравам своих персонажей во всех их проявлениях. В повествовании он дедуцирует поступки исторического лица

из черт его характера, при этом разномасштабные действия, если они могут служить иллюстрациями душевных свойств героя, часто оказываются в одном ряду, без всякой иерархии между ними. Так, отметив горячность и пылкость Лоренцо Великолепного, Гвиччардини приводит в подтверждение этому его поведение во время интриги с Бартоломеей деи Нази (сюжет комический – Лоренцо принуждал друзей сопровождать его во время ночных визитов на виллу своей великовозрастной и некрасивой пассии, чем некоторые из них были недовольны), а несколькими строками ниже вдруг переходит к последствиям заговора Пацци и рассуждает о том, следует ли признать Лоренцо жестоким и мстительным, если учесть, что он совершил множество казней, бросал в тюрьмы невинных юношей, принадлежавших к роду заговорщиков, а девицам Пацци запретил выходить замуж.

Новеллистическая динамика определяет темп изложения событий и превращает труд Гвиччардини в занимательное чтение: многообразие сил, ведущих игру на политической арене, то внезапно появляющихся на ней, то исчезающих из поля зрения, трудно удержать в уме, но эта непрестанная смена лиц и декораций и есть самое адекватное ви́дение истории. Как писатель Гвиччардини любит законченные сюжеты, но как историк всегда тяготеет к тому, чтобы деконструировать их завершенность:

> Так в один день в Сан-Сальвадоре произошли два важнейших события: изменение нашего государственного строя и мятеж Пизы – события, которые изменили самую сущность нашего государства. Было, конечно, весьма удивительно, что Медичи, которые правили шестьдесят лет, пользовались таким влиянием и, как считалось, опирались на поддержку первых граждан, столь быстро пали под ударами мессера Луки Корсини и Якопо де' Нерли, юношей без веса и влияния, неосмотрительных и легкомысленных (зд. и далее цитаты из «Истории Флоренции» в пер. Н.П. Подземской).

В его исполнении развязки настоящих исторических драм лишаются торжественности: они или сопровождаются рассуждениями такого свойства, что предстают эпизодами какого-то бессмысленного фарса, или, едва обозначившись, сразу же тонут в рутинной нелепости повседневной жизни. Пьеро Медичи отвратителен, но восставшие против его власти в 1494 г. просто безумны:

> Потом люди кинулись к дому мессера Аньоло Никколини и успели поджечь его со стороны входа, так что хозяин сгорел бы, если бы не мессер Франческо Гвалтеротти и другие достойные граждане, которые прибежали туда, опасаясь, как бы распущенность не зашла слишком далеко, обуздали толпу и привели ее, громко кричащую: «Да здравствует народ и свобода!»,

> на площадь, и там мессер Франческо Гвалтеротти по поручению Синьории взошел на трибуну и объявил, что белые монеты отброшены. Видя, что власти Пьеро пришел конец, на площадь прискакали с вооруженным отрядом Бернардо дель Неро и Никколо Ридольфи, крича: «Народ и свобода!», но их прогнали как подозрительных, и они в страхе за свою жизнь вернулись домой...

В действиях толпы логики нет, и порывы ее воли поистине чудовищны: она способна мгновенно обратить любовь и преданность в ненависть и жажду крови. В XV главе пользующийся в народе доверием и любовью Франческо Валори на заседании Синьории требует смертного приговора тем, кого подозревают в пособничестве Пьеро Медичи, а в XVI главе возмущение толпы совершенно неожиданно разрешается зверским убийством самого Валори и его жены. В свою очередь, этот бунт вытекает из очередного конфликта между Савонаролой и францисканцами: обе стороны обещали, что выставят от себя по одному кандидату, чтобы они вместе взошли на разведенный на площади Синьории костер, — фра Джироламо утверждал, что монах-доминиканец (т.е. член его ордена) выйдет из пламени живым. Правда, по мере подготовки мероприятия Савонарола все чаще размышлял в проповедях о высоком значении чудес и об их неуместности в его время, когда сердца закоснели в неверии. Испытание завершилось очень типично для повествований Гвиччардини — ничем: фра Джироламо пообещал самолично взойти на костер с облаткой в руках, это сочли надругательством над святыней, и «в результате все время прошло в долгих спорах, ибо никто не уступал и даже бревна никто не поджег». Отсюда-то и возникло охлаждение к Савонароле и презрительное отношение к его приверженцам, и история, начинавшаяся как традиционная новелла, в комическом свете выставлявшая лживость церковников, внезапно разрешилась трагедией.

Для простонародья Гвиччардини не только во «флорентийской истории», но и во множестве других сочинений не скупится на эпитеты. «Сказать “народ” — значит поистине назвать бешеное животное (animale pazzo), полное тысячи заблуждений, тысячи путаниц, лишенное вкуса, привязанности, устойчивости»; «сказать “народ” — поистине значит сказать “безумный”. Ибо это чудовище, полное путаницы и заблуждений, а его пустые мнения так же далеки от истины, как, по Птоломею, Испания от Индии». Но, хотя народа в том смысле, в каком он присутствовал у римских историков и проштудировавших их кватрочентистских гуманистов, в истории Гвиччардини и нет, в ней все же есть те, кто способен, хотя и не всегда, справиться с тем «бешеным животным», которое встает в его истории на место «народа». Это uomini savi — мудрецы, обладающие опытом и способностью здраво судить о делах государства. Для Гвиччардини savi — параметр не только интеллекту-

альный, но и финансовый: его «мудрецы» — это высшие слои купечества, олигархи, обладающие крупным состоянием, а следовательно, знающие, и как его нажить, и как им распорядиться, и готовые сделать все, чтобы уберечь его от разорения. «История Флоренции» — своеобразная лаборатория, предназначенная для исследования разных типов государственного правления. Гвиччардини превращает ее в арсенал примеров тому, что будет артикулировано на языке политической науки в «Рассуждениях в Логроньо». Uomini savi — единственная сила, достойная управлять республикой; между ними следует распределить государственные должности, и они же будут создавать установления, в которые не следует вмешиваться большинству: ведь законы, созданные и одобренные толпой, могут быть лишь «или вредоносны, или бессмысленны».

6

Замысел «Истории Италии» (предположительно 1537–1540) естественным образом вырос из работы над двумя «Историями Флоренции»: интуиция и опыт политика, равно как и определяемая ими логика исторического повествования, вели мысль Гвиччардини за пределы истории отдельно взятой коммуны. В 1535 г. он составил «Записки о наместничестве» (Commentari della luogotenenza) — они-то и явились ядром будущей «большой» истории (их текст лег в основу XVI и XVII книг «Истории Италии»). Адекватное восприятие исторического процесса и оценка насущного положения дел в Италии не позволяли ему склониться ни к одной из моделей кватрочентистской историографии. История Леонардо Бруни, при всех ее недостатках, имела сквозной сюжет, каковым выступала судьба флорентийской свободы (florentina libertas). Создававшаяся при медицейском режиме история Поджо Браччолини сохраняла впечатление цельности благодаря способности автора применять к современному материалу композиционные приемы классической римской историографии, подчиняя тем самым повествование литературному, т. е. гетерогенному по отношению собственно к предмету истории, принципу. Понтано предлагал фактически заменить изложение действительной истории повествованием, которое подверстывало бы события современности под выработанные в ходе чтения античных историков схемы и нормы. Историографы городов, управляемых единовластно, отождествляли историю государства с эпически осмысленной биографией монарха (или кондотьера). Кватрочентистские стратегии историописания объединяла, при всех различиях между ними, одна цель — репрезентативная: «собственная» история для каждого города-государства была средством обретения идентичности. Цель Гвиччардини была совсем иная — исследование, способное

дать ответ на вопрос, отчего процветавшая еще полвека тому назад Италия оказалась в ее нынешнем состоянии.

Макросюжет «итальянской истории» Гвиччардини — длящаяся более трети века катастрофа, которая начинается первым крупным вторжением французской армии на италийские земли и заканчивается полным порабощением Италии в 1531 г. Масштаб событий — ведь теперь говорить приходится не о личных знакомцах или их прародителях, как это было в «Истории Флоренции», — требует нового риторического регистра, и в качестве причин и мотивов исторических действий у Гвиччардини возникают общие места, которых он избегал в прежних исторических сочинениях: о непостоянстве Фортуны (instabilità della Fortuna), правда, он вспоминал и раньше, но теперь к этому добавляется «праведный гнев Божий» (ira giusta d'Iddio) как ответ на «нечестия и преступления людей» (empietà e sceleratezze degli uomini) и их амбиции и алчность (le cupidità). Слепая и непредсказуемая в своих поворотах судьба и человек, столь же слепой, руководствующийся гнусными инстинктами и слабым разумом, помраченным страстями, — историческая действительность оказывается ареной встречи и противоборства двух этих актеров. Лучшие из людей так же не в силах подчинить себе обстоятельства, как и худшие: ни разум и доблесть, ни амбиции и жажду власти история не венчает ничем, кроме крушения и гибели.

Уже в «Истории Флоренции» стихией Гвиччардини был «смазанный» финал, и уже в этом раннем сочинении из мелкой нелепости или откровенно комического происшествия могла в одночасье развиться катастрофа, так же, как и серьезное потрясение могло неожиданно разрешиться фарсом. В «Истории Италии», итогом которой будет катастрофа общенационального масштаба, как очередной шаг на пути к ней воспринимается и подается каждое сколько-нибудь заметное событие. Гвиччардини сам замечает, что бедствия Италии, начавшись, вызвали в людях тем большие смятение и страх, что объективные обстоятельства жизни были накануне французского нашествия как никогда ранее благоприятными и счастливыми. Таким образом, его «итальянская история» — это трагедия в том смысле, как ее определяют поэтики: «переход от счастья к несчастью». Автор обещает начать свой рассказ 1494 годом, т. е. с нашествия Карла VIII, но на самом деле начинает его более ранним периодом, чтобы сыграть на контрасте: он идеализирует эпоху Лоренцо Великолепного хотя бы на том основании, что она была временем политической стабильности. Э. Скарано сравнивает принятый Гвиччардини принцип дедукции событий с ящиком Пандоры — это можно видеть на примере политики Лоренцо и последствий его безвременной кончины: ему удавалось сохранять равновесие в Италии, играя роль посредника между интересами короля Фердинанда и Лудовико Сфорца. Но одно несчастье — смерть Лоренцо — разом обрушивает с таким трудом поддерживаемую мно-

го лет конструкцию: ведь именно ничем более не сдерживаемое соперничество между Фердинандом и Лудовико послужит началом бедствий, которые вскоре охватят всю Италию (собственно, появление французов в Италии целиком лежит на совести Моро).

Вторжение французов знаменует собой новую эпоху: рядом с «переменами в государствах», «ниспровержением правительств», «опустошением земель» и «разорением городов» упоминаются «новые обычаи», «новые нравы» и, главное, «новые и кровавые способы ведения войны» — невиданное ранее зло. Французская агрессия 1494 г. полагает начало нашествиям, которые на протяжении последующей трети века будут раздирать Италию с севера и с юга: первый акт этой драмы завершится в 1511 г., когда французы окончательно обоснуются в Миланском герцогстве, а испанцы — в Неаполитанском королевстве. Следующая фаза бедствий продлится от образования антифранцузской лиги папой Юлием II до 1530 г., до осады и взятия Флоренции, до перемирий в Барселоне и Камбре. Эпилог своего повествования Гвиччардини локализует между 1531 и 1534 гг. Реализован самый страшный из всех спрогнозированных еще в 1511 г. возможных исходов: судьбы Италии вершатся теперь за ее пределами.

Гигантский объем повествования требует приложения композиционных усилий, которые прежде не казались Гвиччардини целесообразными. Теперь он вводит в повествование симметрию, обрамляя основные события четырьмя годами процветания в начале и четырьмя годами «жесточайшего рабства» в конце. Первоначальным замыслом автора предполагалось, что сочинение будет состоять из девятнадцати книг, но по рекомендации Джованни Корси, с которым Гвиччардини советовался относительно стиля «Истории», к ним была добавлена двадцатая — из тех соображений, что число 20 «более совершенно». Водораздел между двумя периодами итальянских войн — и ось симметрии повествования — приходится на период создания антифранцузской лиги в 1511 г.: таким образом, каждая часть состоит из десяти книг и объемлет период приблизительно в восемнадцать лет. Макросюжет первых десяти книг — переход от всеобщего мира к тотальной войне, разрастание территории военных действий; последних десяти книг — путь от свободы к рабству. Гвиччардини ведет широко распространившаяся в начале XVI в. интуиция «распавшейся связи времен» и воцарения «железного века». Живописуя результаты очередной военной кампании, он часто повторяет слова «никогда прежде», не избегая порой идеализации прошлого: в древности поведение армий на захваченных территориях подчинялось суровой дисциплине, и хотя с тех далеких пор военная этика и претерпела некоторую деградацию, но, тем не менее, себе на пропитание солдаты всегда получали жалованье, тогда как испанцы, обосновавшись в Неаполе, впервые стали захватывать имущество гражданских лиц (sostanze de' popoli). От них бесчинное и бесчеловеч-

ное поведение усвоили и итальянские наемники, так что теперь лишь самые богатые люди способны уберечь себя от окончательного разорения, но ради спасения собственных жилищ и жизней они вынуждены отдавать целые состояния, что в итоге делает их нищими. После разорения сельских местностей земля там на протяжении многих лет оказывается непригодна для жизни и возделывания урожая (кн. VI). Однако пафос Гвиччардини в том, что не только всякое случившееся зло порождает зло еще большее, но и всякая надежда оборачивается в лучшем случае разочарованием, а в худшем — новой катастрофой. Возвращение Карла VIII за Альпы позволяет думать о скорейшем освобождении Италии, но читатель сразу же узнает о новых потрясениях на полуострове; смерть Карла вселяет мысль, что Людовик XII, сменивший его на французском троне, не пойдет на Италию, и она останется свободной, но оказывается, что новый король претендует не только на Неаполь, но и на Милан, и книга IV заканчивается его захватом. Упование на лучшее, то есть на возврат к старым временам, до начала VII книги еще ощутимо. Но в начале VIII книги возникает метафора больного тела — столь привычный в чинквеченти стской историографии образ государства: в нем лекарство, употребленное против одной известной немощи, пробуждает в казавшемся здоровым органе недуг много более опасный.

При всей разности темпераментов Гвиччардини и Макьявелли и их политических преференций, репутация автора «Истории Италии» на протяжении XIX и XX столетий была едва ли более завидной, нежели слава автора «Государя». Можно счесть даже, что Макьявелли повезло гораздо больше: на его долю поношений и восторгов выпало примерно поровну — одни почитали «старину Ника» дьяволом во плоти, а другие (деятели итальянского Рисорджименто) признавали его едва ли не первым борцом за объединение Италии и истинным патриотом. О Гвиччардини Эдгар Кине сказал: «Когда будет Италия, она золотыми буквами начертает имя этого чудесного гения на позорном столбе», а Стендаль просто назвал его подлым негодяем. Французские исследователи XIX в. Жеффруа и Бенуа именовали его «наставником в себялюбии» и полагали, что он учил лишь тому, как спасать себя, а не как основывать и реформировать государства. Де Санктис, обвиняя его в эгоцентризме и болезненной приверженности одной лишь собственной пользе, говорил, что вся Италия была в его время подобна тому человеческому образу, который запечатлен на страницах Гвиччардини: «Бог Гвиччардини — его приватность. И это бог не менее алчный, чем Бог аскетов или Государство Макьявелли». И в XX в. его объявляли более последовательным макьявеллистом, чем сам Макьявелли (У. Спирито). Как будто бы радикальное непонимание, которое Макьявелли заработал уже при жизни, настигло Гвиччардини лишь спустя три столетия после смерти.

Глава девятая

ИСТОРИЧЕСКАЯ И ПОЛИТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ*

В литературе гуманистов Кватроченто историография, этика и риторика пребывали в синкретическом единстве: история воспринималась как резервуар нравственных примеров, а язык, на котором эти примеры излагались, автоматически включал их в иерархию ценностей, которая признавалась единственно возможной. Однако уже в середине XV в. в этом единстве показываются первые трещины: поборник реализма в историописании Лоренцо Валла в споре с Бартоломео Фацио, адептом «парадной» историографии, ориентированной на язык классической этики, демонстрирует вполне ясное осознание того факта, что идущая от Цицерона риторическая модель «нравственно прекрасного» действия лишь спорадически пересекается с действительностью истории и — шире — жизненного мира. И в целом ряде своих сочинений тот же Валла весьма убедительно проводит деконструкцию языка аристотелианской этики, показывая, что в создании реалистического описания всех действий, не являющихся предельными проявлениями каких-либо свойств человеческой природы, этот язык теряет силу — оказывается неполным и неточным, вносит существенные искажения в предмет.

В начале Чинквеченто под пером Макьявелли схваченные Валлой противоречия между прагматическими целями исторических действий и требованиями классической этики, запечатленными в языке традиционной историографии, превращаются в зияющие разрывы. Творчество Макьявелли, безусловно, является тем истоком, из которого выходит вся история

* Глава написана старшим научным сотрудником Института гуманитарных историко-теоретических исследований Государственного университета – Высшей школы экономики Ю.В. Ивановой при поддержке Научного фонда Государственного университета – Высшей школы экономики в рамках индивидуального исследовательского проекта № 07-01-157 «Возникновение исторического нарратива и формирование социально-политического дискурса Новой Европы (на материале итальянской историографии XVI века)».

чинквечентистской политической и исторической мысли. По словам Лео Штраусса, Макьявелли «говорит там, где прежде было молчание». Макьявелли расширил классическую риторическую парадигму, которая прежде эксплуатировалась односторонне: он исходил из того, что антропологическая модель, описываемая в понятиях воскрешенной гуманистами Кватроченто классической риторики, вовсе не предполагала собственной победы в столкновении с антропологической моделью, зиждущейся на менее «идеальных» основаниях. Напротив, высшей добродетелью, которую воспитывала классическая риторика, было самоотречение — способность героически принять «крушение и смерть» ради утверждения этической нормы. Но какое значение приобретет эта этическая норма, если субъектом, обреченным «крушению и смерти», становится не индивидуум, а государство в целом? Если гибель одного героя целесообразна, так как может послужить на благо многим, то гибель целого государства ничему уже послужить не может. Раз Макьявелли избирает предметом своего анализа не поведение отдельного человека, а законы существования государства, ему приходится отталкиваться от традиционного языка, отучавшего от страха перед смертью: его цель — вновь заставить ненавидеть и бояться ее.

Макьявелли предстоит выработать содержательно новую, имманентистскую этику политического действия взамен «неработающей» прежней, имевшей трансцендентные основания. Решая эту задачу, он избирает критический метод, изобретенный Лоренцо Валлой, но в его применении заходит дальше Валлы: если Валла в своей критике понятий не выходил за пределы аристотелианского языка и его содержаний, то Макьявелли стремится сразу говорить о действиях и их эффектах, как будто бы минуя язык. Наверное, отчасти из этой языковой недостаточности, порой даже небрежности, его историко-политических построений и происходит то неоднозначное впечатление, которое на протяжении последних пяти столетий заставляет читателей Макьявелли спорить о том, чего в них больше — идеализма или прагматики, иронии или серьезности, чувства насущной современности или же неспособности преодолеть модели политического мышления, навязанные классической историографией. Он остается в кругу понятий, доставшихся ему в наследство от гуманистической традиции Кватроченто, то есть принадлежащих классической этико-риторической парадигме, но заставляет обратить внимание на то, что у них есть еще и оборотная сторона. Так, предлагая политические решения, которые часто идут вразрез с традиционными этическими представлениями, он постоянно тематизирует «крушение и смерть» в качестве единственной их альтернативы.

Свидетельством гениальности Макьявелли может служить то, что фактически все, кто будет писать об истории и политике после него, даже при самом критическом отношении к автору «Государя», уже не смогут преодолеть

свойственный его политическому мышлению имманентизм и отказаться от предложенных им схем исторического описания: сфера политического действия, автономию которой провозгласил Макьявелли, в европейской культуре останется таковой уже навсегда. На протяжении Чинквеченто у автора «Государя» объявится множество оппонентов. По большей части это будут идеологи Контрреформации: они станут упрекать Макьявелли не только в безнравственности, но и в практической несостоятельности, при этом центром их политических дискуссий все равно останется ragion di stato — «соображения государственной пользы». Этот термин обнаруживает столь тесную связь с контекстом своего возникновения, т.е. именно с политическим мышлением Чинквеченто, что в политологической литературе его часто можно встретить без перевода.

Авторы исторических и политических сочинений, вдохновляясь чтением Макьявелли, станут воспроизводить ход его мысли, зачастую попросту не ссылаясь на одиозный источник. А макьявеллиевы термины при этом старательно и вполне последовательно заменяются до того близкими к ним синонимами, что и самый невнимательный читатель едва ли не опознает их. «Государь» становится прецедентом грубого нарушения авторских прав еще до того, как появляется его печатное издание. В 1523 г. в Неаполе Агостино Нифо (ок. 1473–1538 или 1545) публикует латиноязычный трактат «Об искусстве государственного правления» (De Regnandi Peritia), попросту переводя на латынь целые пассажи из неопубликованного, но уже снискавшего популярность сочинения Макьявелли. Сиенец Лелио Марретти во всех трех томах своих «Политических заметок» (Ricordi politici, кон. XVI в.), посвященных сочинениям Тацита, но написанных по образцу «Рассуждений о первой декаде...» и кишащих парафразами из Макьявелли, ни разу не упоминает имени того, чьи произведения служат ему образцом построения его комментариев и источником идей. Джироламо Гаримберти (1506–1575), бывший епископом Галлезе в Тоскане, писатель весьма плодовитый, но для своей эпохи второстепенный и вскоре после смерти основательно забытый, в трактате «О Фортуне» (Della Fortuna, 1547) берется рассуждать о военных предприятиях папы Юлия II и объясняет успех понтифика его отвагой (animosità) и способностью действовать быстро и стремительно (prestezza), противопоставляя эти свойства «доводам разума и какому-либо здравому рассуждению» (la ragione e sano consiglio alcuno). Если вспомнить о том, как расценивал действия Юлия II Макьявелли, то за animosità и prestezza Гаримберти совсем не трудно угадать ferocia и empito из «Государя».

1

В 1921 г. вышла в свет книга Джузеппе Тоффанина «Макьявелли и "тацитизм". "Историзированная политика" в эпоху Контрреформации» (Machiavelli e il «Tacitismo». La «Politica storica» al tempo della Contrriforma). Количество кавычек в заглавии книги — в данном случае отнюдь не свидетельство сомнений автора в точности употребленных слов, а признак радикальной новизны изобретенных им понятий. В Тоффанине история общественной мысли XVI в. нашла своего первого теоретика. Связывая чинквечентистскую рецепцию сочинений Макьявелли с происходившей на протяжении XVI в. сменой парадигм историописания, Тоффанин основывается на том, что перемены — как в политической ориентации, так и в выборе классических авторитетов, в чьих писаниях угадывались контуры событий насущной современности, — фиксирует центральный для всех направлений интеллектуальной культуры Ренессанса жанр: комментарий. Мысль историков-гуманистов XV — начала XVI в. черпала энергию из трудов Тита Ливия: ему подражали в собственных сочинениях, его комментировали. Так что Макьявелли, избравший его источником для своих государствоведческих спекуляций, скорее, традиционен, чем оригинален в своем предпочтении всем прочим античным историографам республиканца, для которого история Рима была, в первую очередь, историей римской свободы, зиждущейся на римской доблести.

К середине XVI в. Ливий утрачивает актуальность — писать о нем почти перестают. В потоке исторической и политологической литературы его имя лишь изредка всплывает благодаря усилиям поборников демократии, регулярно терпящих поражения в столкновениях с политической действительностью. Последнее значительное событие в ренессансной судьбе Ливия — появление итальянского перевода и комментария первой декады, выполненного Якопо Нарди (1476–1563), поклонником Савонаролы и автором написанной с республиканских позиций «Истории града Флорентийского» (Istorie della Città di Firenze, о событиях 1498–1538 гг.), который после реставрации Медичи 1530 г. был осужден на изгнание с конфискацией имущества и провел вдали от родной Флоренции тридцать лет жизни.

На авансцену историко-политических дискуссий выдвигается новая фигура — Корнелий Тацит. Множественность возможных толкований текста, порой прямо противоречащих друг другу, возведена Тацитом в принцип письма, а деяния его героев таковы, что в их описаниях понятия традиционной этики демонстрируют самое жалкое бессилие и самую беспомощную нищету содержания. «Я приступаю к рассказу о временах, исполненных несчастий, изобилующих жестокими битвами, смутами и распрями, о временах, диких и неистовых даже в мирную пору» — зачин тацитовой «Истории», по-

вествующей о жизни Рима под властью императоров, в первые десятилетия Чинквеченто звучит очень современно. Способы организации государственной жизни в период становления абсолютизма в Европе накануне Нового времени претерпевают метаморфозы, в описании и исследовании которых оказывается весьма полезным опыт историка, жившего в эпоху Империи. Политическая власть, с одной стороны, все более бескомпромиссно отождествляет с собой государство; с другой стороны, она перерождается из гаранта исполнения закона в абстрактную силу, исходящую в своих действиях из очень непрозрачных оснований и откровенно преследующую одну-единственную цель: сохранение государства — то есть самой себя — любыми средствами. Тоффанин объясняет популярность Тацита среди чинквеченти-стских историков и политических мыслителей тем, что они проецируют на его повествование собственный опыт чтения «Государя»: трактат Макьявелли воспринимается как теоретический экстракт Тацита, а «Анналы» и «История» — как иллюстрация к максимам «Государя».

В 1515 г. Филиппо Бероальдо посвящает Льву X свое издание «Анналов», в послании к папе отмечая высочайшую полезность этого труда как для частных граждан, так и для тех, кто стоит у кормила власти (summe utilem cum privatis hominibus tum vero etiam principibus et imperatoribus). На протяжении многих лет составлял заметки к сочинениям Тацита римский правовед Андреа Альчиато (1492–1550), которого Тоффанин именует «подлинным Макьявелли в юридических науках». Альчиато, чья литературная деятельность была не только обширна, но и разнообразна, остался в памяти потомков совсем не как политтехнолог-макьявеллист, а как автор одного из самых знаменитых собраний модных в его время эмблематических изображений (Emblemata, изд. 1531). Но для современников, которые видели в эмблематике, в первую очередь, когнитивный метод, и только во вторую — эстетическое явление, по-видимому, не составляло особого труда привести к общему знаменателю идеи, преподанные одним автором в очень разных формах: в 1620 г. Джулио Чезаре Капаччо издает труд под названием «Государь, извлеченный из "Эмблем" Альчиато» (Il Principe tratto dagli «Emblemata» dell`Alciato). Эмилио Ферретти (1489–1552), тоже юрист по профессии, публикует критическое издание «Анналов», опираясь на филологические находки предшествующих ему исследователей и издателей Тацита (P. Cornelii Taciti, equities romani ecc.: Annalium libri XVI. Ex castigationibus Aemilii Ferretti, Beati Rhenani, Alciati ac Beroaldi. Lugduni, 1542). Младший современник Альчиато и Ферретти и их коллега по законоведческому цеху Марк Антуан Мюре (или, как называли Мюре его римские слушатели, Маркантонио Мурето, 1526–1585) в 1580–81 гг. читает лекции о Таците в Риме. В 1589 г. Аннибале Ското, cubicularius intimus (т.е. постельничий) папы Сикста VI, издает комментарий к «Анналам» и «Истории» (In P. Cornelii Taciti

Annales et historias commentarii ad politicam et aulicam rationem praecipue spectantes).

Квинтэссенцией чинквечентистского тацитизма явились «Рассуждения о Корнелии Таците» (Discorsi sopra Cornelio Tacito, изд. 1594) Шипионе Аммирато (1531–1601). Шипионе Аммирато — один из очень немногих персонажей истории позднеренессансной рецепции Тацита, чье имя сегодня известно за пределами узкоспециальной литературы, посвященной проблемам политической культуры Чинквеченто. Возможно, потому, что труд его стал замечательным примером интерференции тацитовых повествований и идей Макьявелли в политическом сознании Чинквеченто. Во введении Аммирато делает вид, будто берется писать очередное «зерцало государево», каковых десятки были составлены на протяжении Средневековья и предшествующего, XV в. (отметим, что и макьявеллиев «Государь» тоже вписывается в традицию «зерцал»). Но сразу же оговаривается, что полезные для сильных мира сего уроки намеревается извлекать не из положительных, а из отрицательных примеров, которых так много содержится в тацитовых книгах, — подобно тому как снадобья, способные исцелять тяжелейшие болезни, приготовляют из смертоносного яда змей. Однако более близкое знакомство с опусом Аммирато убеждает в том, что и по форме, и по содержанию он представляет собой настоящую политическую «сумму». Автор не просто извлекает примеры, иллюстрирующие его максимы, из «Анналов» и «Истории» и даже не просто обобщает чинквечентистский опыт тацитистских штудий: он свободно ориентируется и в пространстве античной историографии, и в событиях актуальной современности и подчиняет всю массу сведений и наблюдений, почерпнутых из древних и новых авторов, замыслу своего огромного, протяженностью в 21 книгу, труда.

На протяжении XVI в. и в продолжение следующего столетия тацитизм не остается явлением сугубо итальянским — хотя число римских изданий трудов Тацита и сочинений о нем и убеждает в том, что в политической культуре папского двора XVI–XVII вв. изучение его трудов занимало особое место. Увлечение Тацитом быстро приобрело общеевропейские масштабы. Упомянем хотя бы самые важные имена в истории его чинквечентистской рецепции. Немецкий гуманист Беат Ренан еще в 1532 г. писал о том, что «Тацита следует ставить не ниже Ливия, а, скорее, предпочитать ему» (Livio non sit postponendus Tacitus, quin potius anteferendus). Фламандец Юст Липсий издал в 1574 г. собрание сочинений Тацита, в 1581-м — комментарий к нему, а в 1589-м — шесть книг «Политики» (Politicorum libri sex), основанной на его тацитистских штудиях. Шарль Паскаль (или, как сам он предпочитал называть себя на латинский манер, Карл Пасхалий — Carolus Paschalius), происходивший из знатной пьемонтской семьи, получивший образование в Швейцарии и работавший во Франции, выпустил в свет одновременно с

комментарием Липсия собственное комментированное издание Тацита (C.C. Taciti ab excessu divi Augusti Annalium libri quatuor priores, et in hos observationes C. Paschalii, 1581).

В первые десятилетия XVI в. гуманистическая литературная аксиология еще очень сильна, поэтому ранние чинквечентистские апологеты Тацита, как правило, чувствуют себя обязанными, сравнивая стилистические достоинства римских историков, предпочесть не слишком-то аккуратному языку «Анналов» стиль Ливия, во все времена почитавшийся образцовым. Однако уже в середине XVI в. Джорджо Дати, переводчик Тацита на вольгаре, в своем предисловии к итальянскому изданию его трудов говорит о нем как о писателе «скабрезном, но красивом» (scrittore scabroso ma bello). Марк Антуан Мюре называет своих предшественников, недооценивших стиль его кумира, недостаточно тонкими знатоками латинского языка (latinitatis certe non admodum idonei existimatores). А Пьетро Андреа Каноньеро, издавший в 1609 г. «Вопросы и рассуждения о первых двух книгах "Анналов" Корнелия Тацита» (Quaestiones ac discursus in duos primos libros Annalium C. Cornelii Taciti), прямо заявляет на первых страницах этого труда о своей приверженности стилистическим принципам Тацита («чтобы речь наша стремилась быть правдивой и полезной, а не изящной» — noster sermo... ad veritatem et utilitatem non ad elegantiam accederet). Барочным вкусам начала XVII в. неровная, отрывистая, в экспрессии подчас не знающая меры повествовательная манера Тацита станет казаться совершенной. Помимо идеально найденной писателем-историком гармонии между зиждущимся на парадоксах языком и исполненным абсурда миром, в манере Тацита усмотрят потенции к производству афористических умозаключений, способных поразить мысль неожиданным сочетанием смыслов и неумолимо точным выражением жизненной (в том числе и политической) истины.

2

Часть чинквечентистской историографии, созданная теми, кто стремится спорить с Макьявелли и опровергать его, представляет собой проникнутый пафосом умеренности и консерватизма сплав реанимированной гуманистической риторики с более или менее плохо прикрытым имманентизмом в анализе событий политической истории. Понятие ragion di stato утвердилось в правах основного инструмента политической мысли после выхода в свет сочинения одного из оппонентов Макьявелли — Джованни Ботеро (1544–1617). В 1589 г. Ботеро завершает труд в 10 книгах под названием «Della Raggione di Stato» — Дж. Тоффанин впоследствии назовет его Библией контрреформы. Ботеро начинает с отсылки к весьма распространившимся в его время дис-

куссиям о Ragion di Stato, в которых чаще прочих звучат имена Макьявелли и Тацита. «Государь» прочитан донельзя буквально — его автору вменено в намерение воспитание тирана, отличающегося не только нечестием, но также и экстраординарной дикостью и жестокостью. Ботеро эпатирует популярность изложенной Макьявелли концепции — с точки зрения политика от Церкви, необъяснимая, ибо основана она на недостатке совести (nella poca coscienza). Ведь в «Государе» преподносится как социальная норма (norma — так у Ботеро), да к тому же еще и рекомендуется к применению в руководстве государством, в высшей степени «варварский способ правления (barbara maniera di governo)». И этот вредоносный способ некоторые из тех, кто берется давать советы сильным мира сего, противопоставляют благому учению Церкви — в то время как даже звери обладают инстинктом, который отвращает их от вещей, способных привести к гибели, и привлекает к вещам полезным. Ботеро намеревается поведать о том, каков должен быть государь, способный привести вверенный ему народ к процветанию и благоденствию. Тоффанин на этот счет заметил, что разница между ненавистным и достойным смерти тираном «Государя» и святым государем из «Ragion di Stato» состоит лишь в отношении Св. Престола к каждому из них.

Ragion di Stato Ботеро определяет как «знание средств, позволяющих создавать, сохранять и расширять владения». Он строит нехитрую схему взаимоотношений основных субъектов политического действия: государство — государь — подданные — внешние враги. Мышлению Ботеро свойствен психологизм: благополучие государства, явным образом отождествляемого с политической властью, ставится в зависимость, прежде всего, от нравственных качеств правителя и лояльности подданных к господствующему режиму. Наиболее распространенными причинами крушения государств признаются жестокость власть имущих и их развращенность. Если же народу доведется выбирать себе правителя, то всенародно любимому вождю правильнее будет предпочесть вождя, обладающего безупречной репутацией, ибо любовь можно снискать, даже обладая посредственной добродетелью, а безупречную репутацию — только при наличии добродетели выдающейся.

Основным принципом долголетия и благополучия государства провозглашается mediocrità: умеренность притязаний, способность довольствоваться наличным положением вещей и жертвовать личными амбициями во имя покоя и благоденствия подданных. Однако положительные примеры претворения этих принципов в политическую действительность Ботеро найти не так легко, поэтому ему приходится довольствоваться примерами отрицательными. История учит, что империи, стремившиеся к бесконечному расширению своих территорий и к бесконечному же накоплению материальных благ, рано или поздно терпели крах, чего, наверное, им удалось бы избежать, если бы правившие ими силы отказались от избыточных притязаний. Едва

ли тех, кто расширяет государственные владения, следует почитать больше, нежели тех, кто способен просто сохранить status quo процветающего государства и избежать жертв и волнений, неизбежно связанных с завоеваниями. Агрессорам достается больше славы лишь потому, что их действия предстают взорам общества в ореоле героизма, часто не имеющего никакого отношения к настоящей пользе государства. Всякое вообще превышение меры, в том числе и разумной меры богатств, причитающихся государству в целом и каждому из его подданных по отдельности, имеет следствием крушение и гибель: избыток благ подрывает благосостояние и благополучие государства извне, внушая зависть соседям, и изнутри, развращая граждан.

Изложение Ботеро трудно признать по-настоящему последовательным: речевые штампы, в изобилии поставляемые ему гуманистической, т.е. риторической, традицией политической этики, он сочетает с незамысловатыми доводами здравого смысла и того же свойства суждениями, относимыми к области психологии. Так, составляя реестр качеств и умений, необходимых правителю, он сначала говорит о благоразумии (prudenza) и доблести (valore, чтобы не воскрешать призрак макьявеллиевой virtù), которые почитает столпами всякого доброго правления, затем вдруг переходит к полезности изучения истории, после говорит о душевных свойствах подданных, а затем ведет речь об искусстве хранить государственные тайны (secretezza). При всей грандиозности замысла Ботеро, его концепция проникнута пафосом, в его время весьма распространенным. Ему хочется обратить историю политической мысли вспять: крестить Макьявелли и вернуть его имманентистскую политологию в лоно христианской этики, пересказав ее на языке классической риторики — со всеми возможными редукциями и упрощениями, к которым склонен этот язык.

Вполне естественно, что экстремизм и амбивалентность, свойственные мысли Макьявелли, его оппоненты трансформируют в последовательный консерватизм. Помимо созданной Ботеро, можно привести в пример еще множество апологий политической умеренности, появление которых явно спровоцировано сочинениями Макьявелли. Одна из них принадлежит перу венецианца Паоло Парута (1540–1598), приобретшего немалый опыт политической жизни на службе Светлейшей и удостоенного звания ее официального историографа: в его «Венецианской истории» (Storia Veneziana, изд. 1599), продолжающей труд Пьетро Бембо, также занимавшего пост официального историографа Венеции, описываются события 1513–1572 гг.

Написанные Парутой «Политические рассуждения» (Discorsi politici, изд. 1629) состоят из двух книг: в первой автор рассматривает политические режимы государств древности, уделяя наиболее пристальное внимание Риму, а во второй переходит к проблемам современной ему политики. Вслед за

Полибием он находит три составляющих государственной власти в древнем Риме: монархическую, представленную сначала царями и позже консулами, аристократическую и народную. Но Парута не признает того, что эти элементы находились в гармонии и уравновешивали друг друга. Полибий описывает взаимоотношения трех субъектов власти в Риме как идеальную систему противовесов и взаимоупоров. Парута это опровергает, тем самым не соглашаясь не только с Полибием, но и с Макьявелли. В самом разделении властей он видит ущербность римских государственных установлений, непрестанно провоцирующую нарушения гармонии и равновесия в жизни Рима: патриции узурпируют права плебеев, а плебеи восстают против них. Если бы не несовершенство законодательства, патриции не смогли бы сосредоточить в своих руках таких богатств, которые позволяли им угнетать неимущих, а плебеи не добились бы в лице своих трибунов власти, достаточной, чтобы парализовать действия сената. Нетрудно предвидеть, что в этих конфликтных отношениях в итоге возобладает плебс, т.к. каждая новая уступка со стороны остальных политических сил не удовлетворяет его, а только разжигает его амбиции.

Идея общегражданского равноправия вообще не импонирует Паруте. Он высказывался против нее еще в посвященном государственному устройству Венецианской республики диалоге «Об усовершенствовании политической жизни» (Della perfezione della vita politica, изд. 1579). И в «Политических рассуждениях» он говорит, что равноправие означает слабость правительства и что в Риме сенат и патриции не должны были допускать такой меры влияния народа на государственные дела. Впоследствии он возьмется доказать, что окончательное падение Города явилось следствием усиления демократического элемента в эпоху солдатских (т.е. избираемых низшими слоями населения) императоров. Мнение для венецианца вполне мотивированное. Доля власти в руках плебса опасна еще и потому, что плебс гораздо более многочислен, нежели другие сословия. Так постепенно его воля становится законом для Рима. А установление режима правления, в котором доминирует плебс, есть, по мнению Паруты, прямой путь к тирании. И опыт римской истории только укрепляет его в этом убеждении. Истоки рокового дефекта римской системы Парута обнаруживает в самой специфике царской власти в Риме, какой она стала сразу после Ромула. Народ выбирает царей и, следовательно, ставит их в зависимость от себя; цари почитают для себя необходимостью лояльность по отношению к народу; предпринятое Сервием Туллием деление на центурии тоже способствовало усилению народа как политической силы. В самый момент изгнания царей патриции проявили слабость, не обнаружив воли к консолидации и упустив возможность создать аристократическое государство. Правда, Парута признает, что на ранних этапах существования Римского государства любой другой режим правления, кроме на-

родного, едва ли был возможен: Рим постоянно вел войны, а среди непрестанно воюющих граждан установить дифференциацию прав практически невозможно, ибо поля сражений — великолепная школа равенства. Но после изгнания царей необходимо и достаточно было увеличить число патрициев в сенате и ввести суровые законы, которые заставили бы народ, уже и без того привыкший к ярму — но к ярму тирании, — покориться господству аристократии.

Как Полибий, так и Макьявелли видели в римском политическом режиме идеальную модель для государств, претендующих на постоянное расширение своих границ, а в режиме спартанском — образец для тех республик, которые хотят сохранить здоровый образ государственной жизни на долгие времена, не претендуя на увеличение территорий. Парута решительно предпочитает режим спартанский, то есть консервативный. Ведь, во-первых, сенату в Спарте удалось сделаться гарантом политического равновесия, сведя при этом к минимуму амбиции как царей, так и народа. Во-вторых, близким к идеалу Паруте представляется имевший место в Спартанском государстве способ распределения материальных благ. Спартанцы сумели предотвратить неукротимый рост имущественного неравенства: таким образом, аристократия оставалась довольна, а народ при этом не бедствовал. И для войны, и для мира Спарта была одинаково хорошо приспособлена, в то время как в Риме, при всех его завоеваниях, никогда не прекращались внутренние конфликты. Вообще, государства, не стремящиеся к захвату новых территорий, Парута ставит много выше тех, что ведут агрессивную политику. Ибо любые завоевания неизбежно сопровождаются нарушениями требований справедливости и законности, и эти нарушения имеют отрицательные следствия как для побежденных, так и для самих захватчиков. Кроме того, жизнь у государства консервативного, как доказывает опыт истории, не только спокойнее, но и гораздо продолжительнее, чем у государства-агрессора.

2-я книга «Политических рассуждений» начинается сравнением судеб Рима и Венеции. Парута следует законам жанра, приступая к традиционному для исторических сочинений сопоставлению собственной локальной истории с историей Рима, и отталкивается от того широко распространенного, в том числе и среди венецианцев, мнения, что Светлейшая с ее коммерческими достижениями смотрится на героическом фоне Рима не слишком-то выгодно. Апология Венеции под его пером превращается в прокламацию: он последовательно отстаивает артикулированную уже в 1-й книге программу государственного развития, рассматривая венецианскую историю как реализацию дорогой ему консервативной модели. Разница между Римом и Венецией укоренена уже в происхождении и первых веках существования этих государств. Рим был окружен воинственными народами, основан воинами и воинами же населен, — в то время как первыми жителями будущих венеци-

анских владений стали племена, бежавшие под натиском Аттилы, изначально не способные к войне и всегда предпочитавшие ей торговлю, к которой, к тому же располагала близость мест их обитания к морю. Мощь Рима в древности сделала его, при крайне нестабильном состоянии внутренних дел, повелителем мира, однако же спустя несколько веков вместе с величием он лишился и свободы; Венеция, никогда не знавшая внутренних волнений, напротив, сохраняла независимость на протяжении многих веков и сохраняет ее до сих пор, только усиливая свое влияние на прочие государства. Парута призывает соотечественников отказаться от самой идеи захватнических войн: в лагерях, далеко за пределами метрополий, возникают и обзаводятся сторонниками претенденты на тираническую власть, в условиях постоянной близости смерти солдаты развращаются духом вседозволенности и вызревают мятежи. Кроме того, из всех видов вооруженных сил Венеция по-настоящему располагает только флотом — подобно Афинам или Карфагену, — а такого рода державам, в отличие от способных снарядить сухопутную армию, если и удавалось присоединить к своей территории какие-либо владения, то удержать их надолго не удавалось все равно. Да и нужно ли Венеции укреплять свое величие таким сомнительным путем, как военные экспансии, если даже враги признают ее превосходство перед самыми могущественными из ныне существующих италийских государств? Вот пример Флоренции: в отличие от Светлейшей, мудро управляемой умеющими держать народ в узде аристократами, это процветавшее в прошлом веке государство, то изгоняя Медичи, то позволяя им вновь править собою, в итоге лишилось своей прославленной свободы — а все потому, что Флоренция была «развращена народным государственным устройством» (corrotta per lo Stato popolare).

3

Не только в естественнонаучной, но и в историко-политической литературе Чинквеченто нетрудно найти доказательства тому, что этот век действительно был эпохой торжества аристотелизма. Стремление увидеть во всяком сколько-нибудь значительном факте истории почву для теоретической спекуляции, соблюдение терминологической точности и приверженность строгости дефиниций, заставляющей вспомнить времена, когда политическая наука была еще прерогативой схоластов, — все это оказывается востребованным в чинквечентистской историографии, причем даже в той ее части, которая создавалась практикующими политиками. Первый образец категориального анализа устройства современного государства дает Гаспаре Контарини в труде «О магистратах и республике венецианцев» (De Magistratibus et Republica Venetorum, 1547), высоко оцененном Жаном Боденом в его хре-

стоматийном «Методе легкого познания истории». Другой венецианец и апологет венецианской политики, Агостино Вальер, реализует принцип политического анализа в сочинении «О знатности, обретенной деяниями венецианцев» (De nobilitate capiende ex rebus a Venetiis gestis, 1579–1590), а Уберто Фольетта применяет его в сочинении чисто историческом («Об истории Генуи» – Dell'istorie di Genova libri XII, изд. 1597). Донато Джанотти (1492–1573) пишет «О Флорентийской Республике» (Della Respubblica fiorentina), решая традиционный вопрос о наилучшей форме правления в духе совершенно схоластическом.

Центральным понятием для Джанотти становится «цель» (il fine) государственной жизни: она состоит в il ben vivere comune degli abitanti – в достижении благополучия всеми жителями государства. Эта благая цель противопоставлена цели дурной – частной выгоде (privata utilità) отдельных граждан, наделенных властными полномочиями. Джанотти разделяет довольно примитивную концепцию возникновения человеческого общежития, основанную на представлении об изначальной ущербности человеческой природы как причине совместного существования людей (напомним, что еще Цицерон, будучи противником этой точки зрения, изобрел гораздо более тонкое объяснение склонности человеческих особей к образованию сообществ). Люди, как пишет Джанотти вслед за Аристотелем и длинной вереницей его приверженцев, собираются вместе для того, чтобы защищаться и добывать себе пропитание, т.к. человек, в отличие от животных, лишен способности делать все это, не прибегая к помощи себе подобных. Когда на одном месте собирается ради основания города множество людей, между ними неизбежно чинится несправедливость, начинаются распри, и для устранения оных народ сообща изобретает «способ и правило» (modo e regola), позволяющие избегать нестроений в обществе или устранять их последствия. Это и есть «Repubblica» – общественное установление (instituzione или ordinazione), принятое и признанное всеми населяющими город жителями и – в идеале – призванное обеспечивать порядок и быть гарантом благополучия и процветания всех граждан. Для отправления функций, связанных с поддержанием порядка, группы граждан или отдельные лица наделяются особыми полномочиями – из них составляются органы управления (amministrazione) Республики. Все граждане государства делятся на бедных, обеспеченных (Джанотти называет их mediocri) и богатых. Первые две из названных категорий не желают повиноваться никакой власти, кроме единой для всех и ни для кого не допускающей исключений и послаблений, то есть власти закона. Но если бедным в условиях всеобщего повиновения Закону достаточно одной лишь свободы, то обеспеченные желают для себя еще и почестей (onore), а богатые – власти (imperio). Теоретически, если обустроить государство таким образом, что в нем каждое из сословий достигнет того, чего желает, то

есть одни станут пользоваться свободой, другие свободой и почестями, а третьи свободой, почестями и властью, то такое государство будет стоять вечно, так как в нем не найдется никого, чьи притязания не были бы удовлетворены. Но сделать одно и то же государство одновременно монархией (un Regno), аристократической республикой (uno Stato dei pochi) и республикой демократической (un Governo di molti) невозможно. А потому разумно будет учредить такой порядок: «...нужно, чтобы был один правитель, но его принципат не зависел бы от него; нужно, чтобы управляли аристократы (i Grandi), но их властные полномочия (autorità) исходили бы не от них; нужно, чтобы множество граждан было свободным, но свобода эта не была бы независимой ни от чего (ma che tal libertà abbia dipendenza); и наконец, нужно, чтобы обеспеченные граждане, помимо свободы, могли стяжать еще и почести, но таковая возможность не находилась бы в их собственном распоряжении».

4

Контрреформация дала импульс к новому эпистемологическому синтезу: обе половины распавшегося надвое мира — протестантская и католическая — увидели путь к самооправданию и самоутверждению в составлении собственного, конфессионально ориентированного и догматически выверенного канона всех вообще накопленных человечеством знаний, от естественнонаучных до социально-исторических. Яркий образец римской версии контрреформационной историографии дает Чезаре Баронио (1538–1607) в «Церковных анналах от рождества Христова» (Annales ecclesiastici a Christo nato, 1588–1607). Баронио начал писать свой труд по приказу папы Сикста V, пожелавшего дать симметричный ответ на составленные протестантскими богословами в 1559–1574 гг. «Магдебургские центурии». Каждый из тринадцати томов протестантского свода включал в себя повествование о событиях одного века церковной истории, и интерпретация исторических действий подчинялась целям апологии Реформации и деструкции авторитета католической церкви. Достойным ответом Св. Престола стала составленная Баронио 12-томная сумма подробнейших, хорошо документированных сведений из самых разных областей истории церкви от I в. н. э. до 1198 г. Автор «Церковных анналов» занимал при Св. Престоле высочайшие должности — он был духовником папы Климента VIII (с 1594 г.), кардиналом (с 1596 г.), префектом отстроенной усилиями его покровителя Сикста V Ватиканской библиотеки (с 1597 г.) — таким образом, ему было вверено одно из лучших в то время собраний древних и новых церковно-исторических источников. Он сделался едва ли не первым в мире серьезным специалистом по церковной археологии — его «Анналы» содержат информацию, которой Баронио был

обязан раскопкам, проведенным в римских катакомбах в 1578 г. За автором «Церковных анналов» в христиански ориентированной науке закрепился титул отца церковной истории: ссылки на сведения, почерпнутые из его трудов, до сих пор встречаются в исторических исследованиях. Он был одним из очень немногих западноевропейских ученых, чья слава дошла до Руси: в польском переводе 1603 г. его читал св. Димитрий Ростовский, и с польского же издания 1687 г. в старообрядческой среде был выполнен перевод «Церковных анналов» на церковнославянский язык («Годовые дела церковные от Рождества Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, вновь переведенные, нужнейшие вещи из Бароniуса»). Выдержки из Баронио, иногда искаженные почти до неузнаваемости, можно найти в многочисленных «Цветниках» — так назывались сборники для духовного чтения, бывшие в ходу у старообрядцев, особенно поморских. Сам Баронио тоже проявлял определенный интерес к восточнославянскому миру: один из его трактатов посвящен вопросу о происхождении народа «рутенов», которых греки называли «россами», а латиняне «руссами».

Презумпцией автора «Церковных анналов» явился принципиальный антиисторизм его воззрений на церковную историю: он убежден в том, что со времени основания церкви правила ее существования и ее институты, по сути, остаются неизменными. История «по Баронио» учит, в первую очередь, тому, что истоки любого конститутивного для современного состояния церкви явления можно обнаружить уже в глубокой древности, а принадлежность церковных установлений к апостольской эпохе, в свою очередь, является достаточным аргументом в пользу целесообразности их существования в настоящем. (Возможно, именно поэтому и в наши дни Баронио остается одним из очень немногих католических авторов, чье творчество обязательно входит в курсы церковной истории в учебных заведениях православной церкви.) Принципиальная позиция создателя «Церковных анналов» состоит в том, что наряду со сведениями, научности которых не стал бы отрицать и современный историк (в частности, археологические данные), он добросовестно воспроизводит легенды и пророчества, в том числе и те писания язычников, которые в Средние века почитались прорицаниями о пришествии Христа. Позже Исаак Казобон воспользуется его трудом как прецедентом для филологических упражнений в доказательстве позднего происхождения герметических текстов и сивиллиных пророчеств. Таким образом, историографическое кредо Баронио совпадает с его религиозным credo: он занят восстановлением церковного предания во всей его полноте — то есть собиранием и упорядочивающим воспроизведением всех известных ему фактов, свидетельств, авторитетных и не очень авторитетных мнений, имеющих отношение к его предмету. Эффективность решения апологетических задач гарантирована тотальностью приводимой информации: кажется, что сама способ-

ность анналиста восстановить сведения из церковной истории в таком объеме и с такой тщательностью уже служит достаточным обоснованием необходимости как существования католической церкви в ее современном автору состоянии, так и безусловного повиновения ее безграничному авторитету.

Томмазо Боцио (1548–1610), принадлежавший к одной с Баронио духовной конгрегации Римского Оратория, соединяет задачи Контрреформации с пафосом антимакьявеллизма. Он провозглашает римского понтифика единственным истинным государем, чья власть способна объединить Италию и принести ей мир, и опровергает автора «Государя» и иже с ним в пяти сочинениях: «О государствах католиков, военной мощью стяжавших долговечность и обилие земель, против Макиавеллия» (De robore bellico diuturnis et amplis catholicorum regnis adversus Machiavellum, 1593), «О власти доблести, или О достижении власти доблестями истинными, а не мнимыми, против Николая Макиавеллия» (De imperio virtutis h. e. Imperium pendere a veris et non simulatis virtutibus libri duo adversum Nicholaum Machiavellum, 1593), «О древнем и новом состоянии Италии против Николая Макиавеллия» (De antiquo et novo Italiae statu libri IV, adversum Nicholaum Machiavellum, 1595), «О гибели народов и Царств против нечестивых Политиков» (De ruinis gentium et Regnorum adversus impios Politicos libri VIII, 1596), «О самодержавии и полномочиях Церкви сего века против нечестивых политиков и еретиков нынешнего времени» (De temporali Ecclesie monarchia et iuriscdictione... adversus impios politicos et huius temporis hereticos, 1602).

Prisca theologia — разработанная Марсилио Фичино концепция содержательного единства монотеистического учения, идущего от Моисея, Гермеса Трисмегиста, Зороастра, Орфея, Платона и платоников и унаследованного христианским миром через Дионисия Ареопагита, — легла в основу историософских спекуляций, призванных оправдать первенство римского понтифика в политическом мире. Доминиканец Аннио из Витербо (ок. 1432–1502), знаток восточных языков и блестящий проповедник, в 1499 г. удостоенный должности папского цензора (magister Sacri Palatii), романизировал prisca theologia Фичино, превратив ее в translatio sapientiae — наследование римским первосвященником древней мудрости евреев через этрусков. Идеи Аннио нашли продолжение в творчестве его соотечественника Эджидио Антонини (1469–1532, он чаще фигурирует в исследовательской литературе как Эгидий из Витербо). В молодости Эджидио был студентом Падуанского университета, дружил с Фичино и с Джовиано Понтано, который сделал его заглавным героем одного из своих диалогов (Egidius, 1501). Вступив в августинский орден в восемнадцатилетнем возрасте, он сделал головокружительную карьеру на поприще церковной дипломатии и в 1507 г. стал генералом августинцев, а десять лет спустя принял кардинальский сан и в 1523 г. был назначен епископом Витербо. Как и Аннио,

Эджидио преуспел в ориенталистских штудиях, вошедших в Риме в моду во время понтификата страстного любителя псевдовосточной эзотерики Александра VI. Его историческое мышление вызревало в атмосфере, проникнутой романоцентристским мистицизмом широко распространившихся к концу Кватроченто пророчеств о приближающемся обновлении церкви. Эти пророчества были запечатлены, в частности, в апокрифическом «Новом Апокалипсисе» (Apochalypsis nova), приписываемом то португальскому монаху Хоану Менешесу да Сильва, то уроженцу славянских земель, францисканцу Юраю Драгишичу (итальянцы называли его Джорджо Бениньо Сальвиати). В них говорилось об *ангелическом папе*, который уже рожден в Риме и пока пребывает в бедности и безвестности, но вскоре взойдет на престол св. Петра. В написанной Эджидио между 1513 и 1518 гг. для папы Льва X «Истории двадцати веков» (Historia XX saeculorum) перипетии судьбы римской базилики св. Петра истолковываются как этапы божественного Откровения, а деяния последних понтификов, от Сикста IV до Юлия II, рассматриваются как возвращение к той форме соединения в одних руках сакральной и светской власти, которая была известна древним евреям во времена от Моисея до Соломона.

С наступлением эпохи Контрреформации переживает очередной расцвет агиография. Кроме «Церковных анналов», у Чезаре Баронио был и другой масштабный проект, имевший целью пересмотр и реконструкцию одной из важнейших сторон церковной истории: он работал над новым изданием собрания житий римских мучеников первых веков христианства («Римский мартиролог с примечаниями Барония» – Martyrologium cum notationibus Baronii, 1582–1586). Антонио Галлонио (1556–1605) издает «Историю святых римских дев, с различными примечаниями и с некоторыми краткими житиями святых, состоявших с ними в родстве» (Historia delle sante vergini romane, con varie annotationi e con alcune vite brevi de' santi parenti loro..., 1591) и «Историю жизни и мученичества преславных святых: девы Флавии Домициллы, Нерея и Ахилла и многих других» (Historia della vita e martirio de' gloriosi santi Flavia Domitilla vergine, Nereo e Achillo, e più altri, 1597). Персонажами вновь создаваемых житий становятся как иерархи, оставившие заметный след в древней и недавней истории католической церкви, так и герои преданий, большей частью известных лишь в пределах отдельно взятого ордена. Примером житийной литературы первого типа могут служить хотя бы написанные упоминавшимся выше Джироламо Гаримберти «Жизнеописания, или Достопамятные деяния некоторых Пап и всех кардиналов минувшего времени» (Prima parte delle vite, ovvero fatti memorabilia d'alcuni Papi e di tutti i cardinali passati, Venezia, 1567, в 6 кн.), где на примерах из биографий пап и кардиналов рассматриваются варианты решения политических и этических проблем, имевших место в истории церкви. Как пример орденской агио-

графии упомянем собрание житий прославившихся доминиканцев («О знаменитых мужах из Ордена Проповедников» – De viris illustribus Ordinis Praedicatorum libri sex, Bologna, 1517) Леандро Альберти (1479–1552), с четырнадцати лет подвизавшегося в доминиканском ордене.

Целям апологии католической церкви и антипротестантской полемики служат историческая реконструкция и археология: материальные свидетельства оказываются иногда лучшими доказательствами древности церковных установлений и институтов, чем даже тексты. Вместе с тем некоторые из созданных в XVI в. сочинений по церковной археологии интересны как первые путеводители, претендующие на историческую достоверность содержащихся в них сведений (отражавшие церковное предание итинерарии с описаниями паломнических маршрутов существовали и раньше). Таково, например, сочинение Помпео Угонио (?–1614) о римских церквах, в котором автор ставит себе цель не только рассказать о происхождении культовых зданий и о связанных с ними реликвиях и описать их современный облик, но и проследить архитектурную биографию памятников на протяжении многовековой истории христианского Рима. Заглавия некоторых археологических трудов напоминают служащие теперь для привлечения туристов вывески в псевдоготическом стиле. Так, Антонио Галлонио составляет «Трактат об инструментах мученичества и о различных видах пыток, употреблявшихся язычниками против христиан, с описанием и гравюрами» (Trattato de li strumenti di martirio e delle varie maniere di martoriare usate da' Gentili contro i Christiani, descritte e intagliate in rame, италоязычная версия изд. в Риме в 1591, латинская – в 1594 г.). Антонио Бозио (ок. 1576–1629), ученик Угонио, пишет о «Риме подземном» (Roma sotteranea, изд. 1642), восстанавливая по археологическим свидетельствам факты истории раннего христианства. Анджело Барджео в труде «О разрушении частных и общественных зданий города Рима» (De privatorum publicorumque aedificationum urbis Romae eversionibus, 1589) рассказывает об уничтожении памятников классической древности, признавая виновными в этом не только язычников, но и христиан. В лоне молодой церковной археологии, стремительно развивавшейся в первую очередь благодаря раскопкам, санкционированным наместниками св. Петра, создавались и исследования предметов более скромных: например, «Об одеяниях» (De re vestiaria, изд. 1642) и «О погребальных лампадах» (De lucernis sepulchralibus, изд. 1654) Оттавиано Феррари.

5

Гуманистическая историография – жестко ориентированная на античные модели историописания, предпочитающая универсальность риторике-

ской схемы конкретности факта и культивирующая антикварную эрудицию, – не перестает существовать и на протяжении Чинквеченто. Наряду с сочинениями античных и лучших кватрочентистских историков, а также «Историей Италии» Гвиччардини, канон итальянской историографии, сложившийся во второй половине XVI в., включает в себя «Историю нынешнего времени» (Historiarum sui temporis libri XLV) епископа Ночеры и Комо Паоло Джовио (1483–1552), или Павла Иовия Новокомского, как называет Джовио его современник Дмитрий Герасимов, который в 1525–1526 гг. находился при дворе папы Климента VII в качестве посла русского государя Василия III. Джовио рассказал об этой миссии в сочинении «О посольстве Василия, великого князя Московии» (De legatione Basilii Magni Principis Moschoviae,1525).

История создания и публикации труда Джовио представляет собой не просто серьезную текстологическую проблему, а, скорее, тайну, разгадать которую уже едва ли удастся: из обещанных автором 45 книг «Истории» некоторые, как предполагают исследователи, никогда не были написаны, а те, что вышли в свет непосредственно накануне Sacco di Roma 1527 г., навсегда утрачены – как кажется, вместе с рукописью. До наших дней дошла лишь часть сочинения, изданная в 1550–1552 гг., в ней освещаются события от вторжения в Италию Карла VIII до 1547 г. Сходство двух создававшихся почти единовременно «историй» – Гвиччардини и Джовио – ограничивается, пожалуй, только их объемами и тем, что с разницей в десять лет они были изданы одним типографом, Лоренцо Торрентино. Если Гвиччардини до сих пор почитается реформатором историописания, то труд его коллеги и современника, как правило, признается анахронизмом даже для эпохи, когда он увидел свет, а эпитет «дилетант» пособия по истории литературы выносят в заглавия статей о Джовио. Под его пером как будто воскресает гуманистический культ цицероновской риторики и тотальной эрудиции – красота его слога и анекдотическая занимательность повествования позволяют забыть о том, сколь значимый кризис пережила итальянская историография в эпоху Макьявелли и Гвиччардини.

Программа Джовио – создание истории всей Европы и Ближнего Востока; Италия оказывается при такой широте историографической оптики лишь частью гораздо более масштабного целого. Стремление к созданию энциклопедии, которая вобрала бы в себя сведения о ближайшем прошлом и о повседневной жизни не одной только Италии, но и удаленных от нее территорий, позволяет видеть в Джовио продолжателя гуманистической традиции, у истоков которой стояли Эней Сильвий Пикколомини с грандиозным проектом «Истории событий, где бы то ни было происшедших, с описанием земель» и прочими учеными сочинениями, повествующими о частях света, об обычаях отдельных народов и вехах их истории, и Юлий Помпоний Лет с

путевыми заметками, в которых цитат из греческих и римских географов много больше, чем личных впечатлений. Этнографические интересы Джовио заставляют его пересмотреть один из важнейших принципов риторической историографии Кватроченто: история есть главным образом история войн. В своей «Истории» он находит место неполитическим и невоенным событиям и факторам — описаниям нравов, обычаев, видов производства, даже способов питания различных народов.

В эрудитских пристрастиях, перенесенных из Кватроченто в XVI в., Джовио вовсе не был одинок. Об этом свидетельствует как число переизданий его труда (итальянская версия которого, созданная Лудовико Доменики и изданная в Венеции в 1560 г., пользовалась, правда, большей популярностью, чем оригинальная латинская), так и наличие коллег-единомышленников. Первого хранителя флорентийской библиотеки Лауренциана Пьерфранческо Джамбуллари (1495–1555) можно назвать и одним из первых медиевистов в мире: он был автором «Истории Европы» (Istoria dell'Europa, изд. в 1566), повествующей о варварских вторжениях в Италию на протяжении 887–974 гг. Работая над этим трудом, Джамбуллари пользовался почти исключительно средневековыми источниками, главным образом «Антаподосисом» Лиутпранда Кремонского. Среди чинквечентистских наследников компендиумов XV в., этих сплавов политической истории, географии, этнографии и просто исторических анекдотов, следует упомянуть Леандро Альберти, который, вдохновляясь «Italia illustrata» Флавио Бьондо, создал собственное «Описание всей Италии» (Descrittione di tutta Italia, 1550), и Гвидо Панчироли, составившего археологическое «Описание Города Рима» (Descriptio Urbis Romae, 1593). Карло Сигонио (1524-1584) удалось реализовать два проекта, каждый из которых по масштабу сравним с «Церковными анналами» Баронио: это 15 книг «Истории Италийского государства» (Historiarum de Regno Italiae libri XV, 1574) и 20 книг «Истории Западной Империи» (Historiarum de occidentali imperio libri XX, 1579). Ему же принадлежит одно из первых исследований по истории римского законодательства — сочинение «О древнем праве римских граждан, Италии и провинций, и о римском судопроизводстве» (De antique iure civium romanorum, Italiae, provinciarum, ac romanae iurisprudentiae iudiciis, 1576).

6

В продолжение Чинквеченто развитие исторического знания идет по пути обретения все большей внутренней дифференцированности. Для первых историков-гуманистов изучение истории было усвоением синкретического набора текстовых и материальных свидетельств о прошлом, а создание исто-

рического труда — в значительной степени риторическим упражнением. Теперь из этого первозданного смешения видов знания, источников и способов работы с ними выделяются и обретают собственную жизнь отдельные исторические дисциплины; у каждого из складывающихся жанров трансляции исторического знания появляется своя аудитория. Издательская практика, всегда чуткая к потребностям читающей публики, закрепляет начавшееся расслоение всех потенциальных потребителей печатной продукции исторического содержания на всякого рода знатоков и любителей.

В ходе формирования политической науки как обособленной и самостоятельной сферы мышления и языка историческое знание все в большей степени становится лабораторией практической политики. Заслуга в этом принадлежит тем издателям и компиляторам, которые занимались популяризацией «большой» историографии — подготовкой к печати исторических трудов, причисленных к классике жанра, и созданием всякого рода их облегченных версий. Популяризаторы создали свой канон историографии: на первом месте для них стоял Франческо Гвиччардини, в их глазах превосходивший всех, в т.ч. и древних, авторов проницательностью в искусстве управления государством, образцовым порядком изложения и языком. В предисловиях и дидактических текстах, которыми популяризаторы сопровождали свои издания, складывалась усредненная версия теории историописания, представлявшая собой компиляцию гуманистических воззрений на труд историка и тех максим, которые можно было экстрагировать из разнообразных сочинений Гвиччардини и Макьявелли. Первая задача истории — готовить человека к гражданской жизни. История составляет ядро программы гуманитарных штудий, участвовать в которых необходимо всякому образованному человеку, какой бы деятельностью он ни занимался. Цикличность, подразумевающая в судьбах государств переход от расцвета к упадку, есть закон истории. Поэтому люди не способны предотвратить «крушение и гибель» государств; но все-таки следует признать за человеком способность хотя бы отчасти контролировать свою судьбу и учиться на чужом опыте. Разумные решения, которые могут, в известных пределах, изменять положение дел в государстве, постоянно стремящемся к упадку, должны приниматься на основе изучения истории: каждое конкретное событие неповторимо, но в действиях людей разных времен можно обнаружить сходство. Пусть уроки истории и не содержат определенных и фиксированных правил (вспомним, как последовательно проводил эту идею Гвиччардини), но они позволяют разумному правителю лучше понимать природу политической жизни. Vita activa, жизнь деятельная — понятие античной этики, имевшее в гуманистической литературе конца XIV–XV вв. долгую историю, — интерпретируется в первую очередь как активность политическая, и участие гражданина в политической практике (cose di stato) провозглашается самым важным и дос-

тойным делом его жизни. В противовес тенденциям, поддерживаемым деятелями Контрреформации, популяризаторы относятся к истории как к феномену сугубо секулярному: в интерпретации исторических событий, их причин и следствий первостепенной важностью для них обладает актуальный политический контекст. Так формируется дидактически упрощенный облик истории – ее изучению вменяется конкретная, узко прагматическая цель: дать гражданину базовое политологическое и административное образование, чтобы сделать его участие в государственных делах более эффективным.

Примером успеха историко-просветительской деятельности может служить эдиционная биография Франческо Сансовино (1521–1586). Для своей эпохи он был, пожалуй, одним из самых плодовитых популяризаторов исторического знания. Некоторые из его изданий составлены по принципам, которыми до нынешнего дня руководствуются авторы туристических путеводителей. Таковы компендиумы «Описание самых знаменитых и славных городов Италии» (Ritratto delle più nobili et famose città d'Italia, изд. 1575) и «Благороднейший город Венеция» (Venetia città nobilissima, изд. 1581), содержащий описание институтов государственного управления, архитектурных памятников, традиций Светлейшей, а также краткое изложение биографий выдающихся венецианцев. Интерес читательской аудитории к восточной экзотике, с одной стороны, и к актуальной ситуации в международной политике – с другой, были призваны удовлетворить «Всеобщая история происхождения и государства турков» (Dell'historia universale dell'origine et imperio de'Turchi, 1560), где рассказывается не столько политическая история Османской империи, сколько то, что мы назвали бы историей повседневности, и «Анналы, или Жизнеописания князей и владык из Османского королевского дома» (Gl'annali overo le vite de'Principi et Signori della casa Othomana, 1570).

Популяризаторам мы обязаны первыми «краткими курсами» как всемирной, так и локальной истории. К их числу можно отнести трехтомную «Хронологию» (Chronologia, 1580) все того же Сансовино – краткое изложение основных событий от сотворения мира до 1578 г., а также основных сведений о правителях эпох античности и Средневековья (не только Западной Европы, но и Византии и государств Ближнего Востока) и о дворянских родах Италии. Последнюю из перечисленных тем Сансовино развивает в специально посвященном ей сочинении «Происхождение и деяния знатных семейств Италии» (Origine et fatti delle famiglie illustri d'Italia, 1582). Лудовико Дольче изобрел «Календарь всемирной истории» (Giornale delle historie del mondo, Delle cose degne di memoria di giorno in giorno occorse dal principio del Mondo sino a' suoi tempi, изд. в 1572 г.) – занимательное чтение в часы досуга и незаменимое подспорье для составления текстов публичных выступлений и писания писем. О каждом дне года в этом издании сообщалось, какие именно знаменательные события отдаленного (начиная от осно-

вания Рима) или недавнего (вплоть до 1568 г.) прошлого, будь то из области политической истории или из биографий выдающихся людей, в этот день произошли. Прибегнув к календарю Дольче, читатель мог восстановить в памяти забытую дату известного ему события: для этого было достаточно обратиться к 86-страничному индексу, помещенному в книге.

В предназначенной для массового чтения исторической литературе были свои бульварные жанры: биографии (особый интерес вызывала судьба императора Карла V — его биографии писали, в частности, известные нам Л. Дольче — в 1561 г. и Ф. Сансовино — в 1567) и собрания исторических анекдотов. В 1558 г. вышли в свет многократно переиздававшиеся впоследствии «Разнообразные истории» (Historia varia, 1558) Лудовико Доменики — коллекция коротких рассказов, которые в первом издании группировались вокруг своих протагонистов — исторических фигур, чьи имена были хорошо известны широкому читателю, а во втором (1564) распределены в соответствии с этическими свойствами и проявлениями, примерами которых они могут служить («отомщенный адюльтер», «невоздержанность в каком-либо отношении», «твердость духа в невзгодах» и т.п.).

В XVI в. возникает и быстро завоевывает популярность жанр concetti — собрания кратких основанных на парадоксах высказываний. В эпоху барокко он достигнет своего акме, эмансипировавшись от историографии и существенно ослабив связи с политической литературой. Однако чинквеченти стская предыстория concetti позволяет судить о том, в какой степени они укоренены в историографической культуре. Concetti получают распространение именно как жанр политической дидактики: у его истоков стоят Гвиччардини со своими Ricordi и Макьявелли, возведший парадокс в принцип политического мышления. Коллекции умозаключений, годных к употреблению, будь то для упражнения ума в часы досуга или для поддержания изысканной придворной беседы, оказались чрезвычайно востребованными. Свидетельством тому может служить факт, что с 1551 по 1585 г. девять изданий выдержали concetti Джироламо Гаримберти (Concetti di Hieronimo Garimberto et di più autori, raccolti da lui per scrivere familiarmente, 1553). С 1578 по 1603 г. пять раз выходил в свет составленный Ф. Сансовино сборник под названием «Политические умозаключения, извлеченные из писаний различных греческих, латинских и итальянских авторов ради блага и удобства тех, кому выпало править Республиками и Княжествами, на все случаи жизни, будь то в военное или мирное время» (Concetti politici... raccolti da gli scritti di diversi autori, greci, latini e volgari, a beneficio e comodo di coloro che attendono a' governi delle Republiche e dei Principati, in ogni occasione, cosí di guerra come di pace, 1-ое изд. 1578; число вошедших в сборник афоризмов от издания к изданию колебалось от 479 до 805). В венецианском издании 1583 г. вместе с афоризмами Сансовино помещены «На-

блюдения из гражданской жизни» (Avvedimenti civili) Джован Франческо Лотини.

Для читателей, не располагающих временем, достаточным для подробного знакомства с классическими историческими трудами, делались их эпитомы. Винченцо Картари в 1562 г. издал сокращенный вариант «Истории нынешнего времени» Паоло Джовио, а Ф. Сансовино в 1580 г. — облегченный вариант гигантской «Истории Италии» Гвиччардини: его версия по объему была равна одной шестой части оригинала, хотя композиция труда и деление на книги оставалось прежним. Томмазо Поркакки (ок. 1530–1585) в 1550–60-е гг. выпустил в свет серию из десяти компендиумов, которые современники называли gioie historiche — «сокровищница истории», и сопроводил их подборкой итальянских переводов античных авторов (Collana Historica).

Однако в читательской среде существовал и противоположный запрос — на издания, пользуясь которыми, можно было самостоятельно разрешить все трудности, связанные с освоением классического текста или исторического источника. Этот запрос, собственно, и послужил импульсом к складыванию канонов, до сих пор актуальных в осуществлении научного издания, — к формированию критического аппарата. Ф. Сансовино сопровождает «Историю Италии» Гвиччардини краткой биографией автора (в этом виде труд Гвиччардини в срок с 1562 г. по 1645 г. выдержал семь изданий). Его примеру следуют другие издатели: назовем хотя бы Ремиджо Наннини, расширившего в своем издании «Истории Италии» биографию Гвиччардини и прибавившего маргинальные пометы (девять переизданий с 1563 г. по 1640 г.), и Томмазо Поркакки: в подготовленное им издание 1574 г., снабженное маргинальными пометами и таблицами, вошел еще и панегирик «Истории» Гвиччардини.

Наряду с тенденциями к «утилизации» истории — к превращению ее в полигон для политических экспериментов или в школу государственного администрирования и придворного остроумия, с одной стороны, и к окончательному закреплению за ней статуса науки, с другой, в бытии исторического знания в эпоху Чинквеченто есть и еще один, и не менее важный, модус. В воззрениях поздних гуманистов, большей частью занявших теперь университетские кафедры, история все отчетливее утверждается в статусе искусства, организованного по своим особым законам, подлежащим познанию и кодификации. Первая «поэтика историописания» — и, фактически, первая классицистическая поэтика эпохи Ренессанса — это «Акций» Джовиано Понтано. После выхода этого диалога в свет вплоть до середины XVI столетия никаких других рецептов для историков не создавалось, зато во второй половине века они появляются в изобилии: в 1548 г. Франческо Роберителло издает «Рассуждение об искусстве историописания» (De historica facultate disputatio, в некоторых изданиях — под названием De arte historica), в

1559-м выходит «Рассуждение о превосходстве и совершенстве истории» (Ragionamento de la excellentia et perfettion de la historia) Дионидж Атанаджи, в 1568-м — «Заметки об истории» (Commentarius de historia) Антонио Риккобони, в 1569-м — «О том, как надлежит писать историю» (De scribenda historia) Джанантонио Виперано, в 1574-м — «О способе историописания» (De ratione scribendae historiae) Уберто Фольетта, в 1586-м — «Наставления в писании истории» (Dei precetti storici) Алессандро Сарди, в 1596-м — «Диалог об истории» (Dialogo dell'historia) Сперони Сперони. Но все эти труды несут на себе печать слишком отвлеченной риторической теории, не просто плохо знакомой с практикой историописания, но и сознательно не стремящейся к ней приблизиться. Исключением среди них выглядит Франческо Патрици с его диалогами «Об истории» (Della Historia, 1560). В ее современном состоянии науку о том, как следует писать историю, он рассматривает как одну из областей знания, где восторжествовал аристотелизм. С его точки зрения, критике подлежит именно аристотелианская, т.е. основанная на риторических схемах, методология изучения и писания истории. Он говорит, что условия человеческого познания — ограниченность разума временем и пространством, его зависимость от чувственного опыта, — а равно и многообразие, и неповторимость событий истории делают невозможным применение каких-либо законов и правил в организации исторического знания; сверх того, бессмысленно искать истину в сочинениях историков — зачастую, как мы сказали бы сейчас, политически ангажированных и подчиняющих якобы объективное изложение событий собственным сиюминутным интересам и целям. Патрици был одним из первых, кто, обратившись к исторической науке, увидел в ней почву для постановки вопроса о *методе* научного исследования. Возникнув в лоне риторики (как это было у Бенедетто Варки) и историографии, проблема метода к концу XVI в. превратилась в средоточие интеллектуальных усилий, в предмет самых важных научных дискуссий, итогом которых в следующем, XVII столетии станет «Рассуждение о методе» Декарта.

Глава десятая

СПОР О ЯЗЫКЕ

1

Так называемый спор о языке (questione della lingua) в течение многих веков был одной из болевых точек итальянской культуры. Для долго и мучительно формировавшейся нации вопрос о создании (выборе, поиске) единого литературного языка и о том, каким он должен быть, превратился в жизненно важную проблему, от решения которой зависели пути ее дальнейшего развития. Впервые этот вопрос был поставлен Данте в трактатах «О народном красноречии» и «Пир». Лингвистические взгляды Данте были не просто новаторскими, но заметно опережали свое время. Неслучайно, что дантовская теория народного языка была востребована лишь в XVI в. — тогда был вновь открыт трактат «О народном красноречии», к нему обращались и на него ссылались участники многочисленных дискуссий о языке, разгоревшихся в эту эпоху.

Вполне закономерно, что именно в XVI в. со всей остротой был поставлен вопрос об общем для всех итальянцев языке: о его природе и названии. В отличие от других европейских стран в Италии процессы формирования национального языка и становления государственности не были параллельными, и в XVI в. разрыв между ними был особенно значительным. Идеал политического единства был как никогда недосягаемым: французская, испанская и, несколько позже, австрийская оккупация сопровождалась междоусобными раздорами и полной разобщенностью итальянских государств. И заявить о своем единстве как нации было возможно лишь в пространстве языка и культуры. Помимо этих внешних причин существовали и внутренние предпосылки для возникновения дискуссий о языке. Период невиданного расцвета литературы на народном языке в его тосканском (флорентийском) варианте в XIV в. сменился временем господства латыни в эпоху гуманизма. К началу же XVI в. становится понятным, что попытка возрождения

латыни в качестве общелитературного языка, хотя и дала значительные результаты, оказалась несостоятельной в более широкой перспективе и народный язык вновь занял, казалось бы, уже утраченные им позиции. Но тем временем и в самом вольгаре ситуация изменилась: Флоренция перестала быть центром создания текстов на литературном (тосканском) языке, напротив, особое развитие получил в ней разговорный флорентийский диалект, а литературный язык стал усваиваться определенным кругом авторов в северной и южной Италии. Таким образом, вопрос о том, на каком языке писать, на какой из многочисленных диалектов ориентироваться и как обозначать этот язык, не был надуманным, а был продиктован самим развитием культурной ситуации в Италии. Поэтому неудивительно, что споры о языке были столь продолжительными и интенсивными.

Одним из важных аспектов дискуссии о языке было противопоставление латыни и вольгаре (volgare), т.е народного или итальянского языка. Хотя аргументы Данте в пользу итальянского как более естественного и всем понятного языка не утратили своей силы, век гуманистической культуры не мог не наложить отпечатка на языковое сознание. К тому же латынь действительно обладала рядом преимуществ перед итальянским: это был традиционный язык культуры и науки с хорошо разработанной грамматикой и четкой системой стилей и риторических приемов; тогда как итальянский был ненормированным языком с полиморфией в грамматике и множеством диалектизмов в лексике (не язык, а хаос, по словам одного из защитников латыни в «Диалоге о языках» Сперони). Не было даже единого мнения о том, как его называть.

Сторонники латыни указывали на универсальный характер этого языка, на стройность его грамматической системы и богатство лексики. При этом большинство из них не жалело уничижительных характеристик для итальянского, иногда и вовсе не принимая его во внимание как самостоятельный язык, а рассматривая лишь как искажение и «варваризацию» правильной латыни. Большой успех среди «латинистов» имели две речи Ромоло Амазео (De linguae Latinae usu retinendo, «О необходимости сохранить употребление латинского языка»), произнесенные им в присутствии папы Климента VII и императора Карла V (1530), в которых фриульский гуманист превозносит достоинства латыни. В «Защитительной речи против хулителей латинского языка» (Apologia adversus linguae Latinae calumniatores, 1537) другого гуманиста, Франческо Флоридо, наряду с картиной развития латыни содержатся яростные обвинения тех, кто пишет на вольгаре; причем, защищая латынь от «клеветников», Флоридо сам выступает в той же роли по отношению к итальянскому. Гуманист из Бергамо Франческо Беллафини говорит о «плебейской» сущности итальянского. Среди защитников латинского языка были и историк Карло Сигонио, и генуэзский гуманист Умберто Фольетта, выступавшие, правда, уже в гораздо более умеренном тоне. Но, по-

хоже, что даже самые яростные «латинисты» понимали, что какими бы достоинствами ни отличалась латынь и каким бы неприспособленным для всеобщего употребления ни представлялся итальянский, будущее было именно за последним. Надо отметить, что «латинский» период в истории итальянской культуры не прошел бесследно и для итальянского языка: он вобрал в себя (флорентийский диалект, в первую очередь) немало латинизмов в области фонетики, лексики и синтаксиса.

Языковая ситуация сложилась таким образом, что итальянский постепенно вытеснил латынь даже в тех сферах, где она ранее доминировала (показательно, что даже «латинист» Флоридо говорит о первенстве латыни лишь в двух жанрах — исторических сочинениях и торжественных выступлениях); так что, строго говоря, речь шла не о выборе между латынью и итальянским, а о том, какой именно вариант итальянского следует считать общим для всех и культивировать. И здесь диапазон мнений был чрезвычайно велик. Можно выделить два ключевых момента в дискуссии о языке: во-первых, вопрос о диалектной основе общеитальянского языка, т.е. о том, какой именно диалект должен быть положен в его основу (тосканский, или даже флорентийский, или речь должна идти о междиалектном койне), а во-вторых, проблема выбора стилистического регистра, т.е. какую именно разновидность речи — письменно-литературную, разговорную, придворную — надо брать за образец. Попутно решался вопрос о названии языка (итальянский, вольгаре, т.е. народный, тосканский, флорентийский, придворный).

2

Формально поводом для начала дискуссии послужило появление в 1524 г. «Эпистолы о литерах, вновь прибавленных к итальянскому языку» (Epistola de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana) Дж.Триссино, где он предлагал ввести в алфавит две греческие буквы (омегу и эпсилон). Но, что важнее, автор говорил не о народном, а именно об итальянском языке, что определило направление и пафос спровоцированной им дискуссии. Еще одной точкой отсчета стали «Беседы о народном языке» Пьетро Бембо (опубликованные годом позже триссиновской эпистолы, но писавшиеся, начиная с 1512 г.). Его мнение для многих стало ориентиром в размышлениях на эту тему, даже те, кто в целом придерживался противоположной точки зрения, так или иначе с ним считались. Собственно «вопросу о языке» Бембо уделяет сравнительно немного места. Отдавая дань спору между «латинистами» и «итальянистами», он обосновывает свое предпочтение вольгаре, а что касается выбора среди многочисленных его разновидностей, то тут Бембо считает, что подражать стоит лучшему, а таковым является флорентий-

ский язык великих тречентистов, прежде всего Боккаччо и Петрарки. Если другие участники дискуссии о языке исходили прежде всего из практических или политических соображений, то для Бембо главным является литературно-художественный критерий.

Хотя в «Беседах» Бембо «придворный» или «общеитальянский» характер языка (здесь эта точка зрения представлена Винченцо Кальметой, автором утраченного впоследствии сочинения «О народной поэзии») последовательно опровергается, у него было немало приверженцев. Свое наиболее яркое выражение эта позиция получила в «Книге о придворном» Бальдассаре Кастильоне, написанной в 1524 г. и опубликованной четырьмя годами позже. Создавая портрет идеального придворного, Кастильоне рассматривает среди прочего и вопрос о том, на каком языке он должен говорить. Разумеется, проблема выбора языка не является для Кастильоне основной, и решает он ее, не исходя из конкретных лингвистических фактов, а в рамках своей концепции идеального придворного, человека, который должен обладать рядом физических, интеллектуальных, нравственных качеств, а точнее, должен их выработать в себе. В этом контексте описывается и речь придворного: она должна быть понятной в его кругу, изящной, удобной для общения, свидетельствовать о его знаниях, т.е. это речь образованного человека, говорящего с себе подобными.

Этой установкой и обусловлена та модель придворного языка, которую предлагает Кастильоне устами одного из участников диалога, Лудовико Каноссы. Каносса не соглашается с позицией своего собеседника, Оттавиано Фрегозо, разделяющего взгляды Бембо: он считает странным употреблять в письменной речи те слова, которых избегают при разговоре. Тосканские архаизмы значительно сужают сферу общения, ориентироваться же следует на красивые и приятные выражения, употребляемые в самых разных частях Италии. При этом подражание высоким литературным образцам вовсе не исключается, но, во-первых, список этих образцов значительно расширен, и, во-вторых, слова и выражения из разговорной речи также имеют доступ в «придворный» язык. Этот открытый и динамичный идеал языка сформулирован в следующих словах: «Я хотел бы, чтобы наш придворный употреблял блистательные и изящные слова из всех частей Италии, но я бы приветствовал, если бы он использовал и некоторые из тех французских и испанских слов, которые усвоены в нашем обиходе... Я хотел бы, чтобы он не боялся образовывать новые слова и новые выражения, изящно производя их от латинских, как и латиняне производили их от греческих. Итак, если бы образованные люди ... старались писать указанным способом на этом языке вещи, достойные быть прочтенными, то он [язык] быстро стал бы ученым и изобилующим словами и красивыми оборотами, и на нем можно было бы писать столь же хорошо, как и на любом другом; и пусть это не был бы чистый ста-

ротосканский язык, но он был бы итальянским, общим, богатым и разнообразным, подобным чудесному саду со множеством разнообразных цветов и плодов».

Еще раз те же мысли о языке Кастильоне выражает в предисловии к «Придворному», написанном в 1527 г. Он вновь подчеркивает, что «сила и истинное правило хорошей речи» заключается прежде всего в узусе, и этим объясняет, почему не следует злоупотреблять лексикой Боккаччо, которая в немалой степени уже вышла из употребления. Образцом он по-прежнему считает речевой обиход (la consuetudine del parlare) образованных людей «благородных городов» Италии, отнюдь не только тосканских.

Другим сторонником общего итальянского языка был Джан Джорджо Триссино, чья роль в дискуссии не ограничивалась экстравагантными орфографическими реформами. Именно Триссино вернул к жизни трактат Данте «О народном красноречии» (он перевел его на итальянский язык и опубликовал в 1529 г., но еще пятнадцатью годами раньше знакомил с ним участников бесед в Садах Ручеллаи, среди которых были Макьявелли и Л.Аламанни). Свои взгляды на язык Триссино наиболее полно и последовательно излагает в диалоге «Кастелян» («Il Castellano»,1529), в отрывочном виде также в «Грамматических сомнениях» («Dubbi grammaticali», 1529) и в уже упоминавшейся «Эпистоле». Устами Джованни Ручеллаи, управляющего римским замком Св. Ангела, Триссино развивает свою теорию общеитальянского языка. Отправной точкой его рассуждений является дантовское понятие volgare illustre, которое Триссино отождествляет с общим итальянским языком. В подтверждение верности своего восприятия дантовских идей Триссино отмечает, что «Комедия» изобилует нефлорентийскими словами. Поэтому общий язык, по его мнению, должен включать в себя слова из разных диалектов, при этом критерий отбора таков: все слишком специфическое отметается, а включается в общий язык лишь то, что лежит в основе всех диалектов. Триссино представляется, что осуществить эту операцию возможно следующим образом: «Если Палла, мой брат, употребляет какое-нибудь слово или оборот речи или имеет произношение, отличающееся от моего, из-за которых наши языки оказываются различными, устраним эти слова, обороты и различия в произношении, и тогда его язык и мой окажутся одинаковыми». Его собеседник, Филиппо Строцци, убежденный «флорентинист», возражает, что выполнить подобное намерение было бы весьма трудно. Тем не менее Триссино настаивает на смешении особенностей и слов из разных диалектов, а точнее, на выделении того общего ядра, которое реально существует и является высшей ступенью по отношению к рознящимся друг от друга диалектам. Для Триссино понятие «итальянский язык» является общим для всего многообразия «подъязыков». Он предлагает такую классификацию языковых уровней: итальянский язык, областные

языки, городские языки, языки пригородов, языки городских районов, языки семей, индивидуальные языки.

В процессе создания-выявления общего языка Триссино рекомендует учитывать и литературную традицию, Данте и Петрарку прежде всего, поскольку их сочинения написаны, как утверждает Триссино, не на флорентийском, а как раз на итальянском языке. Для Триссино очень важно развенчать флорентийский тезис; с одной стороны, он подчеркивает, что великие писатели прошлого широко использовали лексику из самых разных диалектов; с другой стороны, он указывает на нефлорентийскую литературу (сицилийскую, болонскую и т.д.), предшествовавшую флорентийскому расцвету. На примере анализа лексики Триссино показывает, что многие слова, усвоенные флорентийским из других диалектов считаются флорентийскими, или же общие для всех диалектов слова называют флорентийскими. Обращаясь к сочинениям Данте и Петрарки, Триссино показывает, что они употребляли отнюдь не только флорентийскую лексику, и потому приходит к заключению, что они писали не по-флорентийски, а по-итальянски: «... их стихи изобилуют словами, манерой произношения и оборотами речи, взятыми из многих языков Италии, поэтому можно сказать, что они написаны на итальянском языке; если бы мы их приписали одному только тосканскому языку, то допустили бы очевидную ложь».

В 1524 г. Триссино публикует трагедию «Софонисба», это первая классическая трагедия, написанная по-итальянски. В посвящении к трагедии автор употребляет термин итальянский, что было новшеством (хотя и не расшифровывает это понятие), а также объясняет причины своего выбора: «Итальянскую же речь я выбрал потому, что трагедия, сочиненная на любом другом языке и поставленная в Италии, не будет понятна народу, а из шести обязательных ее частей — фабулы, характера, речи, разумного высказывания, представления и пения, три части — речь, характер и разумное высказывание — не послужат ко всеобщей пользе и наслаждению, ибо не будут доступны слушателям. И затем, чтобы не погубить зрелищную, самую сладостную, как сказал Аристотель, часть трагедии и в силу других причин, которые слишком долго было бы излагать, я решился выбрать родной язык» (пер. Н.И. Нусиновой). Таким образом, Триссино не только ввел в обиход непривычное название для родного языка, но и расширил сферу применения этого языка, доказав тем самым, что его статус ничуть не ниже, чем статус классических языков.

Другим яростным защитником «итальянского» тезиса был Джироламо Муцио (1496–1576). Он участвовал в дискуссии о языке целым рядом сочинений; все они были изданы посмертно в 1582 г. под общим заглавием «Баталии в защиту итальянского языка» (Battaglie per la difesa dell'Italica lingua). Муцио ведет защиту родного языка по двум направлениям. Во-первых, он отстаивает

его достоинство перед лицом латинистов: в сочинении «В защиту народного языка» («Per difesa della volgar lingua»), написанном в середине 1530-х гг., он пишет о широком распространении итальянского, который понимают не только в самой Италии, но и в ряде других стран (Испании, Франции, Турции), и его применении в самых разных сферах; тогда как латынь стала непонятной даже в Италии и ее употребление существенно сузилось. Во-вторых, Муцио защищает итальянский от патриотов флорентийского диалекта, и прежде всего от Б. Варки, по имени которого названо одно из сочинений Муцио — «Варкина» (La Varchina, 1573–1574). Муцио утверждает, что общим для всех итальянцев языком следует считать язык писателей разных областей Италии, а не только тосканских, и уж ни в коей мере не ориентироваться на разговорную речь. Свою точку зрения Муцио аргументирует тем, что язык писателей понятен всем и что в письменной речи отсутствуют недостатки устной: «...писатели берут свои слова не из обычного употребления народа, но избирательно из уст тех, кто говорит лучше, и обдуманно передают их потомству». Поэтому их язык совершенен и именно его следует изучать. Надо сказать, что сам Муцио особенно ценил Петрарку и Боккаччо, о чем свидетельствуют его «Замечания о Петрарке» (Annotazioni sopra il Petrarca) и одно из писем, в котором он восхваляет Боккаччо, противопоставляя его Макьявелли.

Но похвалы, которые Муцио расточает Петрарке и Боккаччо, относятся к их стилю, а вовсе не к флорентийскому или тосканскому языку. Напротив, Муцио всячески подчеркивает, что язык настоящих писателей общенационален и не несет на себе отпечатка той или иной провинции. В одном из сонетов он пишет: «*И станет понятно, что не тосканские реки,/ а небо, искусство, усердие и святая любовь/ дают дух и жизнь именам и писаниям*» (E si vedrà che non i fiumi thoschi / ma 'l ciel, l'arte, lo studio, e 'l santo amore / dan spirto e vita ai nomi et a le carte). Развивая известное высказывание Бембо о том, что флорентийское происхождение не является преимуществом, Муцио доводит его до крайнего логического предела и объявляет его недостатком, поскольку использование местных слов (чем иногда грешат и хорошие писатели) делает язык муниципальным, а не национальным: «Что касается меня, то я не только не желал бы этого преимущества, но и счел бы оскорблением, если бы кто-нибудь сказал, что я пишу по-флорентийски: я изо всех сил стараюсь не писать на флорентийском языке». Интересно, что в другом месте (в одном из писем) Муцио, рассуждая о том, где возник итальянский язык, дает, тем не менее, довольно лестную оценку флорентийскому. Он предполагает, что смешение латыни с варварскими наречиями могло произойти в Ломбардии, где варвары осели прочно и надолго, тогда как Лаций оставался территорией распространения латыни. В Тоскане же, находящейся посередине между этими двумя провинциями, язык был переходным и, как замечает Муцио, «более красивым и изящным, чем где бы то ни было».

Значительно более умеренную позицию занимает падуанец Сперони Сперони. В своем «Диалоге о языках» («Dialogo delle lingue», изд. 1542), которым широко пользовался в «Защите и прославлении французского языка» Дю Белле, он обозначает проблематику лингвистических споров первой половины XVI в., при этом его собственные взгляды на язык выражены не вполне отчетливо. Участники диалога, среди которых профессор греческой и латинской словесности в Венецианском университете Лаццаро Бонамико, Придворный и Пьетро Бембо, выступают соответственно сторонниками латыни, общего рафинированного языка, употребляемого при дворах, и литературного флорентийского, ориентирующегося на великих треченти стов. И если Сперони отдает несомненное предпочтение родному языку и не разделяет взглядов Бонамико, то в том, что касается выбора в рамках вольгаре, похоже, склоняется к компромиссу между литературным тосканским и элементами из других, прежде всего северных, диалектов, поддерживая таким образом тезис об общеитальянском характере народного языка.

В этом диалоге затрагивается еще один вопрос: какой язык наиболее подходит для философских сочинений (Сперони являлся автором ряда философских диалогов), латынь или вольгаре. Он решается во вставном диалоге между философом Пьетро Помпонацци, фигурирующем под именем Перетто, и классицистом Иоанном Ласкарисом. Перетто, чье мнение разделяет Сперони, говорит о равноправии языков и о примате мысли перед способом ее выражения. На общем фоне ожесточенных споров о языке позиция Сперони выделяется уравновешенностью и широтой, достоинствами, которые довольно редко проявлялись другими участниками дискуссии, независимо от их принадлежности к тому или иному лагерю.

3

Среди сторонников первенства тосканского или флорентийского диалекта полного единодушия не было. Тезис о главенстве флорентийского диалекта и его литературном статусе возник еще до публикации трактата Бембо. Он заявлен и подтвержден фонетическим и морфологическим анализом в «Речи, или Диалоге о нашем языке» (Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua), сочинении, которое традиционно фигурирует под именем Макьявелли (эта атрибуция, однако, не может считаться полностью достоверной). Возможно, в этом диалоге слышатся отголоски споров о языке, имевших место в садах Ручеллаи, где обсуждался дантовский трактат «О народном красноречии». Обнаруживший его Триссино представил Данте сторонником наддиалектного характера общеитальянского языка. Против этой точки зрения и выступает автор диалога. На примере анализа языка «Божественной Коме-

дии» он доказывает, что Данте писал на флорентийском, а встречающиеся у него отдельные заимствования из других говоров, ничуть не меняют общей картины, тем более что они ассимилируются, принимают облик флорентийских слов и подчиняются правилам флорентийской грамматики. В диалоге подчеркивается, что не лексика, а фонетика (фонетический облик слова, ударение) и морфология (в первую очередь глагольные окончания) определяют облик языка, и на этом основании делается вывод, что великие писатели прошлого писали именно на флорентийском.

В отличие от Бембо автор диалога не видит заслуги Данте, Боккаччо и Петрарки в том, что они подняли флорентийский диалект до уровня литературного языка. Напротив, сам язык помог им создать прекрасные произведения: «А что язык, на коем писали и ты, Данте, и другие до и после тебя, обрел такое значение благодаря Флоренции, это видно из того, все вы родом флорентийцы, рожденные в отечестве, чье наречие лучше, чем всякое иное, годилось для сочинения стихов и прозы. <...> Ибо не удобством положения, не талантами, не какими-либо другими обстоятельствами заслужила Флоренция свое первенство и своих великих писателей, но лишь своим языком, способным повиноваться литературной дисциплине, чего не было ни в каких других языках» (пер. Г.Д. Муравьевой).

Доказывая флорентийский характер литературного языка, автор решительно опровергает тезис об общем или придворном языке. Он вступает в воображаемый диалог с Данте и на примере многочисленных форм и выражений, взятых из «Божественной Комедии», заставляет его признать, что он писал на флорентийском. В тех случаях, когда ответы Данте не удовлетворяют автора, он, ничтоже сумняшеся, обрывает своего собеседника («вот и соврал»), уличает его в непоследовательности («Впрочем, не пустой ли это спор? Ведь ты и сам в поэме не раз поминаешь, что говоришь по-тоскански и по-флорентийски»), порицает за недооценку родного языка и выносит ему окончательный приговор: Данте хорошо поступил, написав «Комедию» на флорентийском, но был неправ, говоря об общеитальянском языке как о литературном.

Сходные идеи развивает Лудовико Мартелли в своем «Ответе на послание Триссино о буквах, имеющих быть добавленными к народному флорентийскому языку» (Risposta alla epistola del Trissino delle lettere nuovamente aggiunte alla lingua volgare fiorentina, 1524). Сопоставляя литературный язык писателей с различными итальянскими диалектами, он опознает его основу во флорентийском. Как и автор «Речи, или Диалога о нашем языке», Мартелли обращает внимание на способность флорентийского ассимилировать слова из других наречий и отмечает роль живого разговорного языка в становлении языка литературного.

Несколько иначе видит литературный язык сиенец Клаудио Толомеи (1492–1556), автор диалогов «Полито, о вновь прибавленных буквах в на-

родном языке» (Delle lettere nuovamente aggiunte libro intitolato Il Polito, 1525) и «Чезано, диалог о народном языке» (Il Cesano, dialogo nel quale da più dotti uomini si disputa del nome, col quale se dee ragionevolmente chiamare la volgar lingua, 1527–1528, изд. 1555). Первый из них, появившийся под псевдонимом Адриано Франчи, является ответом на известную эпистолу Триссино и сосредоточен, прежде всего, на вопросах, связанных с предлагаемой Триссино реформой орфографии. Во втором диалоге Толомеи излагает существующие точки зрения на язык и предлагает свое мнение, подробно аргументируя его. Сначала выступает Бембо со своей теорией литературного языка, ориентированного на великие образцы прошлого, затем Триссино говорит об итальянском языке, Кастильоне – о придворном, Алессандро Пацци – о флорентийском, и, наконец, последний участник диалога, Габриэле Чезано, высказывает точку зрения автора. Соглашаясь с Алессандро Пацци в его неприятии слишком общих и неестественных «итальянской» и «придворной» концепций языка, он порицает его за противоположную крайность – чрезмерное сужение языкового пространства: «Но движимые, вероятно, желанием не погубить [язык], вы решили сковать его слишком короткими цепями, в которых он, возмущенный, не может пребывать, а хочет свободно передвигаться по своим землям». Чезано сопоставляет различные тосканские наречия и приходит к выводу, что в области лексики, морфологии и даже стилистики различия или вовсе отсутствуют, или несущественны. Расхождения существуют лишь в произношении отдельных звуков. Чезано обращает внимание на единство происхождения и общность субстрата тосканских говоров, включающих в себя латинские, этрусские и «варварские» элементы. Эти идеи Толомеи были в конце XVI – начале XVII в. подхвачены и развиты так называемой сиенской школой, представители которой, Чельсо Читтадини и Диомеде Боргезе, выступили против флорентийского, считая общим языком тосканский (оба они занимали кафедру тосканского языка в Сиенском университете, созданную в 1588 г.) и отстаивая вклад сиенского диалекта в тосканский язык. Читтадини интересовали также вопросы, связанные с происхождением родного языка, вероятно, не без влияния Толомеи, который разрабатывал теорию о происхождении итальянского языка из латыни и анализировал различия в этих двух языках на примере фонетики.

Обладая тонким лингвистическим чутьем, Толомеи видел различие между живым разговорным языком и языком художественной литературы и второй считал производным от первого: «...если бы те, кто так прекрасно писал, не написали бы ничего, то сам язык не вышел бы из употребления. Сначала, разумеется, существуют слова, а затем писатели, которые стараются бойко и изящно соединять их». Толомеи высоко ценил Данте, Петрарку, Боккаччо, но при этом неоднократно подчеркивал, что язык развивается, и поэтому невер-

но говорить о том, что он достиг своей вершины в их творчестве. В этом его взгляд отличается от точки зрения Бембо, призывавшего ориентироваться на лучшие образцы прошлого. Исходить следует из живой тосканской речи, из узуса, и лишь затем принимать во внимание язык писателей, имея в виду его вторичный характер.

Проблемы языка стояли в центре деятельности Флорентийской Академии, возникшей в 1541 г. и уже в следующем году получившей официальный статус. В 1550 г. Академия поручила своим самым выдающимся членам (Б.Варки, П.Джамбуллари, Дж.Джелли) создать грамматику итальянского языка, но этот труд не был доведен до конца, поскольку академики так и не смогли договориться по некоторым принципиальным вопросам (что считать основой итальянского языка – тосканское наречие или флорентийское, язык XIV в. или современный). Джован Баттиста Джелли (1498–1563) в трактате «Происхождение Флоренции» (Origini di Firenze) выдвинул теорию этрусского происхождения флорентийского наречия. Ему же принадлежит и собственно лингвистическое сочинение – диалог «Рассуждение о трудности подчинить правилам язык Флоренции» (Dialogo sopra la difficoltà dell'ordinare la detta lingua, 1551), где проводится деление языков на неизменные (языки божественного происхождения, например, еврейский) и меняющиеся, и если для первых не составляет труда составить правила, исходя из письменных текстов, то для вторых это недостижимо: «Поскольку в живых языках невозможно знать, в какой период их состояние является вершиной совершенства, то невозможно составить для них совершенные и полные правила».

Джелли не сомневается в превосходстве флорентийского языка (он считает его наиболее «человечным», естественным и красивым), его внимание сосредоточено на соотношении разговорной речи и языка писателей. И здесь, признавая роль лучших писателей прошлого в формировании языка, он, тем не менее, отдает предпочтение современному языку. Свою точку зрения Джелли аргументирует тем, что язык постоянно развивается и совершенствуется. Во-первых, «множество людей изучают латынь и греческий и, выучив их по правилам, они потом правильно и изящно говорят на родном языке». Кроме того, на вольгаре стали писать государи, великие люди и чиновники, раньше использовавшие латынь, а «поскольку у них всегда благородные и возвышенные представления, и они имеют дело с важными вещами и, часто рассуждая о них и взвешивая все за и против, убеждая и разубеждая, обвиняя и восхваляя, а также иногда предупреждая и поучая, они делают свой язык великим, почтенным, богатым и красивым».

Этот диалог Джелли был опубликован вместе с грамматическим трактатом другого члена Флорентийской академии Пьерфранческо Джамбуллари (1495–1555) «О языке, на котором говорят и пишут во Флоренции» (De la

lingua che si parla e scrive in Firenze, написан он был под названием «Правила флорентийского языка» — Regole della lingua fiorentina). Это первая итальянская грамматика, составленная флорентийцем и предназначенная для иноземцев и жителей других областей Италии. Что касается вопроса об общелитературном языке, то Джамбуллари отмечает, что язык не может ориентироваться лишь на письменную традицию — это удел мертвых языков, — а должен также учитывать разговорную речь образованного сословия. Джамбуллари предпринял также попытку развить теорию этрусского происхождения флорентийского языка, предложенную Джелли. В 1546 г. он написал диалог под названием «Джелло. Рассуждения о первоначальном и древнем происхождении Тосканы и в особенности флорентийского языка» (Il Gello. Ragionamenti de la prima et antica origine della Toscana et particularmente della lingua Fiorentina), доказывая, что флорентийский язык восходит к этрусскому, а тот, в свою очередь, — к языку Ноя (арамейскому): предки тосканцев, тем самым, оказывались основателями первой европейской цивилизации, альтернативной по отношению к греко-римской.

Среди членов Флорентийской академии выделяется фигура Бенедетто Варки (1503–1565), автора диалога «Эрколано» (Ercolano, по имени одного из участников диалога, другой участник — сам Варки), написанного в начале шестидесятых годов и опубликованного в 1570 г. В нем Варки выступает сторонником живого флорентийского языка, но его позиция несколько отличается от взглядов других академиков. Ее можно обозначить как попытку примирения теории узуса и теории литературных авторитетов прошлого, предложенной Бембо. Варки выделяет три вида речи: речь образованных людей (l'uso de' letterati), знающих классические языки; речь людей необразованных и не умеющих правильно говорить на родном языке (l'uso degli idioti); речь тех, кто классических языков не знает, но на своем говорит правильно (l'uso degli non idioti). За основу следует принимать первый вариант узуса, хотя не исключен и третий вариант. Варки рассматривает также факторы, способствующие овладению правильной речью, и в качестве одного из наиболее важных, наряду с первоначальным языковым окружением, кругом общения, умением самому сочинять, называет знакомство с хорошей литературой. Он подчеркивает, что благородные языки становятся такими именно благодаря писателям.

Вместе с тем современный разговорный флорентийский язык остается для Варки идеалом. Он отмечает, что письменность не является необходимой для языка и что для признания языка таковым достаточно его использование в качестве средства общения. В пылу спора он даже призывает учиться языку у флорентийских плотников, суконщиков, шелкопрядов. Напротив, те языки, на которых никто не говорил и не говорит, не имеют права называться языками, и в качестве примера приводит куртуазный язык.

Варки полагает, что итальянский, тосканский и флорентийский языки соотносятся между собой как родовое, видовое и индивидуальное и в любом случае «те, кто желает, сочиняя на народном языке, удостоиться похвалы и стяжать славу, откуда бы они ни были родом, будь то итальянцы или тосканцы, должны писать по-флорентийски». С Бембо, утверждавшим, что не обязательно родиться флорентийцем, так как можно научиться правильной речи и по книгам, Варки решительно не согласен.

> Чезаре (Эрколано): Так, значит, иноземец никогда не сможет хорошо говорить по-флорентийски, если он не приедет во Флоренцию.
>
> Варки: Никогда; более того, недостаточно просто приехать во Флоренцию, надо находиться там, и говорить, и иметь в виду, что часто можно не добиться успеха.

А когда Эрколано ссылается на вышеприведенное мнение Бембо, Варки заявляет, что за прошедшие годы положение флорентийского языка сильно изменилось в лучшую сторону. Раньше он был в полном пренебрежении: «помню, в моей молодости первое, что отцы внушали сыновьям, а учителя ученикам, это не читать ничего, написанного на народном языке». Далее он вспоминает, как его вместе с товарищем чуть не выгнали из школы, когда учитель грамматики обнаружил, что они читают Петрарку.

Леонардо Сальвиати (1540–1589), ученик Варки, призывал ориентироваться на флорентийский язык XIV в., не сводя его, в отличие от Бембо, к языку образцовых писателей, но включая в понятие нормы все его проявления, в том числе зафиксированные в риторически не обработанной письменности, вплоть до дневников и бухгалтерских книг («Речь, в каковой показывается превосходство флорентийского языка и флорентийских авторов», Orazione nella quale si dimostra la Fiorentina favella e i Fiorentini autori essere superiori, 1564). Преимущества флорентийского языка даны ему от природы, проявляются, в том числе, в разговорной речи и не нуждаются в опосредовании литературой.

Наиболее полно лингвистические взгляды Сальвиати изложены в двухтомных комментариях к «Декамерону» — «Замечания о языке «Декамерона» (Avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone, 1584–1586), и именно это представление о языке легло в основу деятельности Академии делла Круска: образовавшаяся поначалу как сообщество литераторов, пародировавших интеллектуальные практики Флорентийской академии, она преобразовалась в научную институцию с вхождением в нее Сальвиати в октябре 1582 г. Наряду с подготовкой исправленных изданий флорентийских классиков главной задачей Академии делла Круска стала работа над словарем итальянского языка (изд. 1616). Методологическую основу этой работы составил компро-

мисс между позицией Бембо и позицией «флорентинистов»: слова и формы, встречающиеся у тречентистских классиков, но не подкрепленные современным узусом, отвергались, и вместе с тем из современного словоупотребления бралось лишь то, что могло «приукрасить и обогатить» язык (вопросник, обращенный к членам Академии в 1597 г.). Выбор между тем, что могло и не могло «приукрасить» язык, как и выбор произведений современных писателей в качестве лексикографического источника (верхней границей служили произведения монсиньора Делла Казы), совершался «согласно суждению депутатов». В целом словарь представляет собой первую попытку кодификации лексики итальянского языка и, несмотря на свой очевидно ограниченный и архаизирующий характер, является важной вехой в истории итальянского литературного языка. Появление академического словаря, с одной стороны, подводит итог длительной полемике о языке: в качестве критерия оценки правильности того или иного слова или выражения утверждается старый флорентийский язык. С другой стороны, лингвистический консерватизм составителей словаря не мог не дать повода для возникновения нового витка дискуссии; она продолжалась с разной степенью интенсивности вплоть до XIX в.

Нельзя сказать, что в ходе спора о языке была достигнута поставленная цель: найден или создан общий для всей Италии язык. Этот процесс будет длиться еще несколько столетий. Но именно в XVI в. была осознана необходимость хотя бы языкового, если не политического, единства и сделаны очень важные шаги в этом направлении. Для лингвистической ситуации этой эпохи характерен разрыв между образованными слоями общества, причастными к литературному наследию прошлого и, соответственно, к языку культуры, и большей частью населения, говорящего на диалектах. И даже для флорентийского, в котором различие между литературным языком и диалектом ощущалось в наименьшей степени, имел место своеобразный билингвизм, сосуществование языка культуры и языка непосредственного общения. Немалое значение имела эта дискуссия и для развития языкознания, а создание грамматик и словаря стало ключевым этапом в процессе нормирования итальянского языка.

Глава одиннадцатая

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТОРЫ

1

В эпоху Чинквеченто претерпели значительные изменения сами категории писательского труда. В предшествующее столетие получили развитие и приобрели законченные очертания две основные культурные модели, которыми определялся статус писателя. В рамках первой, унаследованной от позднего Средневековья, он оказывался в зависимости от просвещенного патрона-мецената: почти все литераторы, пишущие на вольгаре, состояли в том или ином качестве при дворах влиятельных особ, превращая эти дворы в подлинные культурные центры: достаточно вспомнить «кружок» Лоренцо Медичи или римскую курию. Вторая, гуманистическая модель, ориентированная на античные образцы, оказала двоякое воздействие на статус литератора в более поздний период. С одной стороны, концепция otium post negotium, определяющая для гуманистических штудий, предполагала две профессиональные ипостаси гуманиста – социальную, внутри которой он исполнял какую-либо должность, и «свободную», в которой он, подобно Петрарке (или в XVI в. Макьявелли) мог в уединении общаться с античными авторами, либо же, подобно членам академий Кватроченто, со своими учеными собратьями. И в том и в другом случае литературные занятия никогда не служили единственным источником существования гуманиста, не были профессией в собственном смысле слова. Литераторы и знатоки античности преподавали в университетах, были наставниками или секретарями просвещенных государей и т.п. Даже если сочинитель, подобно Саннадзаро, получал благодаря покровителю возможность вести безбедную жизнь, предаваясь творчеству, его социальный и культурный статус целиком вписывался в систему патронажа.

Одним из решающих факторов, способствовавших перелому ситуации в XVI столетии, стало бурное развитие во второй половине XV в. книгопечата-

ния. Следует отметить, что в отличие, например, от Франции, куда искусство типографии было перенесено стараниями видного гуманиста Гийома Фише, в Италии новая техника изготовления книг поначалу не вызвала в гуманистических кругах особого энтузиазма. Так, один из самых известных флорентийских скрибов, Антонио Синибальди, прямо обвинял типографию в уничтожении искусства письма и в собственном разорении. Первая итальянская типография, открытая в 1464 г. при бенедиктинском мужском монастыре в Субиако, принадлежала двум немецким печатникам, Конраду Свенхейму и Арнольду Паннарцу, и пользовалась покровительством двух знаменитых кардиналов, Николая Кузанского и Хуана Торквемады, аббата этого монастыря. Как ни парадоксально, рождение книгопечатания произошло в рамках системы патронажа, определявшей статус автора на излете Средневековья. Первой книгой, выпущенной немецкими типографами, стал «Донат для детей» (не сохранилось ни одного экземпляра), за которым последовали два античных автора: Цицерон («Об ораторе», не датирован) и «христианский Цицерон» Лактанций (29 октября 1465 г.). Четвертым классическим произведением, вышедшим из типографии в Субиако, стало «О граде Божием» св. Августина. Немецкие печатники стремились удовлетворить вкусы итальянских гуманистов, о чем свидетельствовал даже шрифт изданий: отказавшись от привычной готики, они использовали в своей работе «римские литеры», антикву.

Через три года печатня была перенесена в Рим, где Свенхейм и Паннарц развернули активную деятельность по изданию классиков: за шесть лет, до конца 1473 г., ими было выпущено как минимум 28 фундаментальных собраний лучших поэтов и прозаиков античности, а также пышная двухтомная Библия — не считая менее значительных изданий. Главным вдохновителем и организатором типографских трудов стал епископ Джованни Андреа Бусси — «герой первопечатных изданий», по выражению современного историка, первый меценат в истории итальянского книгопечатания. Предприятие это во многом изменило воззрения гуманистов на печатную книгу, которая, помимо прочих достоинств, позволяла воплотить один из центральных филологических принципов гуманизма — принцип правильного текста; при этом находки и разыскания знатоков могли стать достоянием куда более широкого круга ценителей, нежели рукопись.

Однако дело Бусси и немецких печатников довольно быстро потерпело крах. Неудача столь многообещающего начинания оказалась связана именно с его статусом: зависевшие от покровителей издатели рано или поздно должны были столкнуться с нехваткой средств. Отсутствие коммерческой составляющей привело в конечном счете к тому, что в 1475 г. разоренный Бусси (по свидетельствам, ему даже не на что было побриться) обратился к папе Сиксту IV с патетическим посланием, испрашивая вспомоществования для впавших в нищету типографов.

Тем не менее остановить развитие нового искусства это уже не могло. В последней четверти XV столетия в Риме насчитывалось около трех десятков печатен (почти все они принадлежали немцам). В 1469 г. открылась первая типография в Венеции, принадлежавшая Джованни да Спира, в 1470 г. Сикст Риссингер, римский печатник, перебрался со своим заведением в Неаполь. В Фолиньо каллиграф и типограф Иоанн Нумейстер в 1472 г. отпечатал совместно с Эмильяно дельи Орфини первое издание «Божественной Комедии». К 1475 г. в Италии возникло около тридцати центров книгопечатания, а к концу столетия к ним добавилось еще пятьдесят, среди которых ведущее место занимали Венеция, Рим, Флоренция, Милан, Болонья, Брешиа, Неаполь и Феррара. По этому показателю Италия значительно превзошла остальные страны Европы (в Германии к тому времени их насчитывалось примерно 60, во Франции – 45, в Испании – 24); в первое столетие книгопечатания в ней было произведено около 42 процентов всех европейских изданий. В одной только Венеции в 1470–1500 гг. находилось около 200 печатен (почти столько же, сколько во всей Германии), из которых вышло 4500 книг: восьмая часть всей европейской печатной продукции и треть от продукции итальянской. В Италию стекались печатники из всех стран – Германии, Франции, Нидерландов; среди них было даже несколько славян. Одновременно ремесло печатника привлекало все большее число итальянских каллиграфов, миниатюристов, переплетчиков, а также представителей других ремесел и сословий (к ним принадлежали даже несколько священников и один монах).

К этому времени многие гуманисты оценили возможности нового способа производства книг, хвалу которому воздали в своих сочинениях Леон Баттиста Альберти, Франческо Филельфо, Филиппо Бероальдо. Тогда же возникла и одна из существенных практик литературной жизни эпохи: крупные гуманисты и прелаты стали сотрудничать в типографиях в качестве «корректоров», выправляя ошибки в отпечатанных листах. Этой работой занимались тот же Филельфо, Георгий Мерула, Лудовико Карбоне, Бонаккорси. Идея правильного текста, соединившись с новой культурной ситуацией, породила одну из первых литературных профессий. Пришло осознание того, что отныне судьба литератора неотделима от печатного станка.

Одним из ярчайших примеров постепенного «врастания» гуманизма в новую систему культурных реалий стала деятельность, возможно, самого знаменитого печатника Италии всех времен – Альдо Мануцио (или, в латинизированной форме, Альда Мануция). Славу великому Альду, родоначальнику нескольких поколений книгоиздателей, принесли т.н. «альдины» – поразительные по красоте и изяществу издания классиков, отличающиеся высочайшим качеством подготовки текста. Немаловажную роль сыграло и то

обстоятельство, что в первый (и в последний) раз в Италии профессиональным издателем стал гуманист.

Альд Мануций не был печатником в собственном смысле слова: сам он редко имел дело с наборной кассой и не изготавливал шрифтов, несмотря на то, что антиква, открытая Поджо Браччолини, завоевала большую часть цивилизованного мира во многом благодаря его трудам и он же ввел в обращение «итальянский» шрифт – курсив (italica). Характер его деятельности точнее было бы определить с помощью понятия, закрепившегося во Франции – «либрарий» (libraire), человек, обеспечивающий отбор и подготовку текстов к печати.

Дата рождения великого издателя в точности неизвестна: по свидетельству его сына Паоло, родоначальник династии Мануциев родился в 1452 г., тогда как племянник, Альд II, относит эту дату к 1449 г. Достоверно известно лишь место его рождения – Бассиано, неподалеку от Рима. Талантливый мальчик был отправлен отцом в Рим, где учился, в частности, у «бога грамматики» Гаспаре да Верона. Именно в эти годы в Вечный город перебралась из Субиако первая итальянская печатня, чьи величественные тома, по-видимому, произвели на юношу большое впечатление. Около 1475 г. Альд оказался в Ферраре, где преподавал греческий язык знаменитый Баттиста Гварини; затем война заставила его переехать в Мирандолу, к знаменитому Джованни Пико, сестра которого, вдова синьора Пио да Карпи, взяла молодого человека в наставники своим сыновьям. Ему было вверено воспитание малолетних герцогов Альберто и Марко Пио; блестящее образование и совершенство литературного и артистического вкуса впоследствии принеслb его ученику Альберто, политику и дипломату, всеевропейскую славу. Отношения Мануция с семьей герцога Альберто и с самим Альберто были много прочнее просто профессиональных обязательств педагога: Альд взял себе второе имя – Пио, а Альберто, достигнув зрелых лет, становится постоянным меценатом своего бывшего наставника. В Карпи Альд пробыл около семи лет. По-видимому, преподавательский опыт, приобретенный в эти годы, и убедил его в нехватке печатных классических текстов и грамматических сводов. Для своих учеников, прозвавших его «Катоном», он составлял дидактические пособия. Очень немногочисленные сочинения Мануция, удостоившиеся публикации, напрямую связаны с его учительской работой. Это «Панегирик музам» (Musarum Panagyris, ок. 1490) – начинающийся и завершаемый поэтическими фрагментами прозаический текст, содержащий изложение педагогической доктрины, – «Латинская грамматика» (1493) и грамматика греческая, которую после смерти Альда опубликовал сотрудник его типографии Марк Музур (1515).

Сорокалетний Альд мог бы, подобно многим гуманистам и литераторам, провести остаток жизни при дворе, занимаясь изучением древних авторов.

Однако, с одной стороны, его педагогическая практика требовала более широкой аудитории, а с другой — опыт заставил убедиться в том, что древнегреческие авторы фактически не охвачены искусством типографии. Поэтому Мануций-педагог и знаток античности выбрал для себя новую форму гуманистического просветительства: сам стал издателем.

Свою типографию Альд решил открыть в признанном центре нового искусства — Венеции. Либеральные законы республики способствовали развитию типографий, а соседство знаменитого падуанского университета обеспечивало наличие как покупателей, так и сотрудников. Кроме того, в 1468 г. город получил в дар от кардинала Виссариона около 700 древних кодексов, по большей части греческих: они могли послужить исходным «материалом» для многочисленных изданий.

Альд перебрался в Венецию в 1490 г.; судя по посвящениям, предваряющим пять томов Аристотеля, которые он начал выпускать в 1495 г., начальным капиталом для предприятия его снабдили бывшие покровители. Несколько лет ушло на подготовку типографии и особенно греческих шрифтов, изготовление которых (в соответствии с собственноручно начертанными образцами) будущий издатель поручил болонскому резчику Франческо Гриффо.

Первыми изданиями, вышедшими из типографии Мануция, стали две греческие поэмы и греческая грамматика. Характерно, что уже в первых книгах Альда намечается изменение издательской стратегии по сравнению с первой итальянской типографией: в прологе к изданию «Геро и Леандра» Мусея он обращается к читателям (не к патрону!) с призывом покупать его книгу, ибо тогда он сможет печатать и другие. Насколько трудно давался Мануцию переход от бескорыстного служения studia humanitatis, отнюдь не исключавшего вознаграждения от патрона, к финансовой зависимости от «публики», свидетельствует специальная оговорка: Альд просит у читателей помощи «не потому, что жаден; если говорю я так, то вопреки собственному отвращению». Именно Мануций выступил в Италии пионером в организации книжной торговли: он рассылал отпечатанные экземпляры в разные города, издавал каталоги своих изданий.

В отличие от большинства издателей он не ограничивался простой публикацией имевшихся в его распоряжении рукописей, но разыскивал наиболее древние и авторитетные манускрипты в библиотеках Венеции и других городов Италии. В 1506 г., отправившись на розыски вергилиевских кодексов, он, по его собственным словам, был принят в Мантуе, на родине Вергилия, за злоумышленника и посажен в тюрьму — откуда его, впрочем, вскоре выпустили, рассыпаясь в извинениях. Забота о филологической точности текстов (достаточно напомнить знаменитое обещание Альда награждать золотой монетой каждого, кто сумеет отыскать опечатку в его книгах) застав-

ляла его привлекать к работе целый ряд известных гуманистов — Джокондо да Верона, Марка Музура, Шипионе Картеромаха, Бартоломео Эгнацио. Рост числа образованных друзей, работавших над изданиями, навел Альда на мысль о создании филэллинской Академии.

В 1498 г. Мануций выпустил сочинения Полициано, которого почитал первым среди ученых своего времени; он выше прочих его сочинений ценил «Панэпистемон» со сформулированной там энциклопедической, не ограничивающейся одними только гуманитарными дисциплинами, программой. Явным образом предпочитая естественнонаучные сочинения всем другим, Альд с первых лет своей типографской работы выпускает не только классические, но и современные медицинские и натурфилософские труды (например, «Книгу о моровой язве, которую в народе называют галльской болезнью» Никколо Леоничено — Libellus de epidemia quam vulgo morbum gallicum vocant, изд. 1497), порой даже те, с авторами которых решительно не согласен, — обязательно отмечая свои с ними противоречия в предисловиях. Так он поступает, и когда публикует «De gradibus medicinarum» Лоренцо Майоли (изд. 1497), и когда издает Лукреция (1500): «не потому, чтобы он писал то, что истинно и заслуживает нашего доверия, — ибо он во многом расходится не только с нашими теологами, но даже и с академиками и перипатетиками, — но потому, что в песнях изложил он с большим изяществом и ученостью догматы эпикурейской секты». А в предисловии к III тому Аристотеля Альд осуждает безбожных философов своего века, вычитывающих из Философа аргументы против христианского учения, и возлагает на них ответственность за постигшую Италию политическую катастрофу.

В 1499 г. в эдиционной деятельности Мануция намечается лингвокультурная переориентация: если до этого он отдавал преимущество классикам, в основном греческим, а сочинений современных авторов из его типографии выходило сравнительно немного, то теперь соотношение «древних и новых» меняется. Карло Дионизотти предполагает, что причины тому были сугубо субъективного характера, в первую очередь личный конфликт с коллегами греческого происхождения. Греки обрели в Венеции вторую родину: после всего, что произошло с их собственной землей, они хорошо понимали, что только от их сил и средств зависит теперь, смогут ли они дальше жить в своем мире и говорить на своем языке. Их культуртрегерская, в том числе и эдиционная, гиперактивность оказалась своего рода компенсацией — хотя и несоизмеримой с понесенной ими потерей. Теперь в Венеции они издавали своих классиков так, будто по-прежнему жили у себя дома, среди урожденных греков, а латиноязычной традиции и образованных людей, в ней воспитанных, не существовало вовсе. Ответом филэллина Мануция на политику блестящей изоляции, не всегда честно, зато очень последовательно проводимую его византийскими коллегами, было издание «Рога изобилия» Никколо

Перотти (Cornucopia, изд. 1499). Этот лингвистический труд историки гуманизма называют средним звеном между «Elegantia» Лоренцо Валлы и филологией Анджело Полициано. Объем издания – около семисот страниц in-folio – стал прецедентом мануциева изобретения, за которое нам надлежит по сей день оставаться ему благодарными. Альд впервые применил в «Роге изобилия» последовательную нумерацию страниц, а еще – нумерацию строк на внутреннем поле каждой страницы. Аналитический индекс, сопровождавший издание, содержал и номер страницы, и номер строки для каждого значительного вопроса или предмета, рассматриваемого в книге.

В 1499 г. из печатни Мануция вышло издание, которому суждено было стать самой знаменитой его книгой: «Сон Полифила» (Hypnerotomachia Poliphili), аллегорический роман венецианского монаха-доминиканца Франческо Колонна. По красоте литер, гармонии печати, изысканности оформления и иллюстраций эта книга стала подлинным шедевром не только ренессансной типографии. В 1500 г. Альд печатает свою первую книгу на вольгаре: «Письма» св. Екатерины Сиенской. По замыслу издателя, «Письма» должны были стать своеобразным ответом на современный упадок нравов: в посвящении кардиналу Франческо Пикколомини он пишет, что всевозможные пороки, захлестнувшие не только мирян, но и служителей церкви, доставляют «изобильную материю для Сатир и Трагедий». В собрании речей и писем (числом 368) всенародно почитаемой святой Альд впервые опробовал свое очередное полиграфическое изобретение. Св. Екатерина изображена в полный рост; в правой руке ее открытая книга, а левую она подносит к сердцу. Слова «Jesu dolce Jesu amore» на страницах книги и начертанная на сердце надпись «Jesus» набраны буквами, очень похожими на написанные от руки. На той же странице, где помещено изображение святой, употреблен и привычный, «римский» (т.е. прямой) шрифт. В марте 1500 г. на использование нового шрифта в изданиях греческих и латинских христианских поэтов Мануций потребовал privilegio (патент) от венецианского сената. Впрочем, это не помешало другим издателям, прежде всего лионским, использовать запатентованные Альдом шрифты для создания псевдоальдин.

Кроме пагинации и курсива, у Мануция было еще одно изобретение. Альд придумал формат in octavo – *карманное издание*: в 1501–1503 гг. он выпустил в свет целую серию весьма востребованных авторов, как классических, так и новых, не сопровождая их тексты ни предисловиями, ни примечаниями. Начало небольшим изящным альдинам было положено в 1501 г. изданием «Энеиды», затем появились новые Гораций, Петрарка (подготовленный совместно с Пьетро Бембо, 1502), Ювенал, Персий, Марциал, Лукан, Стаций, Овидий, Катулл, Тибулл, Проперций, письма Цицерона, Валерий Максим и даже Данте – под названием «Le terze rime di Dante» («Дантовы терцины») и на этот раз, вопреки сложившейся уже тра-

диции, не растворенный каждой строчкой в многостраничных наиученейших комментариях.

Такие книги можно было носить с собой: не требовалось целой церемонии, чтобы на досуге открыть их и прочесть страницу-другую. Чтение этих изданий уже трудно назвать ученым занятием: скорее, это или изящное развлечение, или медитация, поводом к которой служит случайно схваченная взглядом строка. Очень скоро возникла мода запечатлевать себя с ними на портретах — особенно это касалось женщин. Избегая тяжеловесной серьезности, привносимой в реальный или изображенный интерьер присутствием огромного фолианта, маленькая книжка изящно завершает образ своего обладателя: взгляду взирающей на него публики этот атрибут говорит о способности к самоуглублению и склонности к живому общению одновременно. Альд не собирался конкурировать с гигантскими томами, где один классический текст сопровождало сразу несколько комментариев разных авторов, порой превосходящих этот текст в десятки раз, — таковы были научные издания уже в его время. Он занял свою нишу рынка: его книжки предназначались для людей, отказавшихся от университетской карьеры и по завершении образования ступивших на поприще политики или торговли. Изобретение Мануция позволяло не работать с книгами, а отдыхать с ними — и не предаваться ученому досугу, подобно Петрарке или Макьявелли, а просто с приятностью проводить время в чтении неупорядоченном и ни к чему не обязывающем, таком, которое без всякого ущерба для себя можно прервать или возобновить в любую минуту.

Как родилась у Альда идея томиков in octavo — сказать трудно: сам он, за несколько месяцев до смерти посвящая Пьетро Бембо издание Вергилия, вспоминает, что давным-давно видел подобные книги, тогда еще рукописные, в библиотеке отца поэта — Бернардо Бембо. В истории книгоиздания можно найти и другие прецеденты — хотя они, конечно, имеют к изобретению Мануция лишь косвенное отношение. Юлий Помпоний Лет настаивал на том, чтобы составленная им «Ars grammatica» (пособие по латинскому языку, предназначавшееся для детей) умещалась на ладони ребенка. В свою очередь, и у Помпония Лета тоже был предшественник: в созданном на рубеже XII–XIII столетий романе «Dolopathos» возникает образ Вергилия, который передает мальчику Луциниану «все семь свободных искусств в одном маленьком томе» — крошечную книжку, которую ученик прячет в кулачке.

После женитьбы на дочери своего компаньона Андреа Торрезано Альд перебирается в Сан-Патерньяно, в дом тестя, вскоре превратившийся в целое сообщество: вместе с домочадцами и работниками печатни здесь обитало 33 человека. В 1505 г. Альд публикует только сочинения современных авторов — «Азоланские беседы» Бембо, латинские стихи Понтано, сочинения Аугурелли и кардинала Адриано да Корнето. И весь следующий год из его

типографии не выходит ни одной книги. Но в 1507 г. он опять принимается за работу и до середины 1509 г. издает довольно много. В числе изданных им в это время авторов — Плиний, Саллюстий и Гораций. В 1507–1508 гг. у него гостит Эразм Роттердамский, наблюдая в типографии за изданием своих трудов: Эразмовы переводы Еврипида выходят в формате in octavo в 1507 г., а составленный им сборник кратких изречений под названием «Adagia» — в 1508-м. В сотрудничестве с греком Димитрием Дукой Мануций издает греческих риторов и этические сочинения Плутарха. Военные события 1509 г. заставили Альда прервать работу надолго: очередным изданиям было суждено появиться лишь в 1513 г., незадолго до его смерти. За последние два года жизни Альд успел издать и современников (Понтано, обоих Строцци — Тито Веспасиано и его сына Эрколе, — и «Аркадию» Саннадзаро), и Петрарку, и Лукреция — малым форматом, причислив его тем самым к серии для легкого чтения.

В первые десятилетия XVI в. слава Мануция гремела по всей Европе. Следует подчеркнуть, что современники, восхищаясь искусством Мануция, воспринимали его не как ремесленника, но именно как знатока словесности, *литератора*: в письмах его называли «отцом словесности», «образованнейшим, что своим трудом помогает образованным». Знаток греческих авторов Иоганн Рейхлин признавал превосходство Альда над немецкими гуманистами, а Эразм Роттердамский в «Адагиях» вознес хвалу духовной щедрости венецианского издателя: «Альдус ничего не хранит в своей сокровищнице, не сообщая другим». Деятельность издателя-гуманиста соприкасалась и с системой патронажа — однако в иной, новой форме. Не Альд искал поддержки у знатных покровителей, но сами государи заказывали ему книги: Изабелла Гонзага просила его направлять ей экземпляр всех изданий, отпечатанный на специальной бумаге, а герцог Аквавива — присылать ему экземпляры на пергамене. По словам одного из историков, объем контактов и авторитет издателя превращали альдовскую типографию в «истинный интеллектуальный центр Европы». Многие альдины содержат посвящения и прологи, написанные Мануцием: это письма (преимущественно латинские), зачастую личного характера, адресованные издателем самым разным людям — от друзей до вельмож; альдовские прологи представляют собой новую ипостась гуманистической переписки, которая, будучи предпослана книге, рассчитанной не только на узкий круг друзей, но и на анонимного читателя-покупателя, приобретала новый статус. Возможно, именно здесь берет начало тот пышный расцвет эпистолярных изданий, какой наблюдается в середине XVI в.

2

Альд Мануций скончался 6 февраля 1515 г. Несмотря на то, что его опыт издателя-гуманиста остался в своем роде уникальным, в нем наметился целый ряд черт, определявших как модели профессионализации писателя в эпоху Высокого Возрождения, так и тенденции литературного процесса эпохи. И прежде всего — само соединение в одном лице автора и издателя (а иногда и печатника): подобный способ прямого общения с читательской аудиторией избрали, к примеру, Антон Франческо Дони, Лудовико Доменики, Лудовико Дольче, Франческо Сансовино, Джироламо Рушелли. С другой стороны, деятельность Альда выявила важное обстоятельство, особенно очевидное в свете приверженности Мануция античным авторам: самую тесную связь между искусством книгопечатания и повышением культурного статуса национального языка. Наиболее ярким тому свидетельством стало издание Ватиканского кодекса Петрарки, подготовленное Мануцием совместно с Пьетро Бембо: великий издатель оказался причастен к одному из важнейших культурных процессов начала столетия — канонизации петраркизма, превращению его в классическую литературную норму.

Связь петраркизма, вернее, петраркистской моды, с книгопечатанием эксплицитно — и весьма энергично — обозначена в восьмом из «Занимательных диалогов» (Dialoghi piacevole, 1539) Никколо Франко (1515–1570), поэта, состоявшего некоторое время секретарем Пьетро Аретино. По мнению Франко (в диалоге он выступает под именем Санио), издатель должен непременно

> [...] держать у себя любые книги. Не смотрите, что такая-то хороша, а такая-то дурна, одни продаются, а другие нет, ибо завтра начнут продаваться те, что сегодня не в ходу, а те, что сегодня у всех на устах, завтра будут забыты.

Из этого правила есть лишь одно исключение: Франко настоятельно советует изъять из торговли многочисленные стихотворные сборники, порождение петраркистской моды:

> Должно тебе знать, Каутано, что в наше время тех, кто сочиняет сонеты и канцоны, больше, чем собак нерезаных. Знай, что [...] они полагают, будто этим прославляют Петрарку.

Впрочем, невзирая на выпады Санио-Франко — который в своих стихах если и воспроизводил петраркистскую топику, то наполнял ее иронией и сатирой, а то и скатологией, — бесчисленные антологии петраркистской поэзии продолжали выходить, по крайней мере, до конца 1550-х гг., в том числе стараниями таких видных литераторов, как Доменики или Дольче. Однако

сама фигура Франко интересна не только с точки зрения восприятия одной из существенных страт печатной продукции эпохи, но и в более общем плане: в ней с большой наглядностью отразился кризис того положения писателя на службе патрона-мецената, который был определяющим для первой четверти XVI столетия.

Знаток древних авторов, Франко, с одной стороны, был наделен обостренным сознанием достоинства собственного литературного труда, но с другой — так и не сумел совместить это сознание со сколько-нибудь устойчивым социальным статусом. Проведя несколько лет в Венеции, в доме Пьетро Аретино, он полностью разделял присущее своему знаменитому покровителю самоощущение поэта, заставляющее ценить литературную репутацию превыше всех богатств государей. Дольче в одном из писем, адресованных Аретино, рассказывает о своем столкновении с Франко: «Спор наш с этим Франко весь родился из того гнева, какой обуял его, когда он понял, что мне не нравятся его творения и не желаю я верить ему на слово, что он человек образованный и большой поэт: по сей причине заявил он мне, что у меня нет никакого суждения и понимания в латинском языке». Однако если у Аретино высочайшее самосознание подкреплялось европейской славой, издательским успехом и щедрыми дарами коронованных особ, то попытки его секретаря сравняться по популярности с Бичом Государей потерпели крах. Его «Письма на народном языке» (Pistole volgari, 1538), написанные в подражание «Письмам» Аретинца, оказались не самой удачной попыткой использовать рождающийся в это время интерес читателей к эпистолярной литературе; не пользовались особым успехом и «Диалоги», и напечатанный одновременно с ними сатирический диалог «Петраркист» (Petrarchista). Ни нападки на бывшего патрона в «Диалогах» и стихах, ни скабрезные сонеты «Приапеи» (Priapea, 1541) так и не принесли Франко желанного признания; изгнанный из дома Аретино, он некоторое время жил в Казале Монферрато (Пьемонт), где основал академию Аргонавтов и опубликовал «Диалог о красоте» (Dialogo delle bellezze, 1542), и Мантуе (к пребыванию в которой относится издание романа «Филена», 1547), затем в Базеле, Неаполе и Риме. Несмотря на провозглашаемую независимость и скандальный характер целого ряда произведений, литературная деятельность поэта целиком подчинялась законам патронажа — в отличие от Аретинца Франко не сумел трансформировать традиционную культурную модель в собственных интересах. Более того, именно она в конечном счете привела его к трагическому концу: поступив на службу к кардиналу Джованни Мороне, он в угоду своему покровителю сочинял пасквили в адрес покойного папы Павла IV и племянника понтифика, кардинала Карло Караффа. В 1568 г. за нападки на папский престол Франко предстал перед трибуналом инквизиции и после длительного процесса 10 марта 1570 г. был казнен.

В «Диалогах» Франко жизнь современного поэта предстает в весьма безрадостном свете: она протекает в беспросветной нищете. В прологе к седьмому диалогу, отправляя всех поэтов классической древности в ад, он заявляет, что «привязан к жернову бедности» и в конце месяца не может наскрести даже одного дуката, чтобы заплатить за комнату. Аналогичные мотивы звучат и в прологе к «Библиотеке» Дони, где писатель описывает свое убогое жилище и неспособность прокормить семью. Бедность достается в удел не только литераторам, но и типографам: Дони сравнивает книгопечатание с алхимией — подобно тому, как алхимики не могут превратить свои ингредиенты в звонкие флорины, так и наборная касса не приносит печатнику никакого дохода, в «карманах у него свищет ветер». Мотив обездоленного поэта превращается в литературе середины века в устойчивый топос; не случайно Доменики в 1547 г. перевел на итальянский язык и издал в Венеции трактат «О неверности и тщете наук» Корнелия Агриппы.

Безусловно, из этого правила существовали и исключения. Одно из наиболее примечательных — творчество флорентийца Джован Баттисты Джелли (1498–1563), чье беззаветное служение наукам и словесности находило финансовую опору в скромном ремесле чулочника, которым Джелли достаточно успешно занимался всю свою жизнь. С юности проникнувшись страстью к книжной культуре, он был допущен в Сады Оричеллари, изучал латынь под руководством Антонио Франчини, служившего в типографии Джунти, философию — под началом Франческо Верино и пизанца Симоне Порцио, участвовал в дебатах о языке, разворачивавшихся в Академии, комментировал Данте и Петрарку, переводил «Гекубу» Еврипида (по латинскому переложению Эразма), сочинения Симоне Порцио и «Жизнь Альфонсо д'Эсте, герцога Феррары» Паоло Джовио и др. Автор двух комедий, он получил известность благодаря двум книгам моральных диалогов: «Беседы Джусто, флорентийского бочара» (Ragionamenti di Giusto bottaio da Firenze, 1542–1548; первое, частичное издание было выпущено Дони в 1546 г.; при публикации книга, по желанию самого Джелли, получила несколько иное заглавие: «Причуды бочара», I Capricci del bottaio) и «Цирцея» (Circe, 1549; первое издание вышло во Флоренции в той же печатне Лоренцо Торрентино, что и «Причуды бочара»). В разбитом на десять «рассуждений» диалоге старого мудреца со своей душой нашла отражение не только вполне практическая жизненная философия Джелли, но и его собственный двойственный статус литератора-ремесленника — своеобразный «демократический» извод классической фигуры гуманиста на государственной службе. В четырех беседах (III–VI) душа, отнюдь не оспаривая суждений бочара о пользе и необходимости механических искусств, доказывает ему, что человек, стремясь к совершенству, может достичь его лишь путем ученых занятий и познания истины. Книги Аристотеля, Цицерона, Плиния, Плутарха и великих гуманистов

служат наставлением в моральной философии, но для этого они должны быть доступны всем, как знатокам латыни, так и людям необразованным, а значит, переведены на вольгаре. Именно в этом плане преломились в творчестве Джелли, автора «Рассуждения о трудности подчинить правилам язык Флоренции» (Dialogo sopra la difficoltà dell'ordinare la detta lingua, 1551), академические дебаты о народном языке. «Не языки делают людей образованными, но науки», — заявляет душа Джусто. Если в философском плане наибольшее влияние на Джелли оказали идеи Пьетро Помпонацци и Иоанна Ласкариса, то его суждения о языке навеяны, в первую очередь, знаменитым трактатом Сперони Сперони, чье творчество он хорошо знал и чрезвычайно высоко ценил. Эта идея открытости знания, помноженная на моральную составляющую диалогов флорентийского ремесленника, не могла не привести его к мысли о необходимости перевести на вольгаре Библию и сделать церковную службу понятной для простых людей: в «Беседах» он, проявляя незаурядное мужество, открыто заявляет о своих симпатиях к лютеранам, которые «доверяют одному лишь Писанию и заставили людей вновь обратиться к чтению его и оставить в стороне многие бесполезные споры». В 1562 г. «Беседы» были занесены в Индекс запрещенных книг.

Источником «Цирцеи» послужил один из «моральных диалогов» Плутарха — «Сверчок», претерпевший, однако, у Джелли значительные изменения. В античном диалоге Одиссей беседует со своими спутниками, обращенными Цирцеей в свиней; у флорентийца собеседниками древнегреческого героя выступают десять различных животных — для их описания автор использует сочинения других античных писателей, в частности, «Естественную историю» Плиния. Это позволяет ему обогатить диалог, с одной стороны, целым рядом новых ситуаций и психологических наблюдений, а с другой — совместить научное знание и басенный вымысел, трансформируя в своих целях богатую традицию моральных «примеров» (exempla) и привнеся в нее философские истины, почерпнутые у Аристотеля, Платона, Пико делла Мирандолы. Улисс обращается к животным с одним и тем же вопросом: не хотят ли они вновь обрести человеческий облик? Эта сюжетная канва позволяет Джелли развернуть целый ряд философских рассуждений о сущности человека, его земном уделе и духовных возможностях. Девять былых товарищей Улисса отказываются становиться людьми, доказывая, что судьба животного куда счастливее судьбы человека, и лишь десятый (слон, а в прежней жизни афинский философ Аглафем) соглашается с доводами героя: произведение завершается пылкой речью Аглафема, где он возносит хвалы Творцу, речью, источником которой служит «Поймандр» Гермеса Трисмегиста, один из важнейших для флорентийского неоплатонизма текстов, переведенный с греческого Марсилио Фичино. Сквозная идея диалога сводится к тому, что человек становится несчастным, когда забывает о своем

высоком предназначении и стремится к недостойным целям. Как пишет Джелли, обращаясь в прологе-посвящении к Козимо Медичи,

> власти человека была свободно предоставлена возможность выбирать тот образ жизни, в котором ему больше нравится жить, и, словно новому Протею, преобразовать себя во все то, во что он желает, принимая, на манер хамелеона, вид всех тех вещей, к которым он страстно стремится, и стать, наконец, или земным, или божественным и перейти в то состояние, которое более всего угодно выбору его свободной воли (*пер. Н.В.Ревякиной*).

3

Фигура одинокого ремесленника-литератора, наследующего традициям высокого гуманизма и рассматривающего печатную книгу прежде всего как средство донести до широкого читателя истины моральной философии, способствовать исправлению нравов, стоит, однако, в стороне от магистральной тенденции в процессе профессионализации литературной деятельности. Ключевым моментом здесь оставалось все обостряющееся противоречие между системой патронажа и нуждами и законами книжного рынка. Кризис, который переживает модель просвещенного литератора-придворного спустя всего десяток лет после публикации трактата Кастильоне, отразился в многочисленных инвективах против жизни при дворе: достаточно напомнить хотя бы «Комедию придворных нравов» Аретино. Одновременно благодаря печатной книге формируется литературная мода, а значит, целый разряд второстепенных писателей и соответствующих читателей. Механизм книготорговли все яснее обозначает границу между бессмертной литературой, которую будут читать (а значит, печатать и продавать) всегда, и литературной продукцией куда более низкого качества, ориентированной на читателей, не готовых потратить больше сольдо на приобщение к «культуре». Торговля подстраивается под самые разнообразные вкусы, которые, в свою очередь, влияют на торговлю. Коммерциализация не могла не сказаться, с одной стороны, на творчестве подавляющего большинства сочинителей и жанровой структуре современной литературы, а с другой — на «экономическом» статусе писательского ремесла, создавая предпосылки для его превращения в автономную профессию, не обязательно предполагающую наличие значительного состояния или богатого покровителя. Книгопечатание позволяло образованным людям продолжать собственные литературные занятия, не отрываясь от сферы книжной культуры. По словам Никколо Франко, новое искусство — весьма полезное дело для литератора, который, с одной стороны, не хочет прозябать в нищете, а с другой — привержен

ученым штудиям: «Нельзя и представить лучшего ремесла, ибо оно позволяет и зарабатывать, и одновременно учиться». По пути совмещения собственного творчества с изданием и подготовкой к печати чужих текстов двигались многие писатели середины XVI в. — Ортенсио Ландо, Лудовико Дольче, Джироламо Рушелли.

Лудовико Дольче (1508–1568), отпрыск одного из древних венецианских родов, оставшись почти без средств после смерти отца, развернул необычайно активную деятельность в качестве «либрария», главным образом при печатне знаменитого Габриэле Джолито. Его литературный путь длился 36 лет и вместил в себя работу над 358 изданиями — и в том числе более чем сотней собственных произведений. Автор трагедий («Иокаста», «Медея», «Ифигения», «Гекуба» и др.) и комедий, любовной лирики и исторических сочинений, «Четырех книг рассуждений на народном языке» (Libri delle osservationi nella volgar lingua, 1550), одного из самых значительных трактатов по итальянской грамматике XVI в., и «Диалога о живописи, именуемого Аретино» (Dialogo della pittura intitolato l'Aretino, 1557), он подготовил к изданию сочинения Данте (1555), переводил Горация, «Жизнь Аполлония Тианского» Филострата и «Метаморфозы» Овидия. Уроженец Пьяченцы Лудовико Домеников (ок. 1514–1564), издатель и переводчик «Естественной истории» Плиния, сочинений Ксенофонта, Полибия, Плутарха, Плиния Старшего и Паоло Джовио, сотрудничал с несколькими ведущими печатниками Италии — Франческо Марколини и тем же Джолито в Венеции, Торрентино во Флоренции, где подвергался преследованиям инквизиции за подготовку издания одного из сочинений Кальвина. Для его литературного творчества также характерно невероятное разнообразие: Домеников переводил с латыни, переложил осовремененным языком «Влюбленного Орландо» Боярдо (1545), был автором «Диалогов» (1562), одной комедии, неоплатонического «Рассуждения, в коем говорится о сродстве войны и любви» (Ragionamento [...] nel quale si parla d'imprese d'armi et d'amore, 1559), а также пользовавшихся значительной популярностью «Диалогов о благородстве женщин» (Dialoghi su la nobiltà delle donne, 1549, которые скорее всего, являются парафразом, если не плагиатом, трактата «Защита женщин» Д. Бруни). Джироламо Рушелли (ок. 1504–1566), корректор в печатне Винченцо Вальгризи, автор ряда грамматических и риторических трактатов — «Три беседы к Лудовико Дольче» (Tre Discorsi a M. Lodovico Dolce, 1553), «О способе слагать стихи на итальянском языке» (Del modo di comporre in versi nella lingua italiana, 1558), к которому прилагался словарь рифм, «Комментарии к итальянскому языку» (I commentari della lingua italiana, изд., 1581) и др., — переводчик «Географии» Птолемея и издатель Боккаччо, Петрарки, Ариосто, в своей деятельности также ориентировался прежде всего на потребности читающей публики и законы книжного рынка. Главная культурная заслуга этих литераторов-из-

дателей заключается не столько в собственном, пусть и обильном, творчестве, сколько в выявлении новых тенденций читательского спроса, результатом которого стала реализация нескольких существенных издательских проектов. В частности, стараниями Дольче, Доменики и Рушелли было подготовлено девятитомное собрание стихов итальянских авторов: «Различные стихотворения многих выдающихся авторов» (Rime diverse di molti eccellenti autori, 1545–1560): инициатива, вызвавшая целый поток подражаний со стороны других издателей и, безусловно, способствовавшая не только широкому знакомству публики с национальной поэзией, но и фиксации ее правил и норм.

Еще более колоритной фигурой в новом поколении писателей-профессионалов, связавших свою деятельность с книгопечатанием, был Франческо Сансовино (1521–1586), сын архитектора, еще в детстве перебравшийся с отцом из Рима в Венецию, сотрудничавший с целым рядом венецианских издателей и даже одно время владевший собственной типографией. Творчество его, всецело обусловленное логикой книжной коммерции, охватывает едва ли не все сферы литературы и науки — от грамматики до медицины, от истории до сельского хозяйства, от любви до политики, от бурлескной поэзии до истории знаменитых аристократических родов Италии: за три десятилетия он создал около сотни произведений. Страстный, пусть и не всегда оригинальный, пропагандист знания, он уснащал свои труды множеством сведений и заметок, иногда вызывая одобрение и похвалы знатоков: так обстоит дело, например, с историческим трактатом «Благороднейший город Венеция» (Venezia città nobilissima, 1581) или с подготовленным им изданием Данте. В области собственно литературы Сансовино приобрел известность как автор «Писем о десяти днях Декамерона Боккаччо» (Lettere sopra le diece giornate del Decamerone di Boccaccio, 1543), трактата об эпистолярном искусстве «О секретаре» (Del secretario libri quattro, 1564) и особенно сатирического диалога «Адвокат» (L'Avvocato. Dialogo nel quale si discorre tutta l'autorità che hanno i magistrati di Venetia, 1554).

Однако, по-видимому, самым известным писателем, чье творчество неотделимо от развития книгопечатания в Италии, стал флорентинец Антон Франческо Дони (1513–1574). С юности избрав для себя церковную карьеру, он в 1534 г. состоял на службе у Луиджи Гвиччардини, а затем, оставив орден, много путешествовал по городам южной Италии. В Пьяченце, где Дони побывал в 1542 г., он входил в Академию Ортолана — объединение местных литераторов, считавших своим покровителем Приапа и занимавшихся, среди прочих литературных штудий, изучением и разработкой комических жанров. Именно в Пьяченце Дони создал свое первое произведение — «Письма» (1543), впоследствии не раз издававшиеся. В 1544-м году он перебрался в Венецию, где свел тесное знакомство с Аретино и выпустил, помимо второго из-

дания «Писем», три «Диалога о музыке» (Dialoghi della musica). Наконец, в 1545 г. Дони, побывав в Риме, обосновался во Флоренции, сделавшись там секретарем Флорентийской Академии и открыв собственную типографию, в которой будет также работать Лудовико Доменики. Его недолгая, продолжавшаяся всего год издательская деятельность протекала под покровительством Козимо Медичи, желавшего видеть в нем достойного соперника «антимедицейскому» дому Джунти (в дальнейшем именно происками и конкуренцией Джунти Дони объяснял свой отъезд из родного города). Разбранившись с компаньоном, Дони посещает Феррару и Венецию, где продолжает работать как печатник и издатель, подготавливая к изданию тексты различных авторов, в частности, для Джолито и Марколини. Наконец, осенью 1547 г. он снова возвращается в Венецию и с головой уходит в литературную работу: всего за несколько лет он выпускает первый и второй тома своей «Библиотеки» (Libraria, 1550–1552), первого «сводного каталога» итальянских печатных и рукописных книг, послужившего образцом для аналогичных сводов во всей Европе, сборник «Тыква» (La Zucca, 1551–1552), «Порывы любовного вдохновения» (Pistolotti amorosi, 1552), утопию «Миры небесные, земные и адские» (I Mondi celesti, terrestri e infernali, 1552–1553), «Мраморы» (I Marmi, 1553), «Виллы» (Le ville, 1566), комментарий к стихам Буркьелло и многое другое. Ряд сохранившихся анекдотов о его «творческом процессе» заставляют вспомнить аналогичные истории об авторах романов-фельетонов XIX в.: согласно одному из них, написание и публикация «Тыквы» и «Миров» начались одновременно, и автору приходилось писать ежедневно, иногда прямо в печатне, чтобы очередные части его труда вовремя увидели свет. Он стал основателем и активнейшим членом Академии деи Пеллегрини (Академии Пилигримов), куда входили Дольче, Сансовино, Тициан, Марколини, и пышные собрания которой проходили на вилле ее знатного и богатого покровителя Чиприано Морозини. Дони осуществил также целый ряд удачных издательских проектов. Не имевший гуманистического образования, почти не знавший латыни и похвалявшийся тем, что никогда не испытывал желания изучать поэзию, но зато тонко улавливавший запросы читающей публики, Дони, к примеру, первым понял, в чем кроются причины успеха «Разговоров животных» Фиренцуолы. «Разговоры» вышли в 1548 г. — через четыре года Дони предложил публике полный перевод испанского компендиума «Панчатантры».

В 1555 г., получив от герцога Урбинского Гвидубальдо II богатое вознаграждение за ряд рукописных книг, Дони решил обосноваться в Пезаро, под покровительством герцога, однако, не сумев обрести желанного стабильного дохода, перебрался в Феррару, затем снова в Венецию, и, наконец, обосновался неподалеку, в Монселиче, где и скончался.

В богатой событиями литературной жизни Дони ярко проявляются черты, отличающие творчество почти всех писателей-издателей. Прежде всего,

это пристрастие к малым жанрам, а следовательно, к форме сборника. Образцом подобной книги может служить «Тыква» — нарочито бессвязная смесь мелких комических жанров, среди которых попадаются новеллы, анекдоты, развернутые поговорки, письма, или, по определению самого Дони, «трескотня, шутки и враки». Такой же уничижительной операции подвергает Дони традиционный корпус жанров, соотносимых с любовной тематикой, в «Порывах любовного вдохновения» (Pistolotti amorosi; слово pistolotto имеет, помимо значения «эмфатическая речь», значение «письма с порицанием» и к тому же выраженную ироническую окраску). В них собраны «сонеты, возвышенные речи, мадригалы, письма, канцоны, сплетни, капитоли, молитвы, оттиски, мольбы, секстины, диалоги и *иные новеллы, ныне никому не внятные и для печати не годные*» (*курсив наш.* — И.С.). Прежние обязательные лирические элементы любого придворного «рассуждения» о любви предстают, таким образом, в обличье устаревших пустяков, недостойных печатного станка — разве лишь в том пародийном виде, какой придает им Дони.

Сходным образом построены и знаменитые «Мраморы Дони, академика-Пилигрима»: форма бесед, которые летним вечером ведут между собой флорентийцы на мраморных ступенях соборной лестницы, позволяет автору затронуть самые разные темы, от астрономии до женщин и литературных педантов. Центральной для Дони остается установка на создание ироничной, сатирической, парадоксальной «смеси», которая в данном случае зачастую принимает форму басен или новелл. Эти «подслушанные» автором фрагменты словесной реальности принципиально лишены какой-либо однозначности и серьезности, наполнены языковой игрой, и складывающаяся из них мозаичная картина мира носит иронично-отстраненный характер. Недаром в прологе автор взирает на изображаемую им реальность как бы с высоты птичьего полета: «Я поднимаюсь в воздух, над городом, и кажется мне, будто превратился я в большую-большую птичку, которая зорким своим глазом видит все, что есть внутри домов <...> и вижу я одновременно каждого мужчину и каждую женщину за разными делами».

Доведение литературных форм до пародийного предела, почти до самоотрицания — еще одна особенность, присущая творчеству Дони. Когда в 1551 г. Ортенсио Ландо перевел на вольгаре «Утопию» Томаса Мора, Дони не только издал перевод, но и почти немедленно начал выпускать у Франческо Марколини собственную утопию и самое знаменитое свое сочинение — «Миры», впоследствии выдержавшие множество изданий в Италии и во Франции, где их перевел Габриэль Шаппюи. В семи причудливых диалогах, из которых складывается сочинение и которые носят посвящение различным персонажам (в каждом описан отдельный мир — «Маленький», «Большой», «Воображаемый», «Смешанный», «Смешной», «Мудрый» и

«Величайший»), Дони представляет свою картину идеального города, в плане архитектурном основанную на разработках Альберти, Филарете, Леонардо, а в плане социального устройства — на идеях всеобщей справедливости и равенства. Наибольшую известность приобрела шестая книга «Миров», в которой «Мудрый академик» из Академии Пилигримов рассказывает «Безумному академику» свой сон о совершенном государственном устройстве. В утопии Дони начисто исключены любые причины, которые могут вызвать социальные, да и чисто личные потрясения и разногласия: в «Мудром мире» нет ни бедных, ни богатых, ни частной собственности, ни религии, ни государственной власти, ни семьи — женщины принадлежат всем, детей сразу после рождения отдают в общественные ясли, — ни забот и скорбей, ни различий в одежде, ибо все граждане одного возраста носят одеяния одного цвета, ни даже телесных недостатков, ибо всех больных и уродливых людей «вылечивают за час» с помощью мышьяка. У обитателей этого мира, по словам Безумца, «от рождения до смерти все идет ровно, по одной линии, и жизнь не выходит за пределы строки». В этом ироничном замечании (как и в самой обрамляющей «сон» конструкции диалога между мудрецом и безумцем, двумя масками автора, постоянно меняющимися местами) заложено глубоко неоднозначное отношение к предлагаемому «идеалу». Мир без волнений и страстей притягателен, ибо в нем отсутствуют все те человеческие и социальные пороки, носителей которых — скупцов, педантов, путан и т.п. — Дони скопом отправляет в адские миры. Однако мир этот не просто безумен, он пуст, мертв, лишен не только серьезной идейной нагрузки, но и влекущей ауры литературного вымысла. Показательно, что в «Мудром мире» хотя и присутствуют поэты, но они обязаны заниматься ремеслами, чтобы иметь возможность сочинять стихи; литература, поэзия как таковая предстает у Дони занятием глубоко бесполезным, если не вредным: поэты, между прочим, составляют немалую часть населения адских миров.

Ощущение трагической пустоты, вторичности и необязательности словесного искусства присутствует у Дони даже в таком, на первый взгляд, серьезном начинании, как его знаменитая «Библиотека». Если «Миры» в конечном счете представляют собой ироничную апологию-самоотрицание вымысла, способности литературы творить любые объекты и пространства силой воображения, то «Библиотека» ставит под вопрос позитивное книжное знание во всей его внешне незыблемой материальности. Первый ее том содержит вполне серьезные сведения о печатных изданиях и их авторах, зато во втором, посвященном рукописям, присутствует сильный элемент мистификации: описания реальных произведений соседствуют в нем с описаниями сугубо вымышленными, пародийными, достойными соперниками библиотеки аббатства Св. Виктора у Рабле.

В творчестве флорентийского «полиграфа», возможно, впервые в итальянской литературе нашло отражение то разочарование в литературе и литературном ремесле, которое оказалось вызвано прежде всего причастностью к миру книжного производства, неустанно тиражирующего одни и те же идеи, сюжетные схемы и словесные обороты. В прологе ко второму тому «Библиотеки» Дони, высказывая горькое разочарование в «благословенном чтении и письме», красноречиво именует этот процесс «словесным колесом, вращающимся со скоростью в тысячи и тысячи оборотов за час», перемалывающим мозги читателя, заставляющим его терять время, портить зрение и пищеварение и превращающим его в полоумного.

Сходные идеи и литературные приемы встречаются и еще у одного литератора, умевшего обернуть законы книжного рынка в собственных интересах — Ортенсио Ландо (ок. 1512 — ок. 1553), уроженца Милана, получившего медицинское образование в Болонском университете. Этот неутомимый путешественник, побывавший на службе у многих синьоров и духовных лиц Италии, перемещавшийся из Лиона в Лукку, из Рима в Неаполь, из Франции в Германию, состоявший при дворе Франциска I (1542) и присутствовавший на открытии Тридентского собора, был секретарем Лукреции Гонзага, другом и последователем Аретино и Дони. Его творческим кредо становится тотальная ирония. Современник ожесточенного спора между «цицеронианцами» и «антицицеронианцами», актуального и плодотворного для всей итальянской культуры первой половины века, он пишет два диалога: «Цицерон изгнанный» (Cicero relegatus) и «Цицерон возвращенный» (Cicero revocatus, оба 1534), выступая в первом как яростный противник Цицерона, во втором же как его не менее яростный сторонник. Его памфлет «На погребение Дезидерия Эразма, забавнейший диалог» (In Desiderii Erasmi funus, dialogus lepidissimus, 1540) вызвал немалый скандал в гуманистической среде. В «Парадоксах» (I Paradossi, 1543) Ландо обращает свою богатейшую эрудицию и блестящее владение диалектикой на доказательство нарочито абсурдных истин, но также и на полемику против признанных, «образцовых» авторов — в том числе Петрарки и Боккаччо. Но если его «Бич писателей древних и новых» (Sferza de scrittori antichi e moderni, 1550) целиком посвящен доказательству полной бесполезности изящной словесности — то лишь для того, чтобы в конце Ландо мог произнести этой словесности пышное похвальное слово.

С именем Ландо связана одна из самых крупных литературных мистификаций Чинквеченто, в основе которой лежит умелое использование литературной моды, создаваемой, в первую очередь, с помощью печатного станка. В середине столетия одним из ведущих жанров в книготорговле выступали письма знаменитых людей. Начало этой моде было положено «Письмами» Аретино, продолжателями которого, как мы видели, выступили Франко и Дони. «Бич государей» прекрасно сознавал новаторство своего начинания и

гордился им: в послании к Никколо Мартелли (1542) он называл себя «отцом первых писем, что напечатаны были на нашем языке»; в ответном письме Мартелли подтверждал этот приоритет: по его словам, Аретино был первым, «кто изобрел печатать письма на языке нашем, в разных стилях, сообразно с предметом». Позднее усилиями венецианских и римских печатников вышла в свет целая серия сборников, содержащих письма известных людей (их составителями выступили Лудовико Дольче, Джироламо Рушелли и Дионидж Атанаджи). Такой чуткий к запросам рынка литератор, как Джироламо Рушелли, отдал немало сил составлению «Писем государей» (Lettere di principi, 1562–1564), собрав под одной обложкой множество эпистолярных памятников, имевших лишь одну общую черту — все они так или иначе имели касательство к влиятельным особам. Письма знаменитых людей или литераторов выходили в 1540–1560-е гг. у многих крупных издателей (в том числе у Мануция, Паоло Джерардо и др.).

По-видимому, притягательность писем для читателей была обусловлена сочетанием того почти всецело художественного (т.е. публичного) статуса, какой придали переписке гуманисты, с подробностями частной жизни знаменитых людей и теми новостями, которыми эти люди между собой обменивались. Именно на игре с этой литературной модой и строилось начинание Ландо: использовав свой секретарский опыт, он выпустил в свет собственноручно написанные «Письма Лукреции Гонзага» (1552), а также «Письма многих достойнейших женщин» (Lettere di molte valorose donne, 1548). В сознании наивного читателя подлинность этих писем не подлежала сомнению; в сознании же ироничного автора-мистификатора «печатная» литература, ориентированная на коммерческий успех, в очередной раз обнажила свою оторванность от реальности, превращаясь в пустую — зато доходную — словесную оболочку.

Таким образом, в эпоху Высокого и позднего Ренессанса в Италии вырабатываются новые социальные и культурные модели, определявшие статус литератора и его самосознание. Прежде всего, начинает распадаться один из центральных институтов раннего Возрождения — патронаж: многие крупные писатели (например, Банделло или Ариосто) по-прежнему существуют в придворных кругах, исполняя обязанности секретарей или придворных поэтов при знатных вельможах, однако и для их творчества все большее значение приобретают отношения с читающей публикой, со вкусами которой они не могут не считаться. Ярким примером трансформации патронажа служит грандиозная фигура Пьетро Аретино, который пользовался покровительством многих государей и вельмож и именно во множественности своих «патронов» обрел опору для полной независимости своего творческого «я». С другой стороны, решающее значение для профессионализации литературы имело бурное развитие книгопечатания, обусловившее возникновение

книжного рынка и необходимость для писателя учитывать вкусы и настроения публики. Рождение печатной книги привело к созданию еще одной необычной модели: слиянию в одном лице автора и печатника (или издателя); начало этой традиции было положено деятельностью Альда Мануция, и она стала определяющей для таких литераторов, как Дони, Доменики, Дольче. Важным признаком профессионализации становятся и ожесточенные литературные дискуссии, разгоравшиеся в середине столетия, с их новой, невиданной доселе публичностью. Во всех этих процессах отразилось становление нового понимания литературного творчества как самостоятельной профессии, и эпоха Чинквеченто представляет в этом смысле большой интерес как переходный период, позволяющий проследить те формы, в которые облекались восходящие к гуманизму представления об авторстве и писательском труде.

Глава двенадцатая

ЛИРИЧЕСКАЯ И КОМИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Итальянская лирика XVI в. существует и развивается в рамках художественного канона, представленного поэзией Ф.Петрарки, — наличие национальной классики выделяет ее на фоне других европейских литератур того же периода; единичность и абсолютный статус, присвоенный образцу, — на фоне собственной ближайшей традиции. Веком раньше авторитет Петрарки не отменял других авторитетов (Данте, новый сладостный стиль, даже сицилийцы) и не задавал с такой строгостью границы и содержание того репертуара художественных форм, которым располагала лирическая поэзия. Положение радикально меняется после Бембо: сначала он готовит первое филологически выверенное издание «Канцоньере» Петрарки (1501), затем объявляет его язык и стиль абсолютной нормой («Беседы о народном языке», 1525) и, наконец, книгой своих «Стихотворений» (изд. 1530, 1535 и 1548) кладет начало петраркизму как самому влиятельному течению итальянской поэзии Чинквеченто (язвительные обертоны, приданные этому термину его изобретателем, Никколо Франко, в диалоге «Петраркист», опубликованном в 1539 г., и сопровождавшие его еще в XVIII в., были устранены только во второй половине XIX в. Де Санктисом и Артуро Графом).

Лирическая поэзия — самый популярный и распространенный раздел литературы Чинквеченто. Трудно назвать такого литератора этого времени, который не отдал бы ему дань (еще один показатель — число изданий петрарковского «Канцоньере»: 168 в течение века, в пять с лишним раз больше, чем изданий «Божественной Комедии»). При таком разнообразии индивидуальностей, пробовавших себя в поэзии малых форм (от Макьявелли до Аретино, от Ариосто до Тассо, от Челлини до Микеланджело; лирика — единственная область, где столь изобильно и в столь широком социальном диапазоне, от куртизанок до аристократок, представлены в качестве авторов женщины), основной тенденцией ее развития является унификация языка и стиля. Оригинальность поэта, пишущего в высоком стилистическом регист-

ре, определяется отбором, который он производит среди предоставленных ему традицией художественных средств. В отдельных случаях сделанный выбор (предпочтение определенных мотивов, тропов, их особые сочетания, своеобразие используемой лексики) указывает на формирующиеся в рамках ренессансной поэзии предклассицистические, маньеристические или предбарочные тенденции. Если в стихотворениях Виттории Колонны с характерным для них узким и абстрактным словарем наблюдаются признаки классицистической поэтики, то Галеаццо ди Тарсия, напротив, нарушает границы высокого стиля, включая в свои стихотворения низкую и конкретную лексику и явно стремясь поразить читателя неожиданными сопоставлениями, — в этом отношении он предвосхищает стиль барокко. Петраркистский язык используется не только поэзией высокого регистра; он имеет первостепенное значение и для поэзии комической, которая в противоборстве с ним оттачивает собственные художественные средства.

Бембо сыграл определяющую роль не только в кодификации языка итальянской лирики — он причастен и к выработке ее содержательного ядра. Его «Азоланские беседы» (1505) представляют собой один из первых памятников складывающегося в эти годы жанра трактатов о любви, который в идейном плане восходит к флорентийскому неоплатонизму (комментарий Фичино к платоновскому «Пиру», комментарий Пико делла Мирандола к канцоне Джироламо Бенивьени). Примерно в те же годы эту линию прямо продолжает Франческо Каттани, ученик Фичино («О любви», 1508, изд. 1561), а перебравшийся в Италию Леоне Эбрео присваивает любви статус универсальной космической силы, скрепляющей все части мироздания и связующей мир духовный и мир материальный («Диалоги о любви», ок. 1501–1506, изд. 1535). Значение Бембо в этом ряду определяется не новизной и глубиной идей, а тем, что он окончательно закрепляет давно наметившуюся связь между платонической философией любви и любовной поэзией, превращая первую в своего рода нормативный идеологический базис последней. К похожим результатам приходит независимо от него и Марио Эквикола, который посвящает первую часть своей «Книги о природе любви» (Libro de natura de amore, писалась начиная с 1495 г., изд. в 1525 г.) истории любовной поэзии и параллельно — истории философского осмысления любви, от Гвиттоне д'Ареццо и Гвидо Кавальканти до Каттани и Бембо.

На всем протяжении Чинквеченто жанр трактатов о любви будет с большей или меньшей интенсивностью поддерживать установленную Бембо корреляцию философской идеи любви и лирического ее образа: через сочинения Агостино Нифо («О красоте и любви», 1531), Франческо Сансовино («Беседа, в коей молодым людям преподается прекрасное искусство любви», 1545), Джузеппе Бетусси («Леонора», 1557) — вплоть до «Лекций о любви» (1561) Бенедетто Варки и «Рассуждения о любви» (1560) Франческо Патрици,

опубликованного в качестве предисловия к собранию стихотворений Луки Контиле. В «Беседах» (1525, изд. в 1548 г.) А.Фиренцуолы эта корреляция становится еще более универсальной, поскольку включает, наряду с высокой риторической модальностью, также и низкую. В том же направлении движется и мысль Сперони Сперони в «Диалоге о любви» (1542), а Алессандро Пикколомини («Раффаэлла, или Об изящном воспитании женщин», 1539), сохраняя эту двуполярность и даже усиливая крен в противоположную от идеализма сторону, объединяет жанр трактатов о любви с жанром трактатов о стиле поведения; его инициативу поддерживает Бартоломео Готтифреди («Зерцало любви, в коем юные дамы научаются влюбляться», 1547). Закономерным исходом на этом пути выглядит «Диалог о бесконечности любви» (1547) Туллии Арагонской, известной поэтессы и не менее известной куртизанки.

1

Первым крупным итальянским поэтом XVI в., который принял петраркизм в редакции Бембо и не превратился при этом в банального эпигона, который, не протестуя против идеи подражания, сумел сам стать образцом для подражания для всей итальянской лирики ближайших поколений, который, иначе говоря, отнесся к добровольно взятым на себя ограничениям как к жанровым законам, был Джованни Делла Каза (1503–1556), автор, среди прочего, самого заметного из послекастильоновских трактатов о формах социального обихода и поведения («Галатео»), церковный деятель, дослужившийся при Павле III и IV до высоких должностей (епископ Беневенто, папский нунций в Венеции), активный участник самых заметных литературных ассоциаций своего времени (см. о нем в гл. «Бальдассаре Кастильоне и жанр трактатов о правилах поведения»). Над собранием стихов Делла Каза работал начиная с середины 1540-х гг.; отдельные стихотворения создавались и раньше; при жизни публиковались только в антологиях (Б.Варки сделал сонет «К ревности» предметом своей лекции, изданной в 1545 г.). В окончательном варианте (засвидетельствованном двумя рукописями) канцоньере Делла Казы включает 59 сонетов, 4 канцоны и одну секстину (изд. посмертно в 1558 г.). Характерным образом нет ни одного капитоло, мадригала, ни одной баллаты: жанровый спектр сужается даже по сравнению с образцами, Петраркой и Бембо. Единственная формальная новация, которую он себе позволяет, — систематическое использование анжанбемана, сообщающее его стиху, по словам Тассо, «замедленность, присущую высокому стилю». Канцоньере Делла Казы отличается широтой и разнообразием тематики, но в нем выделяется достаточно гомогенное лексико-семантическое ядро: группа

топосов и тропов, которые поэт использовал с известным постоянством; понятие «отбора» было для этого поэта важнее, чем для многих других.

Среди антикизирующих стихотворений Делла Казы — сонеты на отрезанные волосы донны, где развивается тема элегии Катулла о локоне Береники. Поэт сравнивает волосы со сковавшими его любовными цепями; как же стерпел Амур, что эти цепи оказались разорванными? Видимо, снисходительность бога любви объясняется тем, что и без этих цепей поэт остается несвободным (сон. 30). Еще одна вариация той же темы: Амур опутал белокурыми волосами душу, свою верную служанку. Чья жестокая рука посмела рассечь эти сладостные золотые цепи? (сон. 31). Два сонета варьируют известную катулловскую тему возлюбленной и ее пташки. Делла Каза обращается к попугаю донны и просит его запомнить слова, которые та шепчет ночью; просьба сопровождается предупреждением: попугай должен беречь свои крылья от опасного пламени любви (сон. 38). Плен попугая, находящегося в клетке красавицы, кажется влюбленному менее жестоким, чем его собственный: птичка внимает столь божественным речам, что вскоре превзойдет сладкоречием любого поэта (сон. 39). В одной из канцон преломляются овидиевские образы: донна, подобно преследуемой лани, ускользает от любовных признаний поэта; поэт не может ее удержать и желает, чтобы та превратилась в дуб или камень (канц. 46).

У Делла Казы немало вариаций и на темы средневековой лирики. Поэт, например, упрекает Амура за то, что он скрывается во взгляде донны (сон. 29), — эту тему развивал, в частности, сицилиец Джакомо да Лентини; вслед за многими другими поэтами Делла Каза спрашивает Амура, почему его стрелы щадят красавицу (сон. 40). С хвалой даме у этого поэта соединяются рассуждения на важную для средневековой и ренессансной поэзией тему адекватности поэтического слова своему предмету: *Не существует ума, способного создать хвалу, достойную вас и вам подобающую; нет наречия, чтобы ее воплотить; Далеко моему непроворному и неблагородному слову до ваших достоинств* (сон. 1). Наконец, в стихотворениях Делла Казы нередко встречается топос «сладких любовных страданий». *Стрелы Амура — сладкие, сладкая рука их мечет,/ Яд, напитавший их, дарит наслаждение и счастье,/ Сладостны цепи Амура и его иго* (сон. 10). Донна *отверзла/ В моей груди горько-сладкую рану, она/ Убивает меня, она же меня врачует* (сон. 22). В другом сонете топос сладких страданий трактуется более оригинально: поэт соединяет его с описанием Аида, отсылающим к «Энеиде». Прежде сердце поэта было исполнено сладости, но Тревога (Cura) влила в него горечь, и поэт гонит ее прочь: *Тревога, что питается страхом и возрастает благодаря ему, / Набирая силу вместе с ним, / Примешала ревность к огню, / Омрачила царство Амура и поселила в нем печаль. / Несколько мгновений — и ты влила / Много горечи в мое сердце, / Прежде полное сладости. Покинь мою душу, /*

Вернись к Коциту, к печальным полям Аида, оглашаемым стенаниями. / Там тоскуй в одиночестве, / Там влачи беспокойные дни, бессонные ночи, там горюй, / Отдаваясь сомнениям и неподдельным страданиям (сон. 8). Именно этому сонету Варки посвятил лекцию, прочитанную в Падуе.

Традиционное сравнение поэзии и живописи Делла Каза также развивает по-своему, хотя и в согласии с духом времени. В эпоху Ренессанса живопись заняла принципиально иное место в культурном пространстве, нежели в Средние века; она получила статус высокого искусства, которое обладает своими собственными законами. Естественно, что имеющее многовековую историю сравнение живописи и поэзии наполнилось новым смыслом, горациевский тезис «ut pictura poesis» получил иное значение и новую актуальность. Вопрос о границе между двумя искусствами сделался предметом пристального внимания литераторов и художников. С осмыслением этого вопроса связана характерная для ренессансной поэзии тема соревнования двух искусств. Делла Каза развивает ее в сонетах, посвященных портрету Элизабетты Квирини, написанному Тицианом. В одном сонете, признавая превосходство живописца над поэтом, Делла Каза заключает свои восхваления риторическим вопросом: *Кто же сумел запечатлеть столь прекрасный лик на столь небольшом листе бумаги?* (сон. 34). В другом сонете, посвященном той же теме, Делла Каза отстаивает противоположный тезис: поэзия способна спорить с живописью; если живописец воссоздает внешнюю красоту донны, поэту доступно изображение ее внутреннего мира (сон. 33).

Наряду с общим для петраркистской поэзии лексико-семантическим слоем и характерной ренессансной топикой в стихотворениях Делла Казы обнаруживается ряд семантически связанных между собой тропов, использование которых кажется достаточно оригинальным. Таковы метафоры «горной тропы», «узкой тропы» (erto calle), «пути» (via, cammino), «путника», «усталого путника» (stanco pellegrino, т.е. влюбленного), «вожатого» (duce — Амура), «покоя» (riposo), «закрытого приюта» (albergo chiuso), «сладкого приюта» (albergo dolce, dolce magion), «перевала» (varco). Вообще говоря, все эти метафоры группируются вокруг известного и не утратившего суггестивность отождествления пути с жизнью. Делла Каза использует их так часто, что возникает целостная картина: горный пейзаж, постоянный фон переживаний лирического «я», и своего рода метафорический сюжет, развертывающийся в этих декорациях. Герой стихотворений Делла Казы — «печальный и усталый паломник» — бредет по «узкой тропе» через горную, лесистую и пустынную местность. Он останавливается в пути, стремится, к «приюту», к какому-то «перевалу»; его вожатый (иногда называемый «ненадежным») — Амур. При этом некоторые элементы метафорического пейзажа и связанного с ним сюжета получают разные оценки и значения, отчего и общий смысл многих стихотворений становится не вполне однозначным. Иногда поэт, не-

смотря на страдания, сохраняет уверенность в правильности избранного «пути» (*Амур, твоя тропа вела меня к смерти, / Страдание, которое несешь с собой, губит быстро, я знаю / И все же не желаю иного пути ...* (сон. 4). Иногда, напротив, говорит, что не смеет пуститься в трудный путь: *сокрушаюсь, льются слезы из скорбных очей, орошая печальный, склоненный лик; / Словно слабый, усталый путник, / Страшусь тяжкого пути и крутых гор* (сон. 3). Неоднозначна метафора «перевала». Она может обозначать предел, к которому стремится поэт, надеясь обрести любовную награду: *Лишь обернусь к той, что стала моим утешением, которым готов, / О, несчастный, насытить гладную душу, / Встречаю отпор: на перевале слишком много / Колких растений; я остановлен* (сон. 5), но может ассоциироваться и со смертью: *Кажется, не слишком далек узкий перевал, конец моей горькой жизни* (сон. 4). То же можно сказать о метафоре «приюта», используемой как в светском (где она обозначает любовную награду или отказ), так и в религиозном регистре.

В канцонах Делла Казы метафорический сюжет представлен наиболее развернуто и полно. В одной из них поэт решает было расстаться с Амуром, но посланцы всесильного божества находят тропу, по которой тот шел: *Где мне надежно укрыться?/ Где густой горный лес, где одинокая скала, возвышающаяся посреди моря,/ Чтобы служить мне пристанищем?/ <...> Ныне, когда я слаб и сед,/ Стремлюсь спастись от тебя, Амур,/ В лесном уединении./ Напрасно я стал бы следовать за тобой:/ Хромому бегуну не место в быстром и легком сонме твоих спутников, у него нет надежды на победу./ Но увы! твои посланцы нашли тропу среди этих пустынных/ Сумрачных и опасных просторов* (канц. 32). Неоднозначность и суггестивность метафорического пейзажа, созданного Делла Казой, обнаруживаются в двух канцонах, посвященных поискам «приюта». Поэт стремится к «сладостному приюту», «сладостному покою», но дверь заперта: *Я словно страждущий, утомленный паломник,/ Тот, кто вечером видит затворенные двери приюта, сулившего сладкий покой./ <...> / Измученный, усталый, полный тревоги/ Путник ночью взывает в пустынном лесу/ Перед замкнутой дверью приюта,/ — Так и я, Амур, ступаю на твою тенистую, опасную и тяжкую тропу,/ Пускаюсь в путь, стремясь/ Вперед — туда, куда манит меня сладкий покой,/ Там стою и молю./ Мои рыдания и крики оглашают лес,/ Наполняют его возгласами любви,/ Увы! заперты двери* (канц. 45). В другой канцоне этот метафорический сюжет транспонирован в регистр религиозной и медитативной лирики: поэт оставляет неверный путь, у него новый вожатый, и сладкий приют, кажется, не столь далек. *Долгие годы я, несчастный паломник, брел неверным путем без дороги,/ Ступая с опаской, меняя тропы,/ Нигде не находя покоя,/ Шел ли равниной, поднимался ли по крутому горному склону./ <...> / Трудно поведать, сколько страданий я перенес,/ Блуждая/ В долгом изгнании./ Теперь святой повелитель указует мне путь,/ Озаряя его неведомым светом,/*

И моя вина, если/ Сладкий приют еще мне не открылся (канц. 47). Ниже, в той же канцоне, Делла Каза сравнивает свою прежнюю погоню за мирской славой с блужданиями человека, который покинул «сладкий дом» (dolce magion), устремившись прочь через леса и горы. В посылке появляется еще одно аналогичное сравнение: поэт уподобляет «узкой тропе» сердечное раскаяние. *Моя печальная канцона, слабое пламя светит долго,/ И узкая тропа порой выводит к доброй земле./ Как знать, быть может,/ Бедная, робкая мысль,/ В моей сокрушенной душе пробудившись,/ Рассеет густые тучи...* Основная тема последней канцоны подхвачена в нескольких поздних сонетах Делла Казы, рассказывающих о бегстве от Амура, предпочтении медитативной жизни («лесного уединения»), наступлении старости («зимы») (например, сон. 63). Для канцон и некоторых поздних сонетов Делла Казы характерны лучшие черты его лирики — метафоричность, смысловая многозначность, однородность образного слоя.

2

Расцвет женской поэзии в середине XVI в. — явление уникальное, не имеющее ни прецедентов, ни продолжения. У него есть социальные и общекультурные причины: пропуском в литературное пространство для женщин уже не служит, как прежде, мистическая или пророческая одаренность (хотя некоторые из поэтесс XVI в. пишут духовные стихи, как Виттория Колонна, сочиняют религиозные диалоги, как Кьяра Матраини, или перекладывают в стихи библейские тексты, как Лаура Баттиферри), а триумфальное распространение петраркизма предоставляет для их литературных упражнений легко усваиваемый язык. Существование женской поэзии было отмечено и зафиксировано современниками: в 1559 г. в Лукке появились «Различные стихотворения некоторых благороднейших и достойнейших донн», где Л.Доменики собрал произведения пятидесяти трех поэтесс. Но явление это оказалось быстротечным: пик был пройден за какие-нибудь двадцать лет (первое, пиратское, издание Виттории Колонны — 1538 г., 1546 — ее духовные стихи, 1547 — стихи и диалог Туллии Арагонской, 1552 — стихи Изабеллы ди Морра, 1553 — Лауры Террачины, 1554 — Гаспары Стампы, 1555 — Кьяры Матраини), и после 1560 г. (год издания «Тосканских сочинений» Лауры Баттиферри) начался оказавшийся окончательным спад (с единственным исключением в виде «Терцин» Вероники Франко, изданных в 1576 г.).

Виттория Колонна родилась в 1490 г. в знатной римской семье, получила незаурядное образование, включившее, в частности, углубленное изучение латинского и итальянского языков. Творчество Виттории Колонны больше,

чем творчество какого-либо другого автора, связано с ее биографией: значительная часть ее стихотворений посвящена мужу. Уже в детстве Виттория была обручена с Фердинандо Франческо д'Авалосом, маркизом Пескарским, и в 1509 г. стала его женой; первые стихи, ему посвященные, относятся ко времени его миланского плена (1512). После гибели мужа (он умер в 1525 г. от ран, полученных в битве при Павии) Виттория, сохранившая преданность ему до самой смерти (в течение десятилетнего траура она не разрешала публиковать свои стихи), удаляется в монастырь, не принимая, однако, постриг; впоследствии она несколько раз меняет обитель, переезжая из города в город (Неаполь, Орвьето, Витербо), пока, наконец, в 1544 г. не возвращается в Рим, где и остается до конца дней (1547). Еще во время первого пребывания Виттории в Риме вокруг нее сложился интеллектуальный и литературный кружок. Постоянным посетителем его становится, в частности, Микеланджело. Виттория Колонна была дружна и переписывалась со многими другими известными поэтами и писателями своего времени; ей посвящали стихи Дольче, Мольца, Бембо, Галеаццо ди Тарсия, Кастильоне, Тассо, Ариосто и другие. Значительное влияние на нее оказал Хуан Вальдес — отсюда ее интерес к итальянскому лютеранству и такому его представителю, как Бернардино Окино.

Литературное наследие Виттории Колонны распадается на две неравные части: стихотворения «светские» (впервые изданы, без разрешения автора, в 1538) и стихотворения духовные (изд. 1546), причем последняя часть по объему приблизительно вдвое превосходит первую (сводное изд. — 1558). Различаясь по содержанию, они близки между собой по своему художественному строю (формам, используемым тропам и пр.), что вообще характерно для европейской лирики XVI в.

Один из наиболее важных мотивов светских стихотворений — неадекватность поэтического слова своему предмету: поэтесса пишет о своей неспособности должным образом воспеть безвременно ушедшего из жизни супруга. Колонна противопоставляет свой поэтический язык, именуя его при этом «горьким плачем» (amaro lagrimar), «страданием» (duol), более изысканному стилю других поэтов; тем самым она подчеркивает различия между собственными стихотворениями, запечатлевшими «подлинное чувство», и «искусством», лишенным всякой жизненной основы. Не следует думать, однако, что такая позиция была внелитературной: противопоставление искусного и безыскусного слога восходит в конечном счете к духовной литературе и не раз использовалась, в том числе авторами светских стихотворений. Антитеза искусной/безыскусной речи получила дальнейшее развитие в духовных стихах поэтессы.

Развивая тему неадекватности поэтического слова своему предмету, Колонна сравнивает возлюбленного с Энеем, а себя саму — с Вергилием

(сон. 47)*; поэтесса утверждает, что Вергилий добился бы большей славы, если бы воспевал маркиза Пескарского, однако в этом случае ему надо было описать вознесение героя на небеса, но не спуск в Аид.

Среди постоянных тем светских стихотворений Виттории — сладостные страдания любви. Обрабатывая этот традиционный топос любовной лирики, она использует постоянные метафоры, сравнения, антитезы. Она пишет об «узах», неразрывно соединивших ее с возлюбленным; именуя возлюбленного и обращаясь к нему, она варьирует несколько сходных по значению метафор («солнце», «свет», «доблесть») и впрямую сравнивает его с Богом. В этой группе стихотворений нередко разум противопоставляется чувству. Примером такого развития этой темы может служить сонет 7, где говорится, что разум дал поэтессе *путеводную нить жизни, любовь скрутила ее,/ <...> / Вера завязала в узел, время сделало узел прочным.* Никто не может потушить огонь, которым пылает душа, никто не может разрешить уз: *Сладок огонь и дорог узел.* Моя душа *довольна своим заблуждением и хранит веселье в сладких страданиях*, сказано в другом сонете (20).

Противопоставление разума и чувств в стихотворениях Виттории Колонны варьируется неоднократно. Большей частью разум облегчает страдания лирической героини. С его помощью она избавляется от страданий и освобождается из «темницы своей боли»: одну дверь темницы следует отворить забвению, другую держать накрепко запертой, чтобы через нее не могла проникнуть «любовная дума»; тогда «желание» поэтессы устремится к достойным деяниям (сон. 31). Разум может быть не только потенциальным, но и реальным спасителем героини: «разум умеряет боль, усмиряет чувства и освобождает душу», которая вместе с мыслью устремляется вслед за умершим возлюбленным. Иногда, однако, разум не способен победить страдания: *Враждебный рой горьких мыслей так осаждает несчастную душу,/ Что мне в тягость долгая жизнь и земное обличье./ Разум стремится на помощь,/ Вот он, сияя, простер мне пальмовую ветвь, чтобы спасти/ От страданий. Ныне он один наслаждается животворящим/ Светом, я же, как прежде, погружена в печаль и горе* (сон. 21). В целом роль разума двойственна: разум открыл поэтессе достоинства возлюбленного и тем самым обрек ее на страдания, разум же призван принести ей спасение (сон. 29).

В центре многих любовных сонетов Виттории Колонны — тема любовного пленения, стремления к свободе и невозможности ее обрести. Используя

---

* Номера стихотворений Виттории Колонны, Гаспары Стампы, Вероники Гамбары приводятся по изданию: Rime di tre gentildonne del secolo XVI prefazione Olindo Guerini, Milano, 1930. Канцоньере Виттории Колонны разделен на две части (любовные и духовные стихи), в каждой части особая нумерация стихотворений.

свою излюбленную метафору, поэтесса часто пишет об «узах», соединивших ее с возлюбленным столь крепко, что расторгнуть их не властна и смерть. В одном сонете она уверяет, что вовсе не желает свободы, поскольку смерть развязала первые узы, но создала другие, прочно соединив ее душу с душой возлюбленного и тем окончательно лишив ее свободы: *Таковы вновь сковавшие меня узы, ими горжусь и их воспеваю./ Они хранят меня от всех мирских заблуждений,/ И я твердо следую путем чести,/ Радуясь тому, что мои желания стали иными* (сон. 22). Тот же тезис Виттория Колонна раскрывает и через метафоры и антитезы, отточенные петраркистской поэзией: *Выбрана стрела, лук натянут,/ Нанесена рана, которую сохраню навсегда:/ Она мне будет защитой от всякой другой любовной заботы./ Амур потушил факел, который сам зажег,/ Послав стрелу, сломал свой лук, / И, завязав один узел, развязал все другие* (сон. 18).

Иногда, напротив, душа лирической героини, обретает свободу: поэтесса сравнивает свое мысленное вознесение на небо с вознесением Ильи Пророка (сон. 17). Освободившаяся от уз душа встречает возлюбленного в раю и вступает с ним в беседу (сон. 28). Мотив «вознесения» и метафизической встречи с возлюбленным соединяется с ренессансным топосом «метаморфоз»: превращения Зевса, движимого любовной страстью, и даже воплощение Христа кажутся поэтессе меньшим чудом, чем ее собственное (правда, лишь мысленное) вознесение на небо (сон. 40). В стихотворениях Виттории Колонны, посвященных метафизическому соединению с возлюбленным, отразилось, по всей видимости, ее увлечение философией неоплатонизма. Известно, что Виттория Колонна заразила этой увлеченностью и Микеланджело, некоторые стихотворения которого перекликаются со стихотворениями поэтессы.

Обращение Виттории Колонны к духовной лирике кажется достаточно закономерным: оно подготовлено и спиритуализацией образа возлюбленного, и некоторыми постоянными для поэтессы мотивами, например, отказом от земных уз. Естественно, поэтому, что многие духовные стихи Виттории Колонны, как уже отмечалось, тесно связаны с ее же любовными стихами и непосредственно их продолжают. Однако есть у нее и другие стихотворения, порывающие с традициями любовной поэзии. В целом между духовной и светской лирикой Виттории Колонны складываются отношения притяжения и отталкивания.

Во многих сонетах, формулирующих своего рода поэтическую программу, Виттория Колонна впрямую отвергает художественные средства светской поэзии и говорит о своих новых предпочтениях: *Гвозди Распятия да будут мне вместо пера,/ Нет для меня лучших чернил, чем драгоценная кровь,/ Нет бумаги белее, чем бескровное тело./ <...> Не мне взывать к Аполлону, воспевать Делос,/ Я черпаю вдохновение из другого источника,/ Восхожу на*

иную гору» (сон. 1). Теперь она внемлет небесным хорам, но не «надменным сестрам» (сон. 2); теперь Христос ее Аполлон (сон. 3). «Грубость», «неотесанность», «искренность» она ставит выше «искусственности» и «литературности». Поэтесса уверяет, что она никогда не берет в руки «резец доброго суждения», никогда не украшает и не полирует свой стих. *Эти речи вырываются из груди помимо моей воли,/ Повинуясь лишь божественному огню, который по милости своей возжег/ Мой ум и душу* (сон. 6).

В некоторых случаях поэтесса, подобно проповеднику, обращается к читателю с прямым назиданием, осуждая неразумных и поощряя праведных. Иоанн Креститель, омывшись в Иордане, омыл человеческий род, мы же в нашем безумии вновь запятнали себя и замутили источник (сон. 59). Ныне мир пребывает еще в большем нечестии, чем во времена Ноя, и нам грозит новый потоп, на сей раз кровавый; пусть Господь сохранит веру поэтессы в «благодатном ковчеге своих ран» (сон. 96). Языческие цари поспешили прочь из царства Ирода; так же и нам подобает оставить этот враждебный мир (сон. 60).

Многие духовные стихи Виттории Колонны написаны на традиционные, многократно обработанные темы и образуют довольно протяженные циклы. Среди них — сонеты, посвященные Христу, в том числе Страстям, которые поэтесса рисует с конкретностью и выразительностью, характерными для католической традиции: *Вижу нагого Спасителя, распростертого на Кресте,/ Ноги и руки его пронзены гвоздями, отверста грудь,/ На лбу терновый венец* (сон. 80). В цикле, посвященном Богоматери, она обращается к теме pietà, описывая страдания Девы Марии у подножия креста.

В некоторых случаях Виттория Колонна пользуется одновременно двумя литературными кодами: и языком духовной литературы, и языком светской поэзии. В этом отношении показателен сонет 16, который открывается обычными для духовной литературы антитезами, а завершается остроумной концовкой, характерным петраркистским «point'ом»: *Пусть сошник смирения прочертит/ Глубокие борозды в моем сердце,/ Изгоняя земную грусть, удаляя печальную влагу./ <...> / Пусть прикроет их лучшей землей/ Пусть свежий небесный ливень напоит эту землю,/ Взрастив на ней семена и плоды/ Винограда божественной любви, — не дичок, обильный листвой.* Далее же поэтесса выражает желание, чтобы ее сердце при этом не было освещено божественным лучом, но оставалось в тени — и находит для этого желания любопытное объяснение: *Лучше пусть тот, кто был подлинно смиренным, сокроется/ Внутри моего сердца: ведь там еще таятся темные думы и горделивые желания.*

Другие духовные стихи Виттории Колонны, как уже отмечалось, впрямую связаны с ее же любовной лирикой: поэтесса обращается к прежним тропам и темам, несколько смещая акценты. В этих стихотворениях также

имеются световые метафоры, но отсылают они не к возлюбленному, а к Богу. «Тучи», скрывающие «сияние», означают не смерть, похитившую супруга (как в любовных стихах), но темные помыслы, низкие мысли, мирские желания. Как и прежде, поэтесса пишет о своем стремлении к «свету» и о невозможности приблизиться к нему, о страстях, мыслях и чувствах, препятствующих ее порыву. *О, Мой Свет, напрасно я расправляю крылья, устремляясь к Тебе,/ Прежде чем Твой теплый ветер повеет в моей душе,/ Открывая воздушный путь к Тебе;/ Чувствую, вновь пылает старая рана./ <...> / Жажду приблизиться к неведомому, ясному Свету,/ Который пронзает темные тучи; к скрытому пламени,/ От которого тает лед* (сон. 9). *Когда живой жар света вселяет в грудь/ Уверенность и веселье,/ Тает лед, который/ Часто толстым слоем покрывает сердце./ Чувствую, как при свете твоего мощного пламени/ Исчезает темный покров моих заблуждений./ <...> Тщусь удержать этот луч, замкнув его в сердце надежным ключом,/ Но он легко ускользает, низкая мысль его гонит прочь* (сон. 8). Как и в любовных стихах, Виттория Колонна использует метафору «пут» или «уз», но здесь эта метафора приобретает однозначно негативные коннотации. Так, поэтесса просит Всемогущего разрешить путы, которыми скован ее язык, — только в этом случае она сможет должным образом восславить его (сон. 4). *Милосердие берет в плен самонадеянный разум,/ Усмиряет горделивые желания,/ Разрывает путы, сковавшие душу* (сон. 11).

Обзор лирических стихотворений Виттории Колонны показывает, что в ее творчестве классицистические тенденции преобладают, хотя и сочетаются с маньеристическими. Об этом говорит, в частности, строгий отбор поэтических форм: превалируют сонеты, другие формы почти отсутствуют (в этом отношении ее поэтическое наследие контрастно, например, наследию Джованни Делла Казы). Ограниченность ее поэтического словаря и постоянство используемых тропов свидетельствуют о тех же тенденциях; в высшей степени показательна и известная абстрактность тропов, и их принадлежность к высокому стилистическому регистру. Наконец, постоянный в стихотворениях Виттории Колонны конфликт разума и чувств также позволяет увидеть в поэтессе предшественницу поэтов-классицистов. Вместе с тем у нее есть и остроумные концовки, и причудливое соединение традиционных петраркистских метафор: Виттория Колонна не чужда рационалистическому стремлению к удивительному и поражающему, которое, скорее, можно назвать маньеристическим.

О Гаспаре Стампе (1523–1554) сохранилось сравнительно немного сведений. Она родилась в Падуе, в семье торговца драгоценностями; ее мать, венецианка, после смерти мужа вернулась с детьми в родной город. Гаспара получила литературное и музыкальное образование, была знакома со многими

видными литераторами, близкими к Аретино (Ф.Сансовино, О.Ландо, С.Сперони); входила в академию Сомневающихся (Dubbiosi). В течение нескольких лет возлюбленным поэтессы был граф Коллалтино ди Коллалто, которому посвящена большая часть ее стихотворений. В настоящее время считается, что Гаспара Стампа была поэтессой-куртизанкой — такой же, как и многие другие поэтессы этого времени, например, Вероника Франко или Туллия Арагонская: образованная светская дама, певица и сочинительница, посетительница венецианских литературных салонов, она отличалась свободой нравов и имела много любовных связей.

Канцоньере Гаспары Стампы, изданный посмертно в 1554 г. (при жизни были опубликованы в антологии только три сонета), состоит из 311 стихотворений (преимущественно сонеты, но также канцоны, секстины, мадригалы и капитоло) и делится на две неравные части: «стихи о любви» (из них 206 посвящены графу Коллалтино и 39 — Бартоломео Зену) и «разные стихи». Значительное место среди стихотворений Стампы, как и у других поэтов-петраркистов, занимают сонеты, варьирующие топос сладких любовных страданий. Так, поэтесса сравнивает красоту возлюбленного и его достоинства со сковавшими ее цепями, но этот плен ей сладок: *Молодость в самом цвету,/ Честь, смирение, кротость,/ Светлый лик ярче солнца сияет,/ — ему Амур даровал красоту и прелесть,/ Каких нигде не увидишь,/ — Это цепи, что сковали меня./ <...> / Да будет угодно Амуру, чтобы им никогда не ослабнуть* (сон. 6). В другом сонете поэтесса рисует обычный петраркистский пейзаж и населяет его подобающими действующими лицами: спрятавшийся в засаде Амур поджидает ее на неком горном перевале; он, естественно, вооружен луком и стрелами и без промаха поражает даму. Амура сопровождает возлюбленный; вместе они одерживают над Гаспарой полную победу и берут ее в плен. *Эти недруги взяли меня в полон,/ Но я не печалюсь; лишь бы благая краса,/ Одержав надо мной победу, других побед не желала* (сон. 14).

Нередко Гаспара Стампа включает топос сладких страданий в обсуждение соответствия между поэтическим словом и его предметом (последняя тема занимает в ее творчестве центральное место и разрабатывается ею и отдельно); Стампа выражает и сомнения в своем поэтическом даре. Она утверждает, что нет поэта, способного рассказать о ее страданиях и блаженстве; не существует и подобающего поэтического языка (сон. 24). *Никто не может поведать о моем счастье,/ Благой радости и высоких наслаждениях*, пишет она (сон. 107); они превосходят даже блаженство ангелов. Подобно тому, как взгляд каждый день находит на небе новую звезду, так Гаспара открывает каждый день новые достоинства в своем возлюбленном; не исчислить всех звезд, не воспеть всех добродетелей возлюбленного: *Я могу лишь изумляться вашим достоинствам,/ О многих я против воли молчу и не смею поведать/ — Ведь мой слог не отвечает моему предмету* (сон. 19). Поэтесса сожалеет о

слабости своего дара, неспособного принести известность ее стихам: *Кто наделит мою низкую песнь (mio stil basso) опереньем/ Орла или голубя? Кто ей поможет/ Достичь пределов индов и мавров, крайнего севера и крайнего юга,/ Куда не долетит ни стрела, ни любой снаряд?/ <...> / Этого мне не дано, мне столь высоко не взлететь / <...> / Мою песнь услышит только этот счастливый песчаный берег,/ Только ясное и безмятежное море Адриатики,/ Приют моих печалей и радостей* (сон. 13).

Однако иной раз любовь внушает поэтессе убеждение, что ей по плечу любая задача. *Каждый час я обретаю в моей любви,/ Новое блаженство, доселе неизвестную радость,/ В этой ангельской красоте вижу новое чудо,/ И я бы хотела, чтобы мои слова, стихи,/ Идеи (concetti) отвечали моему предмету,/ <...> / Пусть другие поймут,/ Какую зависть рождает в них высокая повесть/ О моих счастливых любовных страданиях* (сон. 16); здесь видно, что любовные страдания героини являются сладкими, поскольку в них рождается поэзия. В другом сонете Стампа выражает уверенность, что побережье Адриатики услышит ее «громкий вопль» (chiaro grido), и ее любовный пыл удостоится должной хвалы (сон. 12). Используя игру слов, основанную на имени возлюбленного (collatino — «холмик»), она называет Коллалтино своим «новым Парнасом» (сон. 10). Поэтесса бесстрашно вступает в состязание с теми, кто, как и она, взбираются на прекрасную гору, — ведь ее предмет столь высок, что одно это сообщает ей силы (сон. 15). Хоть влюбленная дама и не может гордиться высоким происхождением, называя себя недостойной и грубой (abietta e vile), Амур вселил в ее сердце благородный жар и к тому же запечатлел в нем новый стиль (Mi sento il cor di novo stile impresso), так что теперь она может рассказать о возлюбленном всему свету (сон. 8).

В упомянутых выше стихотворениях элементы литературной рефлексии представлены довольно широко; употребление некоторых слов кажется порой почти терминологическим. Так, например, слово «стиль» встречается постоянно: поэтесса пишет о «своем низком стиле» (сон. 13), «новом стиле» (сон. 8), «своем стиле» (сон. 10). Она не раз подчеркивает, что между стилем и предметом должно быть соответствие, — к примеру, выражая надежду, что Амур сделает ее перо достойным ее страданий (far la pena e la penna in me simile; сон. 8) или же утверждая, что предмет и стиль неразделимы (opra e lo stil vadan di pare; сон. 13). Восходящее к античности положение о соответствии между стилем и предметом в XVI в. было общим для нескольких поэтических систем, в том числе для поэтов предклассицистической и маньеристической ориентации.

Иногда Стампа находит для своих стихотворений определения, указывающие, как можно предположить, на некоторые особенности ее «стиля» и поэтического дарования. Она пишет, например, о своем «громком вопле» (сон. 12) или же о том, что не могла бы восславить возлюбленного «громким

и чистым звуком трубы» (сон. 13); в последнем случае поэтесса, видимо, подразумевает эпический стиль, которым не владеет. Порой, как кажется, Стампа перечисляет различные слагаемые своего «стиля» или, быть может, процесса творчества: она пишет, например, об «идеях» (concetti; другие значения этого слова — образ, замысел, мысль, желание), а также предложениях и словах, соответствующих предмету; или же о «стиле, языке, любовном жаре, гении, мыслях, идеях и словах» (Lo stil, la lingua, l'ardire e l'ingegno,/ I pensieri, i concetti e i sentimenti; сон. 28). Сосредоточенность на акте поэтического творчества, стремление осознать особенности своей поэтической манеры, своего стиля, наконец, самые слагаемые стиля (включающего concetti — по-видимому, изысканные идеи или образы) — эти черты поэтики Стампы указывают на ее близость к маньеризму.

К этому же выводу приводят и некоторые другие особенности ее стихотворного собрания: во многих стихотворениях обнаруживается характерное для поэзии маньеризма остроумие, основанное на использовании какой-либо поражающей воображение идеи или образа, которые поэтесса, как кажется, и называла словом concetto. В качестве такой «идеи» нередко выступает экстравагантное сравнение: поэтесса или находит какой-нибудь странный, необычный член сравнения, или же делает сравнение крайне развернутым, многочленным и систематическим. В одном из сонетов Стампа, например, устанавливает параллель между графом Коллалтино и Христом, между собой и Богородицей: возлюбленный чудесным образом пребывает в сердце дамы, Христос пребывал во чреве Богородицы; возлюбленный, как и Христос, мог бы найти более благородное жилище (сон. 2). Стампа не завидует ангелам, созерцающим Господа; блаженство, которое она испытывает, глядя на возлюбленного, не сравнимо ни с чем, смертному оно не доступно. Лишь в одном отношении блаженство ангелов превосходит ее собственное: первое вечно и постоянно, тогда как второе временно и может внезапно прерваться (сон. 17). Пример развернутого многочленного сравнения дает, в частности, сонет 5, где внешний облик и те или иные действия возлюбленного соотносятся с природными объектами и явлениями; здесь поэтесса отчасти подражает «Песни Песней». *Когда остаюсь сама с собой,/ Сравниваю моего Господина с небом,/ Его прекрасный лик — солнце,/ глаза его — звезды*; далее бури, дожди и гром уподоблены приступам ярости, которым подвластен граф Коллалтино, ясная же погода и морской штиль сравниваются с его спокойным состоянием, возвращающимся, когда граф «сворачивает парус своего гнева». Весна наступает, когда возлюбленный позволяет расцвести любовной надежде дамы, вместе с его угрозами приходит зима. Подобное многочленное сравнение находим еще в одном сонете: *Когда вижу, как падает твой свет, мой прекрасный луч,/ Кажется, солнце встает./ Если не гаснет твой свет, если он со мной,/ — Значит, солнце пускается в путь./ Мое сердце исполнено*

радости, сил/ Весь мой вид говорит о том,/ — Так радуется трава, когда солнце ее расцветит, позолотит/ Безоблачным майским днем (сон. 18). Этот сонет, как и многие другие сонеты Стампы, завершается неожиданной концовкой, еще более подчеркивающей остроумие и без того остроумного сравнения: *Настоящее солнце снова взойдет, принося с собой свет и жизнь./ Мое ясное, яркое солнце наверно исчезнет однажды/ И может не возвратиться.*

Вероника Гамбара (1485–1550), как и Виттория Колонна, происходила из знатной семьи (дочь графа Джован Франческо Карпи); ее супругом был Джильберто, сеньор Корреджо. Овдовев (1518), успешно правила своим небольшим феодальным владением. Гамбара поддерживала связи со многими знаменитыми людьми своего времени: император Карл V дважды останавливался при ее дворе; она обменивалась сонетами с Витторией Колонной и Бембо; Ариосто, Аретино и Бернардо Тассо не скупились на комплименты ее стихам. В XVI в. ее стихи публиковались только в антологиях; первое отдельное издание вышло в XVIII в.

Любовная тема занимает в ее творчестве не столь важное место, как у других, — у Гамбары немало стихотворений (сонетов, а также стансов), посвященных моральным и политическим темам: границы лирики у нее несколько расширяются. И в целом для творчества Гамбары характерно выраженное дидактическое начало, заметное не только в моральной и политической лирике, но и в любовной.

Любовные стихотворения Гамбары являются наиболее ранними: они, видимо, написаны до смерти ее мужа. Несколько стихотворений посвящено глазам возлюбленного: поэтесса изумляется тому, сколь часто меняется их выражение, и, нанизывая определения, перечисляет чувства, в них отражающиеся (мадр. 1). Как и другие поэты своего времени, Гамбара не избежала обращения к топосу сладких любовных страданий. В сонете 16 это общее место трактовано с характерной для поэтессы рассудительностью: она обращается с просьбой к Амуру, уговаривая его внушить предмету страсти те же чувства, которые испытывает сама; если это произойдет, она сможет по праву утверждать, что все ее прежние любовные страдания действительно были сладостными. В двух любовных сонетах (11 и 12) Гамбара использует приемы ролевой лирики: лирическое «я» заменяется персонажем. Героиней здесь является жалующаяся на разлуку с возлюбленным пастушка Амариллида (под этим именем современники воспевали Марию Арагонскую). Ролевая лирика часто бывает связана с дидактическим началом, и обращение к ней Гамбары не кажется случайным.

Немало стихотворений Гамбары посвящено теме расставания с любовной страстью или прямому отказу от любовной темы. Так, в одном сонете, подражая Виттории Колонне, Гамбара пишет, что смерть разрубила узел, соеди-

нявший ее с возлюбленным, она печалится, поскольку не может последовать за ним в тот край, где его лик сияет столь ярко, что затмевает все звезды (сон. 17). В нескольких стихотворениях (сон. 18, 19, станс 1) Гамбара воспевает не возлюбленного, но родные холмы и ручьи, которые были свидетелями ее счастливых дней. Всякое желание в ней угасло, кроме единственного: видеть эти места. Здесь же Гамбара оригинально использует топос неадекватности поэтического слова своему предмету: применяя его не к возлюбленному, но опять-таки к любимым местам. Поэтесса не способна внушить другим любовь к этим местам, так как ее стиль недостаточно украшен (Se i versi miei fosser di stil sì ornati — *если б мои стихи были написаны украшенным стилем*); дар низок (basso ingegno), рифмы неблагозвучны (rime roche), — все это не соответствует благородству предмета (troppo ineguali a vostra grande altezza; сон.19). Как и Виттория Колонна, Вероника Гамбара отрекается от мыслей, чувств и желаний, сопутствующих любви. Она осуждает любовную надежду, которая ее покинула в тот момент, когда поэтесса считала, что обещания вот-вот сбудутся (сон. 37; баллата). Поэтесса гонит прочь «обманчивые мысли», «жадные желания», «сладкие воспоминания»; ее душа, освобождаясь от них, вступает на «верный путь» (сон. 24). В другом стихотворении Гамбара аллегорически описывает сражение чувств с разумом и душой: чувства, будучи телесными, не могут одержать победу над идеями, которым предводительствуют разум и душа (сон. 25). Порой Гамбара, как и Виттория Колонна, отрекается не только от любви, но и от любовных стихотворений с их «благозвучными рифмами» и «стилем» (a le già care rime / Ho posto ed a lo stil silenzio eterno — *Я приговорила к вечному молчанию благозвучные рифмы и отвергла красивый стиль* (сон. 1). Поэтесса сожалеет о том, что прежде «облекала в жалобные и горделивые стихи/ Образы, рожденные сердцем» (Con accenti sfogai pietosi e fieri / Concetti del cor). Эта парафраза, использованная Гамбарой для обозначения любовной поэзии, отражает, как представляется, ее тяготение к поэтике маньеризма; как и Гаспара Стампа, Вероника Гамбара, видимо, полагала, что важным слагаемым стихотворения является некий образ или «идея».

Выше мы отметили, что у Гамбары немало стихотворений на моральные и политические темы. В нескольких сонетах она прославляет Карла V. Вступая, как и многие другие ренессансные поэты, в соревнование с пластическими искусствами, поэтесса описывает храм, который она намерена воздвигнуть во славу императора: здание из слоновой кости, в центре которого будет помещена золотая статуя Карла, окруженная скульптурными изображениями покоренных им государей (сон. 5). Карл одержит больше побед, чем император Август (сон. 6), враги трепещут перед ним сильнее, чем перед Дарием: ему довольно лишь явиться перед врагами, и они обращаются в бегство (сон. 7). Как и в любовной лирике, Гамбара порой отказывается от лириче-

ского «я», слагая стихотворение от третьего лица. Так, олицетворенная Италия обращается к своим сыновьям с жалобой, укоряя их за то, что они не спешат к ней на помощь и оставляют томиться в плену (сон. 3).

Характерное для творчества Гамбары дидактическое начало отчетливо выражено в стансах (показательно само обращение поэтессы к этой форме, традиционно связанной с известной рационалистичностью и моральными темами). Описательные части увенчиваются здесь моральными заключениями. Созерцание природы (весны, а затем зимы) приводит Веронику к мыслям о краткости человеческой жизни. Человек напрасно губит свой век, стремясь к различным трудам и лишая себя наслаждений, — здесь этот традиционный для дидактической поэзии тезис осмыслен в характерном для Ренессанса гедонистическом ключе. Далее он иллюстрируется краткими описаниями воина, торговца, придворного, тирана, влюбленного. Следует вывод (необходимо обуздывать желания, блажен тот, кто проводит свой век безо всяких страстей), сменяющийся картиной золотого века. Конец стансов посвящен рассуждению о добродетели, которую Гамбара считает особенно необходимой в нынешние времена; сюда же помещено и еще одно описание: персонифицированная добродетель, облаченная в белые одежды, возносится на небо. Последнее описание напоминает аллегорические живописные полотна XVI в. — Вероника Гамбара как будто вступает в очередное соревнование с живописью своего времени.

3

Микеланджело Буонарроти (1475–1564) писал стихотворения в течение всей жизни, однако прижизненных публикаций крайне мало (три мадригала в изданиях нот, знаменитый сонет 151 «Non ha l'ottimo artista alcun concetto» в лекции Б.Варки, изданной в 1549 г., не менее знаменитое четверостишие о ночи в «Жизнеописаниях» Вазари); в 1540-е годы Микеланджело составил собрание своих произведений, но оно так и не вышло в свет. Впервые стихотворения Микеланджело были напечатаны в 1623 г. его внучатым племянником Буонарроти-младшим. В этом издании, включавшем 137 стихотворений, произведения Микеланджело «отредактированы»: публикатор сгладил шероховатости стиля, которые современники и — в течение долгого времени — потомки ставили поэту в вину. Первое научное издание лирики Микеланджело увидело свет лишь в конце XIX в.; текстологическая работа над рукописями поэта продолжалась в течение всего XX в. В современных изданиях корпус его лирики включает 302 произведения, почти треть из которых — мадригалы; лишь немного им уступают сонеты (около восьмидесяти); особую группу составляют пятьдесят эпитафий, посвященных Чеккино Браччи,

умершему пятнадцати лет; другие поэтические формы встречаются редко (четыре капитоло и всего две секстины).

Наиболее ранние стихотворения Микеланджело датируются первыми годами XVI в., однако, не исключено, что он сочинял стихи и прежде. Для начального периода его творчества (условно его можно ограничить концом 1520-х годов) характерно разнообразие форм и стилей: поэт пишет на разные темы, использует разные формы и стилистические средства, как бы пробуя свои силы и совершенствуя стихотворную технику. К стихотворениям этого периода относится, например, сатирический сонет «Здесь делают из чаш мечи и шлемы» (10; зд. и далее номера стихотворений Микеланджело даются по изданию Жирарди; стихотворные переводы, кроме специально оговоренных, в пер. А.Эфроса), по-видимому, обращенный к папе Юлию II: Микеланджело сравнивает папу с Медузой, а себя с Атласом. Есть здесь и стихотворения антикуртуазные и иронические, близкие к стилю «бернеско». Среди них, в частности, ироническое описание художника, рисующего в неестественной позе («Я получил за труд лишь зоб, хворобу»; 25). К сниженным антикуртуазным стихотворениям относится и написанный октавами портрет дурнушки, построенный на сравнении прелестей дамы со съестными припасами или предметами быта («Твое лицо слаще сусла»; 20). Такие портреты вписываются в давнюю литературную традицию, восходящую еще к латинской поэзии Средних веков.

Все же основной массив ранней лирики Микеланджело представлен стихотворениями куртуазного стиля, причем самыми различными в формальном отношении. Так, поэт изливает свои жалобы Амуру (канцона «Что мне сулишь? Что хочешь сделать вновь?»; 22), сетует на бога любви, стрел которого долго избегал, но не смог от них уберечься в зрелые годы (сонет «Спокоен, весел, я, бывало делом»; 3), или же выражает чувство зависти к платью, которое туго облекает тело возлюбленной (сонет «Нет радостней веселого занятья»; 4). Наконец, Микеланджело избирает форму мадригала для размышлений о природе и сущности любви: почему изображение донны, которое поэт воспринял своим взором, внутри его души увеличивается в размерах, хотя для этого нет пространства («Ужель и впрямь, что я — не я? А кто же»; 8); или же: как может донна полюбить кого-либо, если не любит самое себя («О было б легче сразу умереть»; 11). Куртуазный сонет с кодой включает дидактический элемент — осуждаются те, кто смеется над любовью в зрелом возрасте: *Тот, кто насмехается и глумится,/ Говоря, что стыдно в зрелые годы преклоняться перед божественной красотой, лжет. / Душа, пробужденная любовью, не совершает греха, если любит должным образом и с истинной мерой/ То, что создано природой* (25).

В некоторых куртуазных стихотворениях двадцатых годов звучат мотивы и запечатлеваются образы, которые окажутся важными для Микеланд-

жело в последующем. Так, согласно одному мадригалу, донна — венец усилий Природы, которая сотворила совершенную красавицу после многих попыток: *Природа сотворила / Немало дам и дев великой красоты только для того, чтобы овладеть мастерством, / Прежде чем создала ту, / Что ныне сжигает и леденит мое сердце* (мадр. 19); позднее этот мотив получит развитие в мадригале 241. В других стихотворениях встречаем важный для позднего Микеланджело мотив зрения: поэт слагает хвалу глазам возлюбленной, утверждая, что тот, кто их не видел, — еще не родился, кто увидел — осужден на смерть («Час от часу все с большею отрадой»; мадр. 28). Сюда примыкает и мадригал, также посвященный глазам донны: *Не любовь нашли мои глаза / В твоих, единственно прекрасных глазах, / Но жизнь и подлинную смерть* (мадр. 31). Наконец, любопытен незаконченный фрагмент в терцинах, содержащий описание глаза: прикрывающих его ресниц, радужки, зрачка, а также способности зрения, зависящей от движения ресниц (35). Образы сияющих глаз поэта и донны, предающихся взаимному созерцанию, станут ключевыми в стихотворениях Микеланджело, посвященных Виттории Колонне.

В конце 1520-х годов Микеланджело сближается с Томмазо Кавальери. Этому знатному юноше посвящены многие стихотворения начала 1530-х годов, относящиеся уже к новому периоду творчества Микеланджело-поэта. Стиль Микеланджело в эти годы становится более сложным: в его стихотворениях появляется много усеченных слов, переносов, эллипсисов, непрозрачных метафор. На эти особенности стиля накладывается влияние неоплатонической философии, что и сообщает стихотворениям Микеланджело «темноту» и «тяжесть», которые встречали осуждение его современников.

Отголоски неоплатонизма нетрудно обнаружить во многих стихотворениях, посвященных Кавальери. Один из сонетов этой поры содержит, например, описание идеального единения влюбленных, своего рода гиперболу, позволяющую поэту сделать любовное признание: *Если бы одна чистая любовь, одно высшее милосердие,/ Один счастливый жребий, разделенный пополам между двумя сердцами,/ И один жестокий, разделенный так же,/ Если бы единый дух, единое желание правили сердцем,/ Если бы единая вечная душа разделилась между двумя телами/ И возносила их к небу на одних и тех же крыльях,/ Если бы Амур единой золотой стрелой уязвлял две груди и возжигал в них пламя,/ <...> / Все это, да и все что угодно, стократ уступило бы силе любви и верности, которые соединили нас* (59).

Красота возлюбленного предстает в этих сонетах отблеском высшей красоты, отчего и топос «сладостных страданий» получает здесь своеобразное развитие: любовные страдания сладки, поскольку благородно стремление к высшей красоте (сон. 82). Отдавая предпочтение такой красоте,

влюбленный восходит к Богу, и смерть его сладостна (сон. 83). Стремясь к высшей красоте, поэт возносится к первообразу, отразившемуся в лице возлюбленного (сон. 60). Однако, хоть красота и божественна, внушаемая ею земная любовь несовершенна: *Мой сладкий плач сменился горьким смехом,/ Покой, казавшийся длительным, был недолгим;/ Там, где не слышен глас истины,/ Чувства владеют человеком* (сон. 78).

Мысль о небесном источнике красоты иначе развита в сонете 80. Здесь Микеланджело ищет рационалистическое, своего рода «научное» объяснение страданий, неизменно сопутствующих любовному чувству. Свои тезисы он подкрепляет сравнениями, почерпнутыми из «Физиолога». (Напомним, что аргументирование с помощью сравнений — обычный прием риторики; в «Топике» Цицерона сравнения рассматриваются как вид аргументов). В интересующем нас сонете влюбленный устремляет свой взор к красоте — подобно орленку (т. е. праведнику в христианской традиции), не отводящему глаз от солнца (Бога). В то же время красота, на которую взирает поэт, является «наименьшей» из тех, что пробуждает его желание (minor di tante ch'i' desio), — Микеланджело имеет в виду различие между доступной и недоступной зрению красотой возлюбленного, о чем он не раз писал в своих стихах, развивая тезисы неоплатонической философии любви. Сонет строится как последовательное рассуждение: тезис (первый катрен), антитезис (второй катрен), наконец, вывод, введенный в первом терцете словом «итак» (dunque). И сама попытка рационалистического объяснения феномена любви, и характер этого объяснения (естественнонаучные параллели) включают сонет в давнюю традицию итальянской любовной лирики, восходящую к Данте (которым Микеланджело восхищался), стильновистам и поэтам сицилийской школы:

I' mi credetti, il primo giorno ch'io
mira' tante bellezze uniche e sole,
fermar gli occhi com'aquila nel sole
nella minor di tante ch'i' desio.

Po' conosciut'ho il fallo e l'erro mio:
ché chi senz'ale un angel seguir vole,
il seme a' sassi, al vento le parole
indarno isparge, e l'intelletto a Dio.

Dunche, s'appresso il cor non mi sopporta
l'infinita beltà che gli occhi abbaglia,
né di lontan par m'assicuri o fidi,

che fie di me? qual guida o qual scorta
fie che con teco ma' mi giovi o vaglia,
s'appresso m'ardi e nel partir m'uccidi?*

Схожим образом организован и сонет 77, в котором Микеланджело обсуждает, по какой причине божественная красота возлюбленного не воспламенила весь мир: дело в том, что человеку дано видеть ее лишь частично. Здесь Микеланджело более явно формулирует мысль, которая несколько приглушенно звучит в предыдущем сонете; здесь же, в согласии с учением Платона, он трактует любовь как род познания. В этом сонете логические связи между катренами и терцетами еще более акцентированы: тезис (первый катрен: условие, введенное союзом «если», se), антитезис (второй катрен, введенный союзом «но», ma), общий вывод (первый терцет, как и в предыдущем случае, содержащий слово dunque), наконец, частный вывод (второй терцет, открывающийся словом «così», «так»). По такому же плану строятся и многие другие стихотворения Микеланджело 30–40-х годов:

Se 'l foco fusse alla bellezza equale
degli occhi vostri, che da que' si parte,
non avrie 'l mondo si gelata parte
che non ardessi com'acceso strale.

Ma 'l ciel, pietoso d'ogni nostro male,
a noi d'ogni beltà, che 'n voi comparte,
la visiva virtù toglie e diparte
per tranquillar la vita aspr'e mortale.

Non è par dunche il foco alla beltate,
ché sol di quel s'infiamma e s'innamora
altri del bel del ciel, ch'è da lui inteso.

---

* В первый же день, как только я увидел/ Редкую, ни с чем не сравнимую красоту,/ Я подумал, что, подобно орленку, смотрящему на солнце,/ Сумею вперить в нее взор, — в ту наималейшую из всех, к которой устремлено мое желание./ Позже я понял, что заблуждался и ошибался./ Кто, не имея крыльев, пытается взлететь туда, где реют ангелы,/ Тот сеет на камне, бросает слова на ветер, / пытается постичь Бога слабым умом./ Итак: что же будет со мной, / если несравненная красота, ослепляя меня, / не подпуская к себе и, оставаясь вдали, не дает ни покоя, ни надежды? / Какой вожатый, какой защитник / будет мне в подмогу, если/ Приближаясь, воспламеняешь меня, удаляясь — губишь?

Così n'avvien, signore, in questa etate:
se non vi par per voi ch'i' arda e mora,
poca capacità m'ha poco acceso*.

Предметом обсуждения в нескольких сонетах этого периода становится очищающая и возвышающая сила любви. Сонет 63 наиболее близок к любовно-философской лирике стильновистов и сицилийцев. Микеланджело использует «естественнонаучные» сравнения: влюбленный уподоблен здесь камню (видимо, известняку), прошедшему обжиг в печи и затем использованному в строительстве. Композиция сонета строго логична: два условия сформулированы в двух катренах. Первый терцет устанавливает аналогию между камнем и влюбленным и в то же время является выводом из того, что сказано в катренах; окончательный вывод следует во втором терцете:

Sì amico al freddo sasso è 'l foco interno
che, di quel tratto, se lo circumscrive,
che l'arda e spezzi, in qualche modo vive,
legando con sé gli altri in loco etterno.

E se 'n fornace dura, istate e verno
vince, e 'n più pregio che prima s'ascrive,
come purgata infra l'altre alte e dive
alma nel ciel tornasse da l'inferno.

Così tratto di me, se mi dissolve
il foco, che m'è dentro occulto gioco,
arso e po' spento aver più vita posso.

---

* Если бы пламя, которое зажигают ваши глаза, обладало той же мощью,/ Какой наделена ваша красота,/ Во всем мире не осталось бы ни единого не воспламененного места, / сколь бы ни было оно холодным./ Но небо, сострадая нашим несчастьям,/ Лишило нас способности видеть красоту, какой оно наделило вас,/ И тем самым внесло в суровую жизнь смертных умиротворение./ Следовательно, мое пламя не так велико, как ваша красота,/ — Ведь мы возгораемся только от той части небесной красоты, которую способны постичь./ Именно так и случилось со мной, сеньор./ Вы думаете, не столь сильно я пылаю, чтобы умереть из-за вас,/ — На самом же деле я не пылаю, как должно,/ Я способен познать лишь малое, потому и огонь, объявший меня, слаб.

Dunche, s'i' vivo, fatto fummo e polve,
etterno ben sarò, s'induro al foco;
da tale oro e non ferro son percosso*.

В другом сонете (62), доказывая, что любовь, как и огонь, обладает очищающей и созидательной силой, Микеланджело наряду с естественнонаучными сравнениями (восходящими и к «Физиологу», и к космогонии Платона: огонь устремляется вверх, чтобы слиться со своей стихией, — следовательно, и влюбленный, превратившись в пламя, должен унестись ввысь) использует сравнения из области искусства и ремесла: и чеканщик, и ювелир, создавая новые творения, не могут обойтись без пламени. Сравнения последнего рода образуют основу еще одного сонета этого же периода: влюбленный здесь сопоставляется с поэтом и скульптором, предмет его любви — с рабочими инструментами и материалом (чернилами, пером, каменной глыбой). Поэт и художник извлекают из материала лишь то, что доступно их дарованию; влюбленный, уподобляемый художнику, не должен страдать: тот, кто страдает, приступая к созерцанию красоты, тот обретет только боль и тяготы (сон. 84). Сравнение поэта (творца) и влюбленного, вообще говоря, имеет давнюю историю. Одним из ключевых слов лирики труверов была «сладкая дума» — мысленный образ возлюбленной, владеющий поэтом; так писали о «думе» Адам де Ла Алль, а позднее Гильом де Машо. Развернутое сравнение скульптора и влюбленного, опирающееся на «Метаморфозы» Овидия (миф о Пигмалионе), содержится в прозиметре Жана Фруассара «Любовный плен». Итак, Микеланджело возвращается к старой теме, но придает ей новый поворот, акцентируя, с одной стороны, творческую активность художника, а с другой (следуя Платону) — потенциальную полноту объекта любви; если за влюбленным здесь стоит платоновский Демиург, то за возлюбленным — материя в ее состоянии, предшествующем акту творения. Вероятно, в эти же годы был написан и известный сонет, прямо соотносящий рабочий молоток скульптора с его архетипом — молотом Демиурга; в этом сонете усматривали влияние платоновского «Кратила», с которым Микеланджело, скорее всего, был знаком через косвенные источники («Когда

* Пламя, живущее внутри холодного камня, так с ним дружно/ что, вырвавшись наружу, объемлет этот камень,/ Его раскаляет и измельчает, но камень не исчезает,/ а соединяется с другими в долговечном строении./ Если камень закален в печи, вынесет/ Лето и зиму, станет более ценным,/ Он подобен очистившейся душе,/ Что возвращается из преисподней на небо, соединяясь с высокими и божественными душами./ Так и я: если огонь, скрыто пылающий внутри меня,/ Вырвется наружу, воспламенит меня, уничтожит,/ Потом утихнет, моя жизнь продлится./ Итак, если я закален в огне, если живу,/ Став дымом и пеплом, обрету вечную жизнь./ Огниво, чья искра зажгла меня, было не железным, но золотым.

скалу жестокий молоток», 46). В следующее десятилетие (середина 1530-х — 1547) сравнения, почерпнутые из области пластических искусств, становятся для Микеланджело еще более важными, но включаются в иные смысловые контексты.

В это время в поэзии Микеланджело находят развитие некоторые темы стихотворений, посвященных Томмазо Кавальери, но появляются и новые мотивы, иногда естественным образом связанные с прежними, иногда — более от них далекие. В середине 1530-х гг. Микеланджело знакомится, а затем тесно сближается с Витторией Колонной; на долгие годы, вплоть до ее смерти в 1547 г., он становится ее верным другом и почитателем. Он дарит ей свои рисунки, посвящает ей большинство своих лучших стихотворений. Считается, что беседы с Витторией Колонной оказали известное влияние на Микеланджело; действительно, между их творчеством наблюдается явная перекличка.

Особенности поэтической манеры Микеланджело, сложившейся к началу 1530-х гг., в это десятилетие проступают еще четче. Основной формой его поэзии становится мадригал. Микеланджело писал мадригалы и ранее, но теперь он отдает им явное предпочтение. Отличительной чертой мадригала является, как известно, гетерометрия, использование стихов разного размера; при этом мадригал не имеет фиксированного объема и схемы рифмовки. Мадригалы современников Микеланджело (в том числе Гаспары Стампы, Виттории Колонны), как правило, невелики, они уступают объемом сонету. У Микеланджело объем мадригала несколько возрастает: большей частью он не превышает 15 стихов, однако некоторые достигают и 18 стихов. Микеланджело чаще других поэтов использует в мадригалах короткие размеры, выстраивая довольно протяженные последовательности коротких стихов, не перемежаемых длинными. Одновременно он существенно усложняет характер рифмовки, а иногда связывает короткие стихи, следующие друг за другом, в монорифмы, — прием, широко распространенный в эпоху позднего Средневековья. Микеланджело не только трансформирует структуру мадригала, он также повышает его литературный статус: прежде бывший скорее жанром легкой поэзии, мадригал наполняется философским содержанием, вступая в конкуренцию с сонетом. Микеланджело развивает в мадригалах те же темы и часто строит их, как и сонеты, в форме последовательных логических рассуждений (тезис, антитезис, аргументы, вывод), причем эти композиционные части и здесь выделяются лексическими средствами — подчинительными союзами, а также наречиями («поскольку», «так что» — «perchè», «sì che»).

Итак, в мадригалах Микеланджело движется от причины и условия к следствию и выводу. Этот тип дискурса, разумеется, менее всего согласуется с короткими размерами. Синтаксически сложные предложения не укладываются в короткий стих мадригала, дробясь частыми переносами, и это противоречие между ритмом и смыслом постоянно приходится разрешать с помо-

щью эллизий и эллипсисов. Столкновение логической структуры и ритма, противоборство формы и содержания становится в эти годы основным принципом поэтики Микеланджело. Работая со словом, Микеланджело словно испытывает потребность в таком же сопротивлении материала, которое знакомо ему по работе с камнем: он усекает слова, он втесняет свою мысль в предельно сжатые, емкие предложения, отсекая, подобно скульптору, «все лишнее», можно сказать, высвобождая мысль, скрывающуюся под слоем словесной материи. Заключительный стих мадригала у Микеланджело — на сей раз в согласии с традицией — нередко афористичен: в конце стихотворения логическая и ритмическая структура совпадают, разрешая напряженное движение стихотворения ударной фразой.

В некоторых стихотворениях этого десятилетия Микеланджело продолжает начатое ранее исследование феномена любви. В мадригале 157 неизбежность страданий объясняется присутствием в сердце неких «духов жизни», подверженных влиянию донны: когда та приближается, они удаляются из сердца, вследствие чего душа покидает тело; при удалении донны «духи» возвращаются в сердце и вновь порабощают его, — но и в том и в другом случае влюбленный страдает (e l'aita e l'offesa mortal veggio; *помогаешь ли ты мне или оскорбляешь — равно смертельно для меня*). Мадригал 170 целиком основан на сравнениях, почерпнутых из мира природы. Здесь устанавливается полная аналогия между человеком и природой, между «микрокосмом» и «макрокосмом», объясняющая, отчего пламя любви столь могущественно и каким образом сердце влюбленного сгорает дотла и рассыпается в прах:

Spargendo gran bellezza ardente foco
per mille cori accesi
come cosa è che pesi,
c'un solo ancide, a molti è lieve e poco.
Ma, chiuso in picciol loco,
s'il sasso dur calcina,
che l'acque poi il dissolvon 'n un momento,
come per pruova il sa chi 'l ver discerne:
così d'una divina
de mille il foco ho drento
c'arso m'ha 'l cor nelle mie parte interne;
ma le lacrime etterne
se quel dissolvon già sì duro e forte,
fie me' null'esser c'arder senza morte*.

* Великая красота,/ Которая возжигает/ Тысячи пылких сердец,/ Сравнима с тяжелым телом,/ Способным убить лишь кого-нибудь одного, но слишком легковесным, чтобы многих./

Еще в одном мадригале (168) предметом обсуждения становится чувственная и сверхчувственная природа любви. Здесь, поступательно продвигаясь от причины к следствию, поэт описывает условия, при которых противоречие может быть снято. *Поскольку та часть меня самого,/ Что спустилась с небес,/ Вновь стремится туда вернуться,/ И в то же время я принадлежу несравненной/ Красоте донны — я охвачен пламенем,/ Выходит, я разделился на две/ Несогласные половины так, что одна оспаривает/ У другой то, чему подобало бы владеть мне одному./ Но если донна/ Изменится ко мне, а небо отвергнет то, чем/ Владело, мои думы, утомленные прежним раздором,/ Все обратятся к ней;/ И если она будет добрей,/ А небо мою душу изгонит, тогда, по крайней мере, надеюсь/ Принадлежать ей всецело — не наполовину.*

В целом, однако, создание «феноменологии» любви в это время не является для Микеланджело главной задачей. На первый план в его стихотворениях выходит иная тема, вообще говоря, давно освоенная лирической поэзией: противопоставление совершенной донны и несовершенного влюбленного, поэта, художника; осознание дисгармонии их отношений и поиски гармонии. Эту тему, сквозную и определяющую для стихотворений конца 1530-х — 1540-х гг., Микеланджело разрабатывает в нескольких направлениях.

С самого начала он соединяет ее с мотивом зрения, иногда — взаимного созерцания, которому предаются влюбленные (в дальнейшем этот мотив приобретает для него все большее и большее значение). Влюбленные устремляют друг на друга взоры, но обнаруживают свою несхожесть: *Быть не может, чтобы ее святые глаза/ Находили то же наслаждение в моих, какое я нахожу в ее;/ Ведь я издаю горькие и печальные жалобы, взирая на ее божественный лик/ И сладкую улыбку* (мадр. 113). Та же тема звучит и в мадригале 255, написанном, видимо, в 1546 г., незадолго до смерти Виттории Колонны. Микеланджело вводит сюда хорошо знакомый по средневековой лирике образ донны, проникающий в сердце через глаза. Дисгармония влюбленных столь очевидна, что поэт погибает или теряет зрение: *Красота и милость, равно бесконечные,/ Того, кому подаете помощь,/ Сразу лишаете жизни,/ На кого ни взглянете — слепнет* (мадр. 114).

Вместе с тем в некоторых стихотворениях говорится о возможной гармонизации отношений между влюбленными, прежде всего метафизической. Сияющие глаза донны, пусть и через страдание, открывают поэту дорогу к высшему благу: *Сияющие и святые глаза,/ Даже малая милость мне сладка и*

Когда же этот огонь заключен в малом пространстве, / Из камня делает известь, ее затем вода растворяет мгновенно, — / Кто видел это, тот знает./ Во мне огонь тысяч сердец, рожденный божественной донной,/ Он сжег мое сердце изнутри,/ И если непрестанные слезы / Растворят его, прежде твердое и несокрушимое,/ Мне будет лучше обратиться в ничто, чем пылать не умирая.

дорога,/ Ведь довольно вознагражден тот, кто, терпя поражение, побеждает (мадр. 116). Такая гармония устанавливается, поскольку поэт обладает особым даром: он умеет ценить совершенство донны. В ее глазах влюбленный находит отражение своей души и видит свою истинную цель: высшую любовь.

Эти мотивы подхватываются и развиваются стихотворениями, основанными на сравнениях влюбленного, поэта, скульптора, художника или же донны, модели, материала. Искусство предстает здесь как возможный источник гармонии, которую ищет поэт. Влюбленный открывает в донне только то, что способен открыть, — подобно скульптору, извлекающему из камня лишь то, что может извлечь его талант, говорится в сонете 151 (одном из немногих, напомним, стихотворений Микеланджело, опубликованных при жизни): *У самого лучшего мастера нет замысла,/ Который бы не содержался внутри/ Мраморной глыбы, и руке лишь тогда сопутствует успех,/ Когда она послушна уму./ Страдание, которого я бегу, благо, которое влечет,/ В тебе, любезная, благородная и божественная донна,/ Скрываются; но так как я более не живу,/ Мое искусство не в силах извлечь то, чего я желаю.* Микеланджело вновь возвращается к образам сонета 84, посвященного Томмазо Кавальери, встраивая их, однако, в иную перспективу. Божественная красота возвышает художника, являя совершенный образец, который ему, в отличие от простого смертного, дано распознать: *С самого рождения мне была явлена красота,/ Дающая верный образец моему дару;/ Она — зерцало и светильник обоих моих искусств* (мадригал 164).

Со скульптором сравнивается не только лирический герой, но и донна: она освобождает душу героя от грубой телесной оболочки, подобно скульптору, создающему из необработанной глыбы полную жизни фигуру (мадр. 152). То же сравнение используется еще в одном стихотворении, где донна «шлифует поверхность» «грубой модели», очищая и облагораживая героя (сон. 236). В мадригале 153, где герой уподобляется отливочной форме, а любовь к донне и ее образ, проникающий в его душу, как и обычно, через глаза, — расплавленному металлу, воздействие донны приносит иные плоды — слабая форма не выдерживает испытания металлом: *Как золота или серебра, / Расплавленных огнем, ожидает/ Пустая форма, томящаяся по совершенному/ Творению, коего не извлечь, если не сломаешь ее,/ Так я вливаю огонь/ Любви внутрь желания,/ Томящегося по бесконечной красоте,/ По той, которой восхищаюсь* (мадр. 153).

В эти годы Микеланджело осмысляет противостояние вечного искусства и преходящей жизни, развивая эту тему в трех направлениях. С одной стороны, он разделяет характерное для Ренессанса преклонение перед искусством, навеки запечатлевающим живые образы. Так, он предлагает Виттории Колонне создать их совместный живописный или скульптурный портрет: тогда

и через много лет потомки смогут судить о красоте дамы и о несчастье художника. С другой стороны, превосходство искусства над природой вызывает у него не только восторг, но удивление и печаль: почему камень, обработанный скульптором, долговечнее творения самой природы (мадр. 240)? Третье направление, по которому движется мысль поэта: бренность земной красоты, драматическое противоречие между чувственной и сверхчувственной любовью. В одном из сонетов (261), написанном, как считается, в 1546 г., незадолго до смерти Виттории Колонны, поэт как будто находит возможность примирить любовь и смерть, земное и идеальное начало, но примирение оказывается скорее метафорой, и это лишь подчеркивает противоречие. *Хоть день мой близок к закату/ И солнце почти погасло над горизонтом,/ Между густыми сумерками и прохладной тенью,/ Все же — если верно, что любовь воспламеняет лишь в середине пути,/ Не иначе, а я стар и пылаю, — / Пусть донна обратит окончание моего пути в его середину.* Микеланджело видел, разумеется, и самый очевидный выход из всех названных противоречий, метафизический: пусть гибель чувственной красоты неизбежна, душе дано познать вечную жизнь. В одном из стихотворений, посвященных умирающей Виттории Колонне (оно датируется 1547 г.), душа влюбленного устремляется к небу, неся образ донны, подобно паломнику, защищенному крестом, — влюбленный возвращает этот образ к его божественному истоку (мадр. 246).

Мысль о возможности метафизического соединения с возлюбленной и об установлении между ними духовной гармонии посещала Микеланджело не только в последние годы жизни Виттории Колонны, но и прежде. Некоторые стихотворения, отразившие это настроение, структурно напоминают стихотворения поэтессы. Таков, в частности, мадригал, где упоминаются «крылья», на которых уносится душа, далее, вознесение героя, еще не расставшегося с телесной оболочкой, в рай, и, наконец, освобождение души от тела. В другом стихотворении Микеланджело называет возлюбленную «солнцем, уводящим взгляд к высотам» (Questo sol l'occhio porta a quella altezza): подобные метафоры часто встречаются в сонетах самой Виттории Колонны. При этом Микеланджело порой весьма скептически оценивает возможность метафизического соединения с объектом любви. Чувственная природа красоты для него слишком очевидна: *Трудно сердцу любить то, что не видит глаз* (мадр. 258).

После смерти Виттории Колонны основным жанром поэзии Микеланджело вновь становится сонет. Поэт возвращается к классической стихотворной форме, а вместе с ней к более простому синтаксису и композиции. В поздних сонетах Микеланджело значительно реже встречаются элизии, эллипсисы, ритмические переносы. Здесь не найдешь признаков квазинаучного дискурса с его обилием подчинительных союзов, вычленяющих тезис,

антитезис, аргументы и т.п. Рационалистический поиск идеального в земном, характерный для стихотворений, посвященных Томмазо Кавальери, и дальнейшая попытка уравновесить эти два начала, отразившаяся в стихотворениях «периода Виттории Колонны», в это время ему равно чужды. Отныне Микеланджело видит лишь возможность метафизического разрешения того противоречия, которое столь занимало его прежде. В его стихотворениях последних лет преобладают религиозные темы; в тех образах, что прежде были связаны с влиянием неоплатонизма, иногда отчетливо проступает христианская основа. Теперь уже не совершенная красота донны открывается каждому человеку с той степенью полноты, которой позволяет достичь человеческий ум, но Бог (сон. 273); да и само слово «любовь» используется для обращения к Христу (сон. 274). В других случаях прежние ценности — земная красота, поэзия, ваяние и живопись — получают негативные оценки: *Если горячее желание остановит/ Свой выбор на смертной красоте,/ Стало быть, оно не из тех, что нисходят с небес вместе/ С душою, а всего лишь простая прихоть* (сон. 276). «Мирские басни» отняли у лирического героя время, которое следовало посвятить созерцанию Бога: он сожалеет, что забыл о дарованной ему благодати и грешил больше тех, кто был ее лишен (сон. 288). Мысль о прошлом дорога поэту лишь тем, что открывает ему тщету ложных благ: *Хоть горюю и стражду, чем-то мне дорога/ Та мысль, что на память приводит/ Ушедшее время и вопрошает о потерянных днях, но их не вернешь./ Дорога тем, что перед смертью узнаю,/ Сколь мимолетны все наслажденья* (сон. 294). Теперь оказывается, что именно «сердечная фантазия» (affettuosa fantasia) заставляла лирического героя видеть в живописи и ваянии своих повелителей: *Ни живопись, ни скульптура больше не утешают/ Душу, обратившуюся к божественной Любви,/ Которая раскрыла нам свои объятия на Кресте* (сон. 285). Интонация некоторых сонетов близка к молитвенной: поэт просит «сократить» «путь», ведущий его на небо, он не в силах двигаться по нему сам, без помощи свыше, он умоляет бросить ему «цепь спасения, несущую небесный дар», т. е. веру.

4

Существенные стилистические и тематические особенности лирической поэзии второй половины XVI в. нашли отражение в стихотворениях Галеаццо ди Тарсия и Луиджи Тансилло, пожалуй, ранее, чем в творчестве других авторов.

Биографических сведений о неаполитанском поэте Галеаццо ди Тарсия (ок. 1520–1553) сохранилось немного. Он носил титул барона Бельмонте, был отправлен в ссылку за притеснения, чинившиеся подданным; вернув-

шись, жестоко мстил жалобщикам; принял участие в военной экспедиции вице-короля Неаполя Педро Толедского под Сиену и по окончании ее был убит при оставшихся невыясненными обстоятельствах. При жизни ни одно его стихотворение не было опубликовано; первый сборник из 34 сонетов вышел в 1617 г. (первое полное изд. — 1758). Его небольшой по объему канцоньере состоит из 50 стихотворений, в основном сонетов (еще две канцоны, одна секстина и один мадригал).

Для Галеаццо ди Тарсия характерен поиск неожиданных стилистических эффектов, в особенности изысканных и необычных сравнений, за которые его высоко ценили поэты эпохи барокко, в частности Марино. Поэт сближает разнородные по своей природе объекты, сравнивает то, что прежде не сопоставляли, находит не использовавшиеся прежде определения. Порой он нанизывает антитезы, описывая то, что помещено в центр стихотворения, главным образом негативно — при помощи антитез.

В одном из стихотворений антитезы отнесены к греховным помыслам лирического героя: *Не столь легко мчится перо по воздуху,/ Просмоленный корабль по спокойному морю,/ Быстрый поток с горного склона,/ Проворные ноги по голому, открытому полю/ Сколь быстро стремится мысль в пучину своих заблуждений,/ Не сдерживаемая ни крутой тропой,/ Ни осыпью, ни ставшей на ее пути горой.* Затем антитезы сменяются сравнениями: *Если же мысли предстоит подняться к истине,/ Она подобна птице, утратившей перья, или вялому червю,/ Которого останавливает каждый камень или сухая ветка* (Non così lieve piuma aere sereno...). Иногда Галеаццо, как и другие ренессансные поэты, черпает антитезы в античной мифологии: лирический герой противопоставляет себя Эндимиону, Кефалу, Анхизу, Пигмалиону, познавшим, в отличие от него самого, любовное счастье (Vide vil pastorel pietosa e leve/ Scender a prieghi suo'chi Delo onora — *Простой пастух дождался, что та, кого чтит Делос,/ Исполнилась сострадания и снизошла к его мольбам*). В другом стихотворении антитезы, принадлежащие самым разным смысловым рядам, негативно характеризуют любовное чувство: любовь не схожа с коварным змеем, хищной птицей, травой или кроной дерева, ветром, колеблющим их, речным потоком, ангелом, взмывающим ввысь, мыслью человека; в заключение, однако, Галеаццо дает и позитивное определение любви, отмеченное влиянием неоплатонизма: *Любовь движется сама собой и имеет целью/ Красоту и желание блага;/ Ее рождает в нас разум, питает заблуждение* (Amor è una virtù...).

Соединение разнородного материала и связанный с ним эффект неожиданности проявляются у Галеаццо и иначе, — например, рассказывая о возвращении на родину, он использует в описании природы лексику, характерную для любовной поэзии: *Сколько ран ты мне нанес, Амур,/ Напоминаниями о смертоносной красоте/ Закрытых долин, высоких холмов, о вас,*

любезные тени... (Già corsi d'Alpi gelide e canute). Большей частью эффект, производимый стихотворениями Галеаццо ди Тарсия, связан с природой используемых им сравнений. Иногда поэт находит второй член сравнения в неожиданной области: например, устанавливая сходство между самим собой, ранее веселым, а ныне печальным, и резиденцией неаполитанских королей, бывшей некогда «отрадой и усладой высокородных дам», теперь же ставшей темницей, «пропастью сумрака и плача» (O felice e di mille e mille amanti diporto). Иной раз второй член сравнения принадлежит низкой образности, притом что стиль стихотворения остается высоким, а общий тон – серьезным. Так, в одном из сонетов, посвященных Виттории Колонне (Галеаццо ди Тарсия был знаком с этой поэтессой и неоднократно обращался к ней в стихах), лирический герой уподобляется червю, покидающему кокон и превращающемуся в мотылька: так описывается чудесная метаморфоза его «желания» (Io benedico il dì che il cor m'apriste). В другом сонете Галеаццо сравнивает любовь и луковицу, называя ее «слезливым растением». Луковица обладает такой внутренней силой, что даже если ее извлечь из земли, она выпускает зеленые перья; так и любовь: даже лишившись питавшей ее любовной надежды, она все еще рождает тысячи новых желаний (Tu, lagrimosa pianta, sembra Amore). Порой Галеаццо ди Тарсия добивается желаемого эффекта, обогащая известные сравнения новыми деталями. Так, обычное сравнение возлюбленной со звездой (на нем основаны многие стихотворения Галеаццо, посвященные его рано умершей жене) разворачивается в одном из сонетов в последовательность сходных между собой «космических» сравнений: здесь еще живая супруга сопоставляется с утренней звездой, Люцифером; умершая – с вечерней звездой, Геспером; лирический герой желал бы стать одной из сфер, по которой Венера (называемая и Люцифером, и Геспером) совершает свой оборот (Donna, chi viva già portavi i giorni).

Луиджи Тансилло (1510–1568) состоял на службе у Педро Толедского и принимал участие в его походах против турок; после его смерти (1553) служил в неаполитанской таможне и несколько раз назначался губернатором Гаэты. Поддерживал литературные связи с А.Каро, Б.Варки, А.Минтурно, входил во флорентийскую академию Мокрых. Помимо лирики писал комические стихи (24 капитоло в духе Берни), драматические эклоги («Два паломника», 1527), дидактические («Кормилица», 1552, «Имение», 1560), религиозные («Слезы св.Петра», начало работы – 1539) и эротические поэмы («Сборщик винограда», 1532), энкомии («Хлорида. Стансы к вице-королю Толедо», 1547). При жизни его лирические стихи публиковались в различных сборниках начиная с 1527 г.; собрание сонетов вышло в 1551 г. Канцоньере, впервые опубликованный в полном составе в 1711 г., включает 104 сонета, 9 канцон, 4 капитоло и 5 мадригалов.

В лирической поэзии Тансилло заметны две основные тенденции. Одна из них представлена предбарочными сонетами и мадригалами, включающими остроумные сравнения и концовки. Таковы, в частности, два сонета, в которых влюбленнный сравнивается с Икаром (Amor m'impenna l'ale – *Под действием любви на моих крыльях вырастают перья*; Poi che spiegate ho l'ale al bel desio – *Поскольку крылья послушны прекрасному желанию*). На крыльях любви поэт устремляется столь высоко, что боится упасть, – однако он надеется стяжать такую же известность, как Икар. Сравнение влюбленного с Икаром было прежде других использовано Саннадзаро и пришлось по вкусу многим поэтам конца XVI – начала XVII в., в том числе французским. Та же тенденция нашла выражение в мадригале, посвященном глазам донны (Occhi leggiadri e belli – «Любезные и прекрасные глаза»). Поэт пытается подобрать для глаз возлюбленной какое-нибудь название, сравнивая их то со звездами, то с солнцем, однако он настолько ослеплен их светом, что не может ничего разглядеть, – не удивительно, что ему трудно подобрать нужное слово. В этом мадригале и в сонетах об Икаре видно ироническое отношение Тансилло к топосам и стилистическим средствам петраркистской лирики; такая ирония станет характерной и для многих других итальянских поэтов второй половины Чинквеченто; ироническая салонная поэзия, обыгрывающая петраркистские клише и топосы, – заметное явление французской литературы первой трети XVII в.

Другая часть лирических произведений Тансилло может быть в той или иной степени отнесена к описательной поэзии. Среди них имеются и сонеты; один, в частности, включает развернутое описание знойного летнего дня, утомившего даже резвых нимф: *Остановитесь, прелестные нимфы, на влажной/ Изумрудной траве,/ Вы не в силах больше ступать,/ Столь утомило вас солнце* ... (E freddo è il fonte, e chiare e crespe l'onde – *Прохладен источник, волны светлы и кудрявы*). Описание извержения вулкана занимает два катрена другого сонета: *Причудливые скалы, крутые вершины, высокие/ Зыбучие откосы; голые камни, взлетающие туда,/ Куда с трудом достигают узкие струйки дыма,/ Поднимающиеся в сумрачном воздухе;/ Великий ужас, смолкнувшие леса; бесчисленные/ Черные гроты, устланные травой, открылись в разломанных скалах; / Они покинуты, оставлены, пустынны;/ Боятся туда заходить убежавшие звери*... (Strane rupi... – «Причудливые скалы...»). В терцетах Тансилло устанавливает параллель между лирическим героем, лишившимся разума от горя, и сумрачной картиной природы.

Живописность в еще большей степени присуща канцонам Тансилло. Вообще говоря, итальянская канцона XVI в. в целом тяготела к описательности – так, в канцонах Делла Казы присутствует своего рода метафорический пейзаж. С эволюцией канцоны в сторону описательности связано увеличение

ее объема. Канцоны Тансилло, как правило, достаточно протяженны — около ста стихов, длина одной строфы — около двадцати, что дает возможность поэту создать картины, насыщенные разнообразными живописными деталями. Однако если у Делла Казы такие детали являются метафорами состояний лирического героя, у Тансилло они становятся более «объективированными»: в отличие от Делла Казы Тансилло использует не метафоры, но параллелизмы и развернутые сравнения, близкие к описаниям, причем эти описания обладают известной автономностью от внутреннего мира лирического «я». Вот характерный пример:

Corrono il freddo Borea e l'umido Austro
per li campi del cielo:
ciascun dal regno suo move aspra guerra:
se l'un di triste nubi l'aria ingombra,
l'altro sparge il terren d'orride nevi:
arma il pigro Boote il freddo plaustro;
gittan le vesti gli arbori; la terra
or veste fango or gelo:
la luce vinta cede il mondo a l'ombra;
e son le notti lunghe e i giorni brevi.
Io, che penose e grevi
ore trapasso, a miglior vita usato,
risguardo al tempo, simile al mio stato:
l'interna doglia mia cresce altrettanto,
e ne' tristi occhi si raddoppia il pianto.

<...>

Spregiando il fren de' sassi curvi ed alti,
gl'insuperbiti fiumi
corron licenziosi le campagne;
scendon dai monti i rapidi torrenti,
e i lati campi diventar fan laghi;
tran l'acque giù co' ruinosi salti
arbori e pietre e pezzi di montagne.
Ebber nel pianger modo i tristi lumi,
mentr'ebber qualche modo i miei tormenti,
or del mio pianto par che il mondo allaghi;
par ch'allor più m'appaghi,
che maggior pioggia avvien che ne derivi;
cadon dal volto lacrimosi rivi,

turban pace e riposo, e menan via
le miglior parti de la vita mia.

Schive del freddo tempo, ch'a noi torna,
le vaghe rondinelle,
e quasi ogni altro augello pellegrino,
fuggon dal nostro, e cercan l'altrui clima,
onde più il tristo verno han di lontano.
Ogni allegro pensier, che in me soggiorna,
sì come pellegrin prende il cammino,
e fugge la tristezza e le procelle
de' tempi miei, lieti e tranquilli prima
che rea fortuna vi mettesse mano.
Calan le fere al piano,
poi che ne' monti, ch'alta neve imbianca,
tutto ad un tempo il verde e 'l cibo manca:
sgomenta il freddo de l'altrui durezza
i desir miei, nudriti in tanta altezza.

Mirando aride stoppie e tronchi e sterpi
le piagge, ove l'altrieri
splendeano i fiori e ondeggiavan l'erbe;
e l'odorate siepi, nude spine,
che le strade spargean dianzi di rose;
andan sotterra le sdegnose serpi
e pascon, dentro, esche mortali, acerbe.
Quando spariro i lieti miei pensieri,
e 'l mio fiorito stato giunse a fine,
le cure più mordaci e venenose
l'alma nel sen s'ascose:
ivi del suo velen le nutre e pasce,
e nova schiera d'ora in or ne nasce.
Così fra tante un dì ne nascesse una,
che ratto divorasse la sua cuna!*

* Несутся хладный Борей и влажный Австр/ По небесным полям./ Грозят из своего царства жестокой войной,/ Один наполняет воздух печальными тучами,/ Другой покрывает землю снегами./ Ленивый Воот снаряжает свою ледяную повозку,/ Деревья сбрасывают одежду, земля/ Одевается то грязью, то льдом;/ Побежденный свет уступает землю тени;/ Ночи длинны, дни коротки./ Я, к лучшей жизни привыкший, провожу тяжкие часы, полные забот./ Смотрю на

Шесть строф из семи включают развернутые параллелизмы и сравнения, которые в совокупности создают сначала картину сумрачного зимнего пейзажа с его проливными дождями, высохшими живыми изгородями и полями, а затем — пейзажа весеннего. В конце строфы поэт, как правило, устанавливает сходство между самим собой и той или иной картиной природы (зимний пейзаж соответствует печали и горю, весенний — мечтам о возможном счастье), однако эти картины всегда включают такие детали, которым не находится параллелей в рассказе о чувствах. Помимо живописных описаний, отметим в приведенных цитатах некоторые черты, характерные для поэтики барокко: «чрезмерность», гиперболизм в рассказе о явлениях природы, использование низких деталей (черви), топос тления и смерти («плоть умерших»), наконец, своего рода аллегоризм, установление прямых аналогий между внешним и внутренним (так, воды влекут вниз обломки гор, слезные реки увлекают за собой останки былого счастья и т. д.).

скверный день, согласный с моей грустью;/ Неотступная боль между тем растет, слезы стоят в глазах.

<...>

Разбрасывая огромные, круглые камни,/ Надменные реки/ Дерзко мчатся равниной,/ Быстрые потоки спускаются с гор,/ Широкие поля превращаются в озера;/ В стремительных водоворотах/ Воды влекут вниз/ Деревья, камни и обломки гор./ Печальные глаза знали меру рыданьям,/ Покуда страданья были умерены,/ Теперь мои слезы, кажется, мир затопили,/ И мне больше по сердцу, / Чтоб из глаз дождь лился сильней,/ Стекают с лица слезные реки, / Смущают мой мир и покой, прочь унося/ Былого счастья останки.

Страшась холодов, которые/ К нам подступают, ласточки,/ И все перелетные птицы/ Улетают от нас, устремляясь в тот край,/ От которого зима далека./ Веселая дума, жившая прежде со мной,/ Пускается в путь, как паломник,/ Спасаясь от страшных бурь моей жизни,/ Такой безмятежной и тихой, прежде чем/ Злая Фортуна меня не настигла./ На равнину спускаются звери,/ Ведь горы покрыты снегами,/ Мало там пищи и трав;/ Жестокость донны и холод гонят/ Мои желанья, вскормленные в высотах.

Глядя на жнивья сухие, стволы и сучья,/ На склоны, где раньше/ Трава колыхалась, покрыта цветами;/ Там лишь голые иглы, где прежде/ Изгороди живые в розах пахучих тянулись вдоль улиц./ Под землю уходят мерзкие черви,/ Кормятся горькой плотью умерших./ Так и когда исчезли мои веселые думы,/ И век мой цветущий склонился к закату,/ Ядовитые и злые заботы/ Скрылись внутри души,/ Душа питает и кормит их желчью,/ Каждый час рождая новый отряд забот./ Дня не проходит, чтобы забота, разбив свою колыбель, ее не глодала останки.

Стилистические особенности стихотворений Галеаццо ди Тарсия и Тансилло, а также некоторые характерные для их лирики мотивы, которые принято считать предбарочными, присущи также творчеству других поэтов второй половины XVI в., особенно неаполитанских, образующих особую группу, которая воспринималась в качестве таковой уже современниками (Л.Дольче, к примеру, подготовил в 1552 г. для венецианского издателя Джолито книгу стихов «благородных неаполитанских сеньоров», первым в ряду которых стоял Тансилло). Среди таких особенностей — использование низких или негативно окрашенных сравнений, в то же время претендующих на известную неожиданность. Так, подобно Галеаццо ди Тарсия, Бернардино Рота (1508–1575) сопоставляет влюбленного с червем, находящимся в коконе: если птичка стремится прочь из клетки, поэт хочет остаться навсегда в глазах возлюбленной, как червяк в коконе (мадр. «Запертая птичка» — Chiuso augelin). Анджело ди Костанца (1507 — ок. 1590) описывает свои любовные отношения с дамой как путешествие по Аиду — влюбленные уже перешли мрачный Стикс, пересекли «пылающие пустыни и холмы», но их ждут все новые и новые круги преисподней (*Когда мы с вами перешли воды / мрачного Стикса* — «Poi che voi ed io varcate avremo l'onde / De l'atra Stige»).

Некоторых поэтов отличает, как и Тансилло, известная тенденция к нарративности и описательности, причем создаваемые ими картины часто сумрачны и печальны. Бенедетто Дель Ува (ум. ок. 1572–1585) описывает возможные последствия турецкого нашествия на Кипр: лазурные воды обагряются кровью, сотрясаются мирты, вместо цветов повсюду видны черепа (сон. «Послушайте, холмы...» — Udite colli...; 1570). Бернардино Рота создает портрет усопшей донны, покоящейся на смертном одре; поэт целует ее хладные руки («Здесь покоится донна» — Giacesi donna). Челио Манья (1536–1602), писавший в основном канцоны, посвящает одну из них годовщине смерти своего отца: у одра умирающего собирается вся семья, в канцону включены и напутственные слова, которые отец обращает к лирическому герою (канц. «Феб, восстань из морских вод» — Sorgi del onde... Febo). Смерть, вообще говоря, является для этого поэта важнейшей темой. Манья размышляет о близости собственной кончины, рисуя картины могильного тления (канц. «Плачу над самим собой» — Me stesso io piango); о страшной косе смерти и о превратившихся в прах гигантах, напрасно громоздивших камень на камень, он пишет в канцоне «Бог».

Наряду со смертью важной темой лирической поэзии второй половины XVI в. оказываются ночные видения; о них писал, в частности, и Галеаццо ди Тарсия. Рота напрасно пытается удержать призрак умершей жены, который явился к нему ночью (сон. «Весела, величественна» — In lieto e pien di reverenza aspetto). Однажды ночью этому же поэту является и Святая Дева, окутанная покровом; с ней он возносится в небесные сферы (сон. «Ясная ночь,

ты лучезарнее дня» — Candida notte e più che'l dí serena). Тень умершего сына, спустившись с Млечного Пути, посещает Анджело ди Костанца (сон. «Я жаждал смерти» — Desïai morte).

5

Наряду с высокой поэзией петраркизма в Италии XVI в. продолжала развиваться комическая поэзия, которая имела давнюю, уходящую в Средние века традицию. В течение Средних веков и позднее высокая и низкая поэзия были тесно связаны между собой, являясь как бы зеркальными отражениями друг друга. Такая тесная связь высокой и низкой поэзии была в известной мере обусловлена влиянием риторики, предлагавшей авторам в качестве одного из упражнений сочинение хвалы или хулы какому-либо предмету; не удивительно, что шутливые стихи нередко осмеивали моральные, религиозные и прочие ценности, на которых основывалась высокая поэзия.

В Италии Чинквеченто шутливая сниженная поэзия переживает новый этап своего развития. В эпоху Ренессанса, и особенно в XVI в., постепенно все более формируется и уточняется представление о стиле как об особым образом организованной системе тропов и лексических средств — в противоположность средневековому представлению, согласно которому понятие «стиль» поразумевало в первую очередь определенный сюжет и соответствующих ему персонажей (лишь иногда, преимущественно в эпоху позднего Средневековья, эти тематические характеристики стиля дополняются элокутивными). С одной стороны, в XVI в. складывается и получает все большее значение предклассицистическая литературная доктрина с характерным для нее учением о декоруме и трех стилях, причем лексический уровень отделяется от «материи» (сюжета, темы) произведения. С другой стороны, в противодействии с этой доктриной осознается возможность нарушения «декорума»: выбора «неподобающих» слов для рассказа о каком-либо предмете. Именно с этой второй возможностью и связано в XVI в. развитие сниженной поэзии, разрабатывающей приемы бурлеска.

Наиболее известным автором, представляющим эту традицию, является Франческо Берни (ок. 1496–1535). Сын нотариуса, он провел юность во Флоренции, где и начал писать («Катрина», 1516, комическая пасторальная драма, в плане стиля ориентирующаяся на образец, заданный «Ненчой из Барберино» Лоренцо Медичи). В 1517 г. Берни переехал в Рим, начав придворную карьеру в Ватикане сначала на службе у своего дальнего родственника кардинала Бернардо Довици Биббиены, а затем его племянника Анджело. Осыпав насмешками в нескольких сочинениях вновь избранного папу Адриана VI (1522), Берни был вынужден покинуть Рим (другой причиной,

возможно, стали его гомосексуальные склонности). Вернувшись в Рим при Клименте VII (1523), был принят на службу к кардиналу-датарию Маттео Джиберти, вместе с которым провел вторую половину 1520-х годов в Вероне; здесь Берни, помимо разнообразных стихотворных сочинений небольшого объема, закончил к 1530 г. переделку «Влюбленного Орландо» Боярдо и написал «Диалог против поэтов». Последние годы жизни прошли на службе у Ипполито Медичи; поэт был отравлен, как считается, за отказ принять участие в заговоре против своего патрона.

Литературные взгляды Берни изложены в его «Диалоге против поэтов» (Dialogo contro i poeti, ок. 1526); собеседниками здесь являются сам автор и его друг Джамбаттиста Санга. Берни отказывается от уходящего в Средние века, но усвоенного и эпохой гуманизма отождествления поэта и мудреца, обладавшего всей полнотой знания, а также «поэтическим безумием» и поистине волшебным могуществом (две последние идеи — специфически ренессансные). Сторонники таких взглядов, опиравшиеся на «Науку поэзии» Горация, видели идеальное воплощение поэта в образах Орфея и Амфиона, легендарного строителя фиванских стен. Над этим представлением иронизирует Санга, заявляя, что Амфион был не поэтом, но всего лишь искусным каменщиком.

Берни оспаривает в этом диалоге и важный для ренессансной литературной теории постулат, согласно которому поэт должен подражать лучшим авторам, — сторонников теории подражания Берни обвиняет в воровстве. Из упоминаемых в диалоге имен (в частности, Бембо, Саннадзаро, Мольца) следует, что критика Берни направлена против поэтов-петраркистов и что свое творчество он мыслит в противостоянии этому кругу литераторов. В «Диалоге против поэтов», таким образом, существование сатирической и шутливой поэзии — в отличие от более ранних этапов — было подвергнуто системной теоретической рефлексии.

Среди стихотворений Берни немало сонетов с кодой, причем число код в них довольно велико, — до десяти и больше. Предпочтение, которое Берни отдавал этой форме, объясняется тем, что она давала большой простор для включения повествовательных и описательных элементов. Берни по существу тяготел к лиро-эпической поэзии, и его сонеты с кодой не столь уж далеки от его же капитоло, одной из форм стихотворного повествования.

Сонеты Берни можно разделить на несколько групп. Часть их является сатирическими и не обладает ни признаками пародии, ни чертами высокого или низкого стиля. Таков, в частности, сатирический сонет, обращенный к духовенству («Радуйтесь, священники, что ваш Христос столь любит вас» — Godete, preti, poichè 'l vostro Christo v'ama cotanto); он содержит обычные для стихотворений такого рода инвективы (священники предаются содомскому греху и разгулу), а также сомнения в господнем долготерпении. Тако-

вы и сатирические сонеты с кодой, порицающие врачей, которые лечили папу Климента VII.

Сатирическая характеристика папского двора строится иначе: это не цепь инвектив, но последовательность иронических определений, которые в совокупности создают общую картину: *Папский двор с его изъявлениями почтения,/ Соображениями и речами,/ С его «однако»,/ «Все же», «но», «если», «быть может»*... (сон. с кодой «Клементу VII» — Per Clemente VII). Такое накопление определений, а также нанизывание синонимов и в целом известная словесная избыточность считаются отличительной чертой стиля Берни. Эта особенность стихотворений Берни вместе с некоторыми другими — например, использованием обсценных метафор, игры слов, «каталогов» (в частности, во «Въезде императора в Болонью», 1530 — «L'entrata dell'imperadore in Bologna»), — как кажется, сближают его с французскими великими риториками. (Последняя поэма состоит из перечня знатных болонцев, присутствовавших на встрече императора; к нему присоединяется прозаический перечень улиц, по которому шествовал праздничный кортеж).

Некоторые сонеты Берни могут быть названы пародиями: здесь Берни, как правило, остраняет какой-либо стилистический прием, использовавшийся в пародируемом стихотворении высокого регистра; иногда он создает выраженное несоответствие между стилем и предметом, намеренно нарушая правило декорума, значимое для поэтов-петраркистов. Один из сонетов, включающих элементы низкого стиля («Волосы цвета чистого серебра, взъерошенные, торчащие в разные стороны» — Chiome d'argento fine, irte e attorte), является пародией на портрет красавицы; такие портреты создавались и в Средние века, и петраркистами, и позднее. *Вам, божественные/ Слуги Амура, открываю / Прелести моей донны*, заключает поэт описание безобразной старухи. Другой сонет Берни, как и многие сонеты петраркистов, образован последовательностью антитез, соединенных попарно сочинительным или противительным союзами, однако в отличие от пародируемого образца поэт использует конкретную и сниженную лексику и описывает отнюдь не возвышенные чувства: *Есть копчености и не запивать пивом,/ Чувствовать себя разбитым и лишенным возможности присесть,/ Сидеть вблизи огня, но без бутылки* и т. п. В конце сонета звучит мизогинная тема, издавна разрабатываемая шутливой и сниженной средневековой поэзией: все перечисленное, утверждает поэт, уступает неудобствам, которые вынужден терпеть тот, кто имеет жену («Сонет против супруги» — Sonetto contra moglie).

Есть у Берни и сонет, пародирующий не некое обобщенное произведение, но конкретное стихотворение — сонет Бембо; в данном случае, однако, Берни не пользуется приемами иронического остранения, но впрямую отрицает то, что говорится у Бембо. У Бембо, например, сказано: *В то время как посланец Господа справедливо/ Движет корабли, конные и пешие ряды,/ Чтобы вер-*

нуть свободу несчастной страдающей Италии и Риму ... Берни переделывает этот катрен следующим образом: *Ни корабли, ни вооруженные конные и пешие ряды,/ Движимые справедливым образом,/ Не могут вернуть свободу несчастной страдающей Италии и Риму* (Né navi, né cavalli o schiere armate). Эта переделка сонета Бембо опирается, скорее, на важную для средневековой литературы традицию риторических споров, нежели использует литературный механизм пародии.

В ряде сонетов стиль является высоким, а предмет — низким, как, например, в пародийной хвале мулу, которого поэт описывает как непревзойденного скакуна; эта хвала ориентирована на эпическую модель («Из темной глубины Аида» — «Del piu profondo e tenebroso centro»). Таковы же эпитафия псу герцога Алессандро Медичи («Здесь покоится в ужасной яме» — «Giace sepolto in questa orrenda buca») и сонет с кодой, посвященный отрезанной бороде Маттео д'Анконы, состоявшего, как и Берни, на службе у веронского епископа. Пользуясь обычными для похвал формулами, Берни уверяет, что лучшая борода не была воспета ни в стихах, ни в прозе и завершает произведение эпитафией: *О случай ужасный и жестокий!/ Здесь покоится царица всех бород,/ Принадлежавшая Маттео д'Анконе* («Кто ж будет столь жесток...» — Chi fia giammai sì crudel persona).

Приемы иронического остранения тех или иных жанровых моделей, топосов, клише Берни использует и в своих капитоло — стихотворной форме, в которой его дарование проявилось особенно полно; в капитоло, как и в сонетах, Берни порой создает намеренное несоответствие между высоким стилем и низким предметом. Капитоло писались терцинами; объем их мог варьироваться, иногда достигая двух сотен стихов; не было ограничено и их содержание, притом что значительный объем способствовал включению в капитоло нарративных и описательных элементов. Многие капитоло Берни обладают чертами послания: они открываются обращением к какому-либо лицу, в отдельных случаях имеются и другие признаки послания (соответствующая концовка, просьба передать поклон третьему лицу — так в капитоло к Себастьяно дель Пьомбо). И начальными обращениями, и разнообразием тем, и иногда тоном капитоло Берни напоминают послания Горация, которым подражали многие ренессансные поэты. В зависимости от конкретной темы, обсуждаемой Берни в том или ином капитоло, они приобретают, помимо черт послания, и черты других жанров: новеллы, иронической хвалы, шутливого выступления на диспуте.

Среди капитоло имеются и послания, лишенные каких бы то ни было иронических и пародийных включений. Таково уже упоминавшееся послание «Брату Себастьяно дель Пьомбо», где Берни пишет о восхищении, которое вызывает у него искусство Микеланджело; здесь содержится та оценка его творчества, которую впоследствии столь часто цитировали; в отличие от

поэтов-петраркистов с их то и дело повторяющимися метафорами Микеланджело «изъясняется с помощью вещей» (dice cose): *Я видел кое-какие его произведения;/ Пусть я и неуч, но все же скажу,/ Что о всех них читал у Платона./ Итак, он новый Аполлон и новый Апеллес;/ Умолкните, бледные фиалки, прозрачные кристаллы и быстроногие звери:/ Он изъясняется с помощью вещей, а вы — лишь слов.*

Капитоло Берни о поездке в Повильяно («К Иерониму Фракасторо, веронцу», 1532 — «A messer Ieronimo Fracastoro, veronese») напоминает новеллу в стихах, причем здесь несоответствие между высоким слогом и низким предметом выражено совершенно отчетливо. Берни, сопровождавший во время поездки веронского епископа, был вынужден провести ночь в амбаре, куда его поместил местный священник. Поэт описывает в ирои-комическом ключе свое сражение с полчищами насекомых; он взывает к Музам, Фебу, Вакху, сравнивает клопов с народом мирмидонцев, а себя — с гигантом Тифеем, добавляя, что сведения об этом персонаже почерпнул у Вергилия. Тут же он иронически включается в обсуждение вопроса о подражании древним: не стыдно-де заимствовать что-либо у Вергилия, ведь тот сам все, что знал, почерпнул у Гомера. Встав наутро, поэт видит, что он весь покрыт кровавыми пятнами, — и сравнивает себя со святыми Юлианом, Иовом, Антонием. Капитоло «О наводнении» (Capitolo del diluvio, 1521) также напоминает новеллу и включает элементы высокого стилистического регистра (в том числе патетическую и нравоучительную концовку), не согласующиеся с предметом: описанием двух перепуганных братьев, оказавшихся во время сильной грозы посреди бурлящей речки и оставшихся почти нагими.

В ироническом послании Амуру (капитоло «Клянусь Христом, Амур, ты не прав» — In fé di Christo, Amor, che tu hai'l torto) Берни пародирует любовную поэзию высокого регистра, используя сниженную, конкретную лексику и — одновременно — трансформируя образ лирического героя: герой насылает чуму на возлюбленную и на Амура, грозит надавать богу любви пощечин и под конец заявляет: *По правде сказать, я не хотел бы умереть; / Перенести можно все,/ Но что такое смерть, я еще не знаю.*

Еще одна жанровая разновидность капитоло — пародийные речи, как бы предназначенные для некого диспута. В одной из них, обращенной к Алессандро дель Качча («Сколь великий труд, мессер Алессандро» — Quanta fatica, messer Alessandro), Берни, ссылаясь на мнения авторитетных философов (в том числе, Анаксимандра и Вергилия), вступает в имеющий давнюю историю спор о высшем благе и наилучшем образе жизни и затем сравнивает жизнь богача, хлебопашца, клирика, наконец, женатого человека. Однако то, что предпочитает Берни, лежит за пределами предложенного; кроме того, поэт выбирает нечто заведомо дурное, как бы подхватывая фольклорный мотив «мира наизнанку»: наилучшей, согласно Берни, является жизнь должни-

ка, — ведь все его ласкают, все ищут с ним свидания. Капитоло завершается написанной в высоком стиле хвалой флорентийской долговой тюрьме. В «Первом капитоло о чуме» (Capitolo primo della peste) Берни продолжает литературно-риторический спор поэтов XIII в. Фольгоре да Сан Джиминьяно и Ченне далла Китарра о наилучшем времени года (Фольгоре написал цикл сонетов, в которых восславил удовольствия и забавы каждого месяца; ему ответил Ченне, перечислив труды и лишения, свойственные месяцам). Берни приступает к обсуждению вопроса о наилучшем времени года тоном весьма рассудительным: он долго-де не решался высказаться о таком серьезном предмете. Последовательно описав достоинства каждого времени года, Берни, как и в предшествующем капитоло, делает выбор, не совпадающий с предложенными возможностями, и, кроме того, заведомо дурной: наилучшим является время чумы, когда во всем царит полная свобода, дети не ходят в школу, и можно неожиданно получить наследство богатого родственника.

Наконец, среди капитоло есть немало иронических похвал, прежде всего низким предметам: «Капитоло об угре», «Капитоло о пескарях», «Капитоло о персиках», «Капитоло об утке для мочи». Они иногда имеют обсценное содержание, порой обсценная метафора оказывается в центре произведения, как, например, в «Капитоло об угре». «Угорь» был обсценным эвфемизмом и во французской литературе конца XV — начала XVI в.; обсценные стихотворения об «угре», напоминающие похвалы Берни, писали во Франции великие риторики. Также и в фарсах, создававшихся во Франции на рубеже XV–XVI вв. и — нередко — поэтами школы великих риториков, найдется немало пассажей, напоминающих двусмысленные энкомии Берни.

Объектом хвалы у Берни может быть предмет не только низкий, но и высокий, например, философия Аристотеля (капитоло «Похвала Аристотелю»). В этом произведении Берни, как и в некоторых других, достигает комического эффекта, используя конкретную и сниженную лексику: Аристотель превосходит всех других философов, как дорогая шерстяная материя грубую ткань или же как мясоед — пост; поэт обращается в этой похвале к своему знакомому повару и выражает сожаление, что философ не оставил трактата о гастрономии.

Итак, в творчестве Берни оттачиваются основные приемы бурлескной поэзии, которая получит большое значение позднее, в следующем веке. Однако поэтическое наследие Берни шире и к бурлескной поэзии не сводится. Предклассицистические и предбарочные тенденции, связанные с бурлеском, сосуществуют в творчестве Берни с различными стилистическими приемами, характерными для сниженной поэзии позднего Средневековья, которую в истории французской литературы иногда называют готической.

Одним из наиболее известных продолжателей Берни был Антон Франческо Граццини (1503–1584), получивший прозвище Ласка (Голавль) во флорентийской академии Мокрых. Среди стихотворений Ласки, наиболее близких к произведениям Берни, — капитоло «Похвала возмущению» (In lode del dispetto). Подобно Берни, Ласка создает произведение, имитирующее квазиученое выступление на диспуте, защищая и превознося нечто заведомо дурное. Как подлинный оратор, Ласка воспроизводит сам способ построения речи, классифицирует аргументы, делает выводы. Есть здесь и необходимые для дискурса такого рода «ссылки на исторические прецеденты»: возмущение привело к падению Трои, после чего Эней направился в Италию, а вследствие этого был основан Рим; итак, возмущение — побудительная сила всех благих деяний. Среди стихотворений Ласки есть и ироническая обсценная похвала низкому предмету — гибели сверчка (*О святые Музы моей свиты, споем песнь сверчку* — O sante Muse della mia scorte, / Cantiam del grillo insieme). Она включает стилистические элементы высокого регистра: начальное обращение к Музам и патетическое заключительное восклицание. У Ласки обсценность находит выражение не только в жанре иронической хвалы, но и собственно в любовной лирике: его лирический герой отнюдь не всегда бывает охвачен только возвышенным чувством (сон. «Отдохнешь ли ты когда-нибудь, моя душа,/ Остановишься ли, сладострастное тело?» — Riposerai tu, anima mia?/ Troverai posa mai, corpo lascivo?).

Такая обсценная или гривуазная лирика вообще была значимой составляющей сниженной, игровой поэзии XVI в. Подвизался в этом жанре Пьетро Аретино, оставивший две книги «Сладострастных сонетов» («Sonetti lussuriosi», 1524): по большей части вошедшие сюда стихотворения образованы монологами и диалогами любовников, охваченных страстью и выражающих свои желания с предельной откровенностью. Венецианский поэт Маффио Веньер (1550–1586) написал сонет во вкусе Аретино («Поцелуй меня, дорогая» — «Basame, cara mare»). Сниженная поэзия представлена в XVI в. и разнообразными стихотворениями, герои которых обращаются к своим возлюбленным с достаточно незавуалированными предложениями любовных утех. В одном из сонетов Андреа Кальмо куртизанка, предлагающая себя лирическому герою, включает в свою речь и столь частую в поэзии этого рода обсценную игру слов (сон. «Однажды на Лидо» — Andando un zorno a Lio).

Помимо собственно обсценных или гривуазных стихотворений, во второй половине XVI в. создаются и произведения пародийные, однако число их менее значительно. Сонет Никколо Франко (1515–1570) «Совершенно седая старуха» (Una vecchiazza, ch'è tutta canuta) — традиционный пародийный портрет безобразной донны. Лирический герой одного из сонетов М. Веньера — поросенок: животное, используя клише любовной лирики, взывает к милосердию дамы, решившей пустить его на колбасу («Когда

убивают поросенка» — Quando s'ammazza el porco). Тот же поэт создает и канцону, в которой описывает жилище своей дамы: сковородка там висит на стене, как трофей, постель сделана из водорослей и набита блохами; тело самой красавицы едва прикрыто лохмотьями. Подобно авторам возвышенных канцон, Веньер воспевает несравненную красоту возлюбленной, сомневаясь, как и все поэты, в своем даровании: *Я, пишущий о тебе,/ Наношу тебе урон, / Лишаю тебя славы и отнимаю ее у тебя,/ Уменьшаю твою честь более, чем способен тебя прославить.* Поэт утверждает, кроме того, что вид донны либо убивает, либо лишает зрения: *Честное слово, кто тебя не видел,/ Почти не жил, / Кто тебя увидел и не умер ,/ Мертвый слепец* («Оборванка» — La Strazzosa). Итак, во второй половине XVI в. комическая поэзия все более и более ассоциируется с обсценностью и гривуазностью; обсценные стихи противостоят высокой лирике, образуя предклассицистическую литературную систему с характерной для нее оппозицией благопристойного и неблагопристойного.

6

Наряду с поэзией высокой и поэзией антипетраркистской, сниженной, в Италии XVI в. существовала и диалектальная поэзия народного регистра. Она ведет свое начало от аналогичного раздела средневековой поэзии, противостоявшего аристократическому регистру. В течение всего своего развития, в том числе в XVI в., эта поэзия сохраняет довольно тесную связь с фольклором, по существу фольклором не являясь. Стихотворения народного регистра часто остаются анонимными (хотя со временем роль авторской поэзии возрастает и здесь); конституирующей их чертой в течение всего этого периода является отсутствие литературной кодификации. Диалектальная народная поэзия предпочитает не сонет, мадригал или канцону, но иные формы, не использовавшиеся высокой поэзией: страмботто (8-стишия с перекрестной рифмой), издавна освоенные народной поэзией, виланеллы (отличающиеся короткими строфами, но в остальном мало регламентированные), песни разнообразной структуры. В песнях и виланеллах нередко появляется рефрен, иногда включающий несколько стихов. Стихотворения часто являются гетерометрическими — быть может, это связано с тем, что они сопровождались музыкой и иногда, возможно, были плясовыми песнями. Отсутствие литературной кодификации естественным образом сочетается с отсутствием языковой нормы: стихотворения написаны на диалектах. Помимо диалектных форм, для языка этой поэзии характерно использование конкретной лексики, уменьшительных суффиксов, а также малочисленность слов абстрактного значения. Перечисленные языковые особенности этой по-

эзии свойственны ей на протяжении всего ее существования. В XVI в. диалектальная поэзия сохраняет и свои традиционные жанры: любовную песню, песню, посвященную Святой Деве, колыбельную.

Вместе с тем в этот период в диалектальную поэзию все более активно инфильтруются различные компоненты высокой поэзии: языковые клише, стилистические приемы, образы. Создаются смешанные жанровые формы; в определенном смысле можно сказать, что в диалектальной поэзии отражается, как в зеркале, вся высокая поэзия со всем разнообразием ее слагаемых.

Примером использования литературных клише может служить песня, где говорится о «любви-тиране» (amor tiranno). В неаполитанских виланеллах упоминаются «редкая ангельская красота» возлюбленной (l'angeliche belezze tue sì rare) и ее «прекрасное благородное лицо» (bella facci'altiera). Появляются здесь и антикизирующие образы: возлюбленная может быть названа нимфой, лирический герой иной раз обращается за помощью к сивилле, нимфы танцуют на лужайке вместе с сатирами и пастухами. Кажется, что и мотив превращения влюбленного в какой-либо предмет или животное (часто насекомое), вообще говоря, имеющий фольклорное происхождение, получил в это время значительное распространение под влиянием мотива метаморфоз, навеянного античной мифологией и разрабатываемого высокой поэзией (сравнения лирического героя с золотым дождем и т. п.). Мотив превращения часто встречается в неаполитанских виланеллах: влюбленный хотел бы стать грелкой, простыней, блохой, мышонком, сорокой, кошкой, сверчком, туфлей, которую возлюбленная носит; некоторые из этих образов (в том числе сверчок, мышонок, насекомые) имели явные эротические коннотации.

Выражая желание обратиться в лед, влюбленный надеется, что в таком случае глаза красавицы не смогут его спалить, и тут же выражает опасение, что они его растопят. Последняя метафора имеет литературное происхождение; к тому же она входит в концовку виланеллы, которая напоминает остроумные концовки петраркистских сонетов. Подобные концовки есть и в других виланеллах. В одной, например, поэт, используя фольклорный мотив «мира наизнанку» (больные лечат врачей, зайцы преследуют собак, мыши едят кошек), делает следующий вывод: поскольку весь мир таков, понятно, почему донна любит того, кто ее ненавидит, и ненавидит того, кто ее любит. Концовка другой виланеллы напоминает стихотворения об Икаре, устремившем свои любовные помыслы чрезмерно высоко и опасающемся падения — сходство столь велико, что виланелла кажется прямой пародией: влюбленному снится, что он стал мухой и кружится над возлюбленной; но вот красавица проснулась, муха поймана, и дама давит ее каблуком; *Так умирает тот, кто хочет летать*, гласит заключительный стих. В некоторых диалектальных стихотворениях народного регистра используются, как и в вы-

сокой лирике, изысканные сравнения: как сарацины чтут солнце, а турки Луну и звезды, так влюбленный молится косам возлюбленной.

В диалектальной поэзии народного регистра отражаются, как в зеркале, не только стилистические приемы высокой литературной поэзии, но и целые ее направления. Поэты, пишущие на диалекте, создают, например, макаронические стихи. Есть здесь и своего рода дидактическое направление: состоящие из сентенций или пословиц страмботто. Наконец, что любопытно, в корпусе диалектальных стихотворений выделяются сниженные стихотворения, отличающиеся, как и параллельное явление высокой литературы, выраженным обсценным характером. Мотивы в них используются те же, что и в стихотворениях литературных. Так, неаполитанский поэт середины века Вьелардинелло пишет страмботто о сорока танцующих старухах; безобразная и похотливая старуха склоняет к любовным утехам автора другой виланеллы («Прошлым днем в Риме старушка» – Na vecchierella l'altro giorno a Roma). Встречаются и стихотворения, в которых обыгрывается обсценная метафора.

Стихотворения Олимпо дельи Алессандри да Сассоферато (ок. 1486 – ок. 1540), в свое время привлекшего внимание Б.Кроче, обладают важнейшими особенностями диалектальной поэзии народного регистра. Он писал в основном страмботто и песни, разрабатывая в них мотивы пастуреллы (с 1518 по 1524 г. он издал 8 поэтических сборников). Для лирики Олимпо дельи Алессандри, как и для других поэтов, писавших на диалекте, характерны конкретная лексика и диминутивы. В то же время он активно использует язык высокой литературы: у пастушки, как и у героинь сонетов, «божественное лицо» (faccia divina). Его стихотворениям свойственны и другие литературные по происхождению черты. Так, в песне «Брюнеточка» (La Brunettina) Олимпо дельи Алессандри создает развернутый портрет своей возлюбленной пастушки, противопоставляя ее знатным дамам. Страмботто, посвященные возлюбленной, складываются в цикл, и «пастушечка» (pastoreluccia) оказывается отчасти подобной Лауре. Эти страмботто представляют героиню за разнообразными хозяйственными работами: она печет хлеб, собирает в лесу съедобные травы, рвет в огороде салат, мнет лен. Страмботто, посвященным «пастушечке», не чужд дидактизм: честная и трудолюбивая героиня явно контрастна жестокой и сладострастной донне литературной лирики.

Глава тринадцатая

НОВЕЛЛИСТИКА

1

В XVI столетии итальянская новелла переживает эпоху расцвета. Появляется множество больших и малых сборников новелл, способы их обрамления варьируются от развернутой «рамы» боккаччиевского образца до «открытой» структуры, оставляющей автору полную свободу в выборе, расположении (и количестве) повествовательного материала; не ограничиваясь рамками традиционной для нее формы сборника, новелла проникает в другие жанры — прежде всего в гуманистический трактат-диалог, комедию, роман. Достаточно напомнить, что вставные эпизоды «Неистового Орландо» — это настоящие стихотворные новеллы. Значительно расширяется и круг источников: наряду с Боккаччо и другими новеллистами предшествующих двух веков (в том числе и иностранными, к примеру, автором франко-бургундских «Ста новых новелл») он включает в себя, с одной стороны, античную классику — Валерия Максима, позднегреческий роман и, конечно, Апулея, чрезвычайно популярного в эту эпоху, а с другой — мотивы и сюжеты народной сказки, фьябы. Нередко в поисках «историй» новеллисты обращаются к «Книге писем о делах повседневных» и другим латинским сочинениям Петрарки.

Широкому распространению и популярности новеллистики, безусловно, способствовало развитие книгопечатания. Именно в эту эпоху печатная книга стала таким же фактором, воздействующим на эволюцию и культурный статус жанра, каким исконно был другой, зафиксированный в бесконечном множестве источников, способ его бытования — устная беседа. Нельзя до конца понять историю создания «Приятных ночей» Страпаролы, не учитывая стремления автора во второй книге сборника закрепить коммерческий успех первой. Не менее показательно для этого нового, «книжного» этапа в жизни новеллистического жанра появление во второй половине века изда-

тельских антологий-образцов, из которых наибольшей популярностью пользовались составленные венецианским печатником, издателем и гуманистом Франческо Сансовино. «Сто новелл благороднейших сочинителей, писавших на народном языке». Опубликованные впервые в 1561 г., они выдержали впоследствии еще 9 изданий, включавших все новые и новые произведения (в конце концов число новелл, извлеченных из «Декамерона», «Фацетий» Поджо, «Пекороне», мазуччиевского «Новеллино» и писателей-чинквечентистов, достигло 165). «Соперничество» авторских и издательских сборников — немаловажная черта в истории европейской новеллистики середины XVI в.: сходные процессы, и даже в более отчетливой форме, протекали, например, во Франции.

Расширение тематических границ, подготовившее, по-видимому, наиболее новаторскую жанровую разновидность прозы позднего Возрождения — *трагическую новеллу*, о которой не раз пойдет речь ниже, сопровождалось еще одной существенной особенностью: Чинквеченто стало эпохой напряженной рефлексии в области литературы на вольгаре, которая не могла не затронуть и такой распространенный и признанный жанр, как новелла. Эволюция теоретических воззрений на новеллу — важнейший аспект истории этого жанра в XVI в.

К началу столетия новеллистика заняла довольно прочное место в рамках гуманистической культуры зрелого Ренессанса. Точнее, речь должна идти даже не о типе культуры, а об идеальной модели поведения культурного человека — члена аристократического просвещенного кружка. Безусловно, бытие новеллы продолжалось и во вполне традиционных для нее «городских» формах застольной увеселительной беседы: свидетельством тому — письмо венецианского комедиографа Андреа Кальмо с колоритной картинкой из жизни «добрых горожан», услаждающих себя не только кружкой пива, угрем, каштанами и грушами, но и рассказыванием историй — от простонародных побасенок до новеллы о Гвискардо и Гисмонде (Декамерон, IV, I) или восходящей к Овидию легенды о Пираме и Фисбе; рассказами второго типа занимают внимание аудитории те, «кто умом поострее». Однако наряду с этой вековой традицией, весьма показательной для рецепции «Декамерона» в эпоху становления гуманизма, в XVI в. оформилась и закрепилась традиция иная, которую условно можно обозначить термином «придворный гуманизм».

Известно, что на протяжении XIV–XV вв. новелла не входила в сферу интересов гуманистов. «Декамерон», в отличие от латинских сочинений Боккаччо, ими обычно замалчивался; реальное же развитие новеллистики шло в рамках «низовой», во многом еще средневековой традиции и, вопреки обязательным декларациям авторов сборников, в целом помимо «Декамерона». Но подспудное освоение гуманизмом боккаччиевского шедевра все же происходило: эта неявная работа культуры сказалась, прежде всего, в появ-

лении латинских переводов некоторых новелл, вычленявшихся из математически выверенной структуры сборника. У истоков этой традиции стоял Петрарка с его переводом новеллы о Гризельде; череду его последователей — Антонио Лоски, Леонардо Бруни, Бартоломео Фацио, Филиппо Бероальдо из Болоньи — замыкает Банделло, опубликовавший в 1509 г. свое латинское переложение новеллы о Тите и Джизиппо (X, 8). Такое «инокультурное» бытование «Декамерона», сопровождавшее процесс постепенного вытеснения латыни в пользу вольгаре, в начале Чинквеченто получило свое логическое завершение. В «Придворном» Кастильоне и в «Беседах о народном языке» Бембо Боккаччо как создатель «Декамерона» предстал — пусть с различных позиций — образцовым писателем.

Исходные установки Кастильоне и Бембо действительно различны. В «Придворном» новелла — это, прежде всего, устный рассказ, один из элементов идеального «речевого поведения»; по словам одного из основных участников бесед, направляемых герцогиней Урбинской, Федерико Фрегозо, архиепископа Салернского, придворный, помимо прочего, должен «уметь с некоей сладостностью возвеселять души внимающих ему, и приятными своими речами и шутками увлекать их неприметным образом к радости и смеху» (II, XLI). Уместная и изящная новелла как раз и сообщает речи эту сладостность и приятность. Как и в «раме» Боккаччо, как и у многих новеллистов XVI в., новелла органично включена в рамки «высокого» времяпрепровождения наряду с музицированием, пением, празднествами и, конечно же, рассуждениями-диалогами, составляющими смысл трактата. Но если функция новеллы — служить украшением речи, свидетельством риторического мастерства и остроумия придворного, то естественно, что интерес собеседников направлен прежде всего на рассказ об остроумных или просто смешных ответах, на motti и arguzie. Неудивительно поэтому, что в небольшом «новелльере», содержащемся во II книге трактата Кастильоне и в основном вложенном в уста Бернардо Биббиены, упор делается на новеллу-шутку, бурлу. А иногда и сам сюжет повествования оказывается, пусть самым фантастическим образом, связан с проблемами речи (или, как сказали бы мы сейчас, коммуникации): такова, например, новелла о замерзших словах, помешавших сделке купца из Лукки с московитами (II, V), которую в «Придворном» рассказывает Джулиано Медичи Великолепный и которая получила широкую известность благодаря ее обработке в IV книге романа Рабле.

Однако, несмотря на то, что «Декамерон» (под «народным» названием «Сто новелл») упоминается Биббиеной в качестве образца, где письменный текст сумел сравниться с устным рассказом — приятность которого во многом проистекает от жестикуляции и тембра голоса, — сам Кастильоне в посвящении, предваряющем трактат, декларирует свою полную независимость от Боккаччо. Отвечая на упреки тех, кто хотел бы видеть в «Придворном»

подражание великому флорентийцу, он обосновывает необходимость ориентироваться на живую народную речь, а не следовать языковому образцу едва ли не двухвековой давности. Кастильоне абсолютно последователен: его идеальный придворный должен, помимо всего, уметь красиво говорить; умение же изысканно писать не было обязательным требованием в рамках данной культурной роли — совершенное, исполненное грации и божественной любви красноречие выражает себя в философской беседе. Новелла (устный рассказ!) как элемент подобного духовно-поведенческого идеала — факт высокой культуры, но не специфически *литературное* явление.

Иначе подходит к ней Пьетро Бембо. Несмотря на то, что и в его трактате-диалоге выведены в качестве персонажей те же лица, что и в «Придворном» (Джулиано Медичи, Федерико Фрегозо), Боккаччо здесь принадлежит совершенно другая роль. Бембо рассуждает о языке литературном, который сумел бы объединить исконно разрозненные итальянские земли в национальное государство; он ищет не столько культурный, сколько чисто текстовой, литературный идеал, единый для всех образец подобного языка, доставляющего высокое удовольствие не только членам какого-либо отдельного кружка или «веселого общества», но и всем гуманистически образованным итальянцам. Им-то и становится, в области прозы, Боккаччо. «Декамерон» в рамках классицистически строгих и весьма влиятельных для эпохи нормативных установок Бембо превращается для Чинквеченто в образец прозаического стиля.

Говоря крайне упрощенно, кардинальное различие между Кастильоне и Бембо можно было бы сформулировать так: Кастильоне сделал нормативной культурную модель, заданную Боккаччо в «раме», Бембо — повествовательную и риторическую традицию, заложенную в самих новеллах.

Своеобразную и весьма показательную в историко-культурном плане параллель «Придворному» составляют в конце Чинквеченто рассуждения сиенца Джироламо Баргальи, высказанные в «Диалоге об играх, принятых на вечерах у сиенцев» (Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare, 1572). В известном смысле концепция Баргальи — свидетельство того вырождения, которое претерпели гуманистические идеи первой половины века в эпоху Контрреформации. Новелла в трактате сиенского аристократа — это один из видов развлечения, игры, классификации и кодификации которых и посвящен «Диалог». «Представляется мне, — пишет Баргальи, — что рассказывание новелл могло бы быть названо игрою так, как называем мы игрою, когда всяк излагает виденный им сон, с тем условием, чтобы каждому сну было затем дано подобающее истолкование. И по этой причине думается мне, что каждый отдельный день «Декамерона» можно назвать игрою». Отличие статуса новеллы у Кастильоне и Баргальи — это отличие утонченного духовного удовольствия от бытовой забавы, позволяющей скрасить досуг.

Но у новеллистики в трактовке Баргальи появляются черты, которые отсутствовали в диалогах Кастильоне и Бембо. Новелла определяется с точки зрения стиля (правило чередования разных манер, «тонов» повествования); она должна содержать рассказ об одном событии и обладать единством действия; герои ее могут быть как «низкими», из простонародья, так и «средними» — горожанами и дворянами, а также «великими и знаменитыми» в плане социального положения и добродетелей. Повествование должно быть правдоподобным, но речь следует вести о происшествиях необычных, хотя и возможных. Поскольку цель новеллы — доставлять удовольствие и радость, новеллы печальные и с грустным концом менее предпочтительны, нежели веселые, однако дамам позволительно рассказывать и такие — как примеры несчастий, проистекающих от излишне страстной женской любви: ведь женщинам подобает блюсти свою честь, и подобные примеры полезны для наставления в добродетели. В устах же мужчин «особенное развлечение <...> доставляют те, что содержат историю великого целомудрия и великих страданий дамы, либо той, что, пережив великие гонения и клевету, обнаруживает свою невинность и непорочность».

Все последние характеристики новеллы — от единства действия до выбора тематики и персонажей — позволяют сделать вывод, что из явления стиля, растворенного в риторических канонах прозы, она превратилась в особый жанр, чей канон служит объектом самостоятельной поэтики. Подтверждением того, что этот новый тип рефлексии в «Диалоге об играх» — не окказиональное отступление от главной линии эволюции, но показатель общей перестройки принципов, на которых строилась поэтика литературы на вольгаре, служит единственный в XVI столетии трактат, посвященный именно жанровой специфике новеллы: «Лекция о том, как следует слагать новеллы» (Lezione sopra il comporre delle novelle) Франческо Бончани (1552–1620).

Автор его, сделавшись каноником (1596), а затем архидиаконом (1600) во Флоренции, в 1613 г. стал архиепископом Пизанским; в Пизе он и умер. Одно время Бончани был чрезвычайным послом во Франции. Вся его литературная деятельность связана с двумя академиями — Флорентийской и дельи Альтерати («Искаженных», где он носил имя Aspro, Суровый); в обеих он в 1590-е гг. играл значительную роль. Большая часть произнесенных им речей («Трактат о составлении надгробных речей», «Трактат о тосканском языке» и др.) осталась неопубликованной. «Лекция о новеллах», как явствует из документов, прозвучала в Академии дельи Альтерати в 1574 г.; впервые издана в 1727 г.

Для решения поставленной задачи Бончани использует прием, ставший к тому времени уже привычным: описывая новый, ренессансный жанр, он опирается на положения «Поэтики» Аристотеля, вполне освоенные теоретической мыслью эпохи, и пытается наложить аристотелевскую схему на сов-

ременную литературную практику. Жанровые признаки новеллы он выделяет в соответствии с теорией подражания. Правда, здесь ему сразу приходится дополнить Аристотеля: в отличие от последнего для Бончани существуют четыре «вещи, посредством которых производится подражание — число, гармония, стих и проза»; он отказывается рассматривать новеллу как один из жанров поэзии, ибо она пишется прозой (согласно Аристотелю, стихотворная форма не является отличительной чертой поэзии), и потому дополняет аристотелевскую триаду этим четвертым элементом, нормативный стилистический канон которого был давно сформирован и сформулирован. Стремясь доказать существование античной традиции, которая бы подкрепляла сугубо современный, ренессансный по сути своей жанр, Бончани толкует термин «новелла» как синоним латинского fabula, в свою очередь совпадающего по значению с греческим mythos. Тем самым термин получает весьма расширительный смысл: «новелла» — это, во-первых, «речь сугубо ложная и вымышленная», во-вторых, фабула, сюжет повествования, и наконец, в-третьих, «такая речь, какая рассказывает о глупых поступках другого, дабы мы им посмеялись и порадовались» (следует отсылка к прологу Саккетти). Понятая подобным образом, новелла восходит к Гомеру, Гесиоду, Архилоху, басням Эзопа и, конечно же, самому известному и плодовитому новеллисту древности — Апулею, «примеру коего следовал наш мессер Джованни Боккаччо». Создатель новелл всегда имеет целью высмеять чужие недостатки, дабы доставить читателям (слушателям) удовольствие и пользу. Тем самым в теории новелла должна подражать поступкам людей низких и в своей низости забавных, каков, например, боккаччиевский Каландрино. В этом она смыкается с комедией. Здесь Бончани делает оговорку, особенно знаменательную на фоне риторического идеала Кастильоне: мысль о том, что комизм новеллы состоит в остроумных ответах и словечках (motti), автору «Лекции» представляется грубейшим заблуждением; согласно определению комедии, данному Аристотелем, смешным должно быть действие, а не слова. Однако Бончани не может не учитывать и мощного давления национальной традиции; коллизия разрешается с помощью логического tour de force — игра остроумия для новеллы означает подражание поступку такого человека, который «побуждает людей смеяться не над собой, но над тем, кого он так ловко высмеял (ha mottegiato)».

Бончани постоянно приходится лавировать между аристотелевской теорией и реально сложившейся практикой жанра. Так, оговорив, что новелла не должна иметь форму диалога, ибо предмет ее недостаточно высок и не предполагает рассуждений о природе вещей или сущности богов, он тут же констатирует, что многие признанные ныне новеллисты вполне успешно использовали эту форму. Выдвинув в качестве объекта подражания поступки людей низких и глупо-смешных, он вынужден немедленно привести приме-

ры прямо противоположного свойства, когда новелла повествует о лицах именитых и деяниях возвышенных и серьезных. И в конечном счете, сформулировав общее определение жанра («новеллы суть подражание одному завершенному в себе действию, дурному и забавному, разумной величины, в прозе и повествованием вызывающее веселье»), автор «Лекции...» призывает тех, кто стремится снискать славу на поприще новеллистики, подражать не столько тем или иным предписанным каноном поступкам и образцам человеческой породы, сколько примеру непреложного авторитета, всякий раз опровергающего теоретические конструкции добросовестного академика — мессера Джованни Боккаччо.

Трактат Бончани интересен отнюдь не глубиной и оригинальностью идей; значение его в том факте, что новеллистика оказалась предметом именно жанровой рефлексии, причем не в традиционных рамках прологов и предисловий к сборникам новелл, а в системе складывающейся в эпоху Чинквеченто классицистической поэтики, выработка норм которой шла не в последнюю очередь благодаря деятельности многочисленных академий. Из явления стиля, каким она (вернее, ее образец, «Декамерон») представала у Бембо, новелла превратилась в самостоятельный жанр, который, подобно многим другим жанрам национальной литературы, потребовал во второй половине века своего поэтологического осмысления. Несколько забегая вперед, следует отметить и то, что, в противоположность Джироламо Баргальи и другим новеллистам периода Контрреформации, Бончани не делает упора на дидактической функции новеллы, строго соблюдая границу между поэтикой и этикой, постоянно стирающуюся у Баргальи.

Такая эволюция жанровой рефлексии новеллистики — явление для европейской литературы, видимо, уникальное. Даже во Франции, где новелла получила широкое распространение и популярность и где в силу исторических и общекультурных причин было сильно влияние итальянских образцов, она, наряду с большинством прозаических жанров, существовала как бы вне риторики и поэтики, оставаясь скорее частью «культурного быта», нежели собственно литературы — во всяком случае, в сознании современников.

В самосознании чинквечентистской новеллы отразилось несколько характерных особенностей ее реального бытования. Во-первых, новеллистику XVI в. уже допустимо рассматривать как общенациональное явление. Безусловно, историю новеллы в эту эпоху можно выстраивать, исходя из ее региональных особенностей, проводя различия между североитальянской и тосканской традицией, а внутри последней противопоставляя флорентийцев сиенцам. Известное отличие в тематике, в степени воздействия на соседние жанры и т.п. между ними действительно есть. Однако новелла — жанр, со времен Боккаччо несущий, явно или подспудно, довольно значительную идеологическую нагрузку, выраженную, прежде всего, в обрамлении сборни-

ков либо авторских прологах. Сама тематика новелл, как правило, выступает производным от этой идеологической «скрепы». Именно эпоха Чинквеченто особенно показательна для судьбы той традиционной «большой» жанровой формы, какой изначально выступал новеллистический сборник. Если в первой половине века отдельная новелла существует в качестве самостоятельной литературной единицы, а попытки выстроить из новелл некую завершенную, обладающую внутренней цельностью книгу кончаются, как правило, неудачей (примеров тому множество — Мольца, Фиренцуола, Граццини...), то к середине столетия доминирует тенденция к созданию мощных новеллистических сводов наподобие «Экатоммити» Джиральди Чинцио. Давление контрреформационных идей вызывает к жизни на новых началах морализаторскую функцию новеллы, известную еще с позднего Средневековья. Гораздо важнее для истории чинквечентистской новеллы, чем отличия Страпаролы от Граццини, те идейные сдвиги, в результате которых Флорентийская академия в 1573 г. выпускает «Декамерон Мессера Джованни Боккаччо, флорентийского гражданина, вновь просмотренный в Риме и исправленный в согласии с постановлениями святого собора в Тренто», а Чинцио создает свой «Анти-Декамерон». Поэтому возможно говорить о двух значительных периодах в эволюции новеллистического жанра в XVI в. Первый из них охватывает время от 1510-х до приблизительно 1560-х гг. и может быть с известной долей условности назван позднегуманистической новеллой. Второй, начинаясь с середины 60-х, завершается в первые годы XVII столетия, когда выходят в свет «Двести новелл» Орацио Малеспини: это новеллистика, вызванная к жизни Контрреформацией.

2

Начало XVI в. ознаменовалось в итальянской новеллистике появлением несколько курьезного, но крайне любопытного в историко-культурном плане сборника: в 1520 г. в Неаполе вышли в свет «Новеллы» (Novellae) Джироламо Морлини. Об авторе их, жившем на рубеже веков, известно только, что он был неаполитанец и «доктор того и другого (т.е. римского и канонического) права». В книгу, помимо 81 коротенькой новеллы, вошли 20 басен и одна комедия без названия — политическая аллегория, написанная, по-видимому, еще до вхождения Неаполя в Королевство обеих Сицилий (1504); в ней Морлини, высмеивая притязания Людовика XII, заявляет о себе как о стороннике испанцев.

«Новеллы» Морлини были написаны на латыни: факт сам по себе поразительный в эпоху, когда итальянский язык уже окончательно вытеснил латынь из всех сфер литературного творчества. Притом латынь «доктора того

и другого права» весьма далека от цицеронианского совершенства, какое она приобрела у гуманистов XV в.; она изобилует варваризмами, солецизмами, лексическими и синтаксическими кальками с вольгаре, и приближается скорее к «кухонной» латыни позднего Средневековья. Рецидивом средневековых представлений о функциях короткого рассказа выглядит и структура отдельных новелл: продолжая традицию дидактических exempla, Морлини старается снабдить свои повестушки моралью (недаром в книге они соседствуют с баснями!), которая вводится формулой novella indicat или fabula indicat. Несогласованность этой морали с содержанием рассказа, частая у Морлини, — также черта, обычная для сборников «примеров», да и в обращении к читателям автор настаивает на том, что истории его «забавны не менее, нежели полезны», и извлечь из них можно «не только цветы, но и плод, не только мякину, но и зерно», как правило, впрочем, весьма банальное («глупец никого уму-разуму не научит», «изобретательность важнее силы», «педерасты всегда женщинам ненавистны»), но в банальности своей отнюдь не противоречащее традиции. В сочетании с духом мизогинии, которым пропитан сборник, и с обличением бесстыдства монахов эти черты, на первый взгляд, делают «Новеллы» Морлини памятником полного упадка и разложения гуманистической латинской новеллы, которая, как бы описав полный круг, возвращается к своим всецело средневековым корням.

Однако это не совсем так. Во-первых, список источников, из которых черпает сюжеты «доктор того и другого права», достаточно обширен и включает, наряду с типично средневековыми побасенками (вроде фаблио о старухе, получившей совет «подмазать» судью и смазавшей ему ладонь салом), Апулея, Сенеку, Цицерона, а также Поджо Браччолини и, в меньшей степени, Боккаччо. Сопоставление сборника с «Фацетиями» Поджо напрашивается само собой. Конечно, Морлини далек от постановки тех риторических задач, которые легли в основу «Фацетий», призванных расширить границы применения латыни, испытать ее возможности в изображении того, «что не требует никаких украшений, никакого ораторского пафоса» (пер. А.К. Живелегова). Однако если гуманист Поджо расширяет сферу риторики, отчасти подготавливая появление на новом витке культуры риторических конструкций Бембо и Кастильоне, то Морлини, осознанно или неосознанно, расширяет жанровые границы новеллы, вводя в нее, в частности, материал народной сказки. Совсем не случайно Страпарола, которого никак нельзя вывести за рамки ренессансной эстетики, включил около 30 новелл Морлини в свои «Приятные ночи», одну из самых популярных во всей Европе второй половины XVI в. новеллистических книг; при этом большинство новелл были попросту переведены им на вольгаре.

Со Страпаролой Морлини роднит и еще одна отнюдь не средневековая особенность. Оба автора стремились использовать возможности, которые

предоставляло писателям развитие книгопечатания. Морлини движет не гуманистическая потребность в совершенствовании культуры, но обычное для Нового времени и возникшее именно в эпоху зрелого Ренессанса желание угодить вкусам широкой публики, т. е. получивших начатки образования горожан. Отсюда и по-средневековому морализаторский налет, и примитивный эротизм, и любовь к рассказам о всякого рода колдовстве и магии.

Поэтому странная книжка Морлини — не одинокий литературный казус, заслуживающий только пренебрежительного удивления (как это часто представляется в историях итальянской литературы), но действительно произведение поворотное, знаменующее собой, с одной стороны, окончательный упадок латыни как языка художественной словесности, а с другой — возникновение новых культурных тенденций, которые получат развитие в богатейшей панораме итальянской новеллистики позднего Возрождения.

3

Одно из явлений в этой панораме заслуживает особого внимания. В отличие, например, от Франции, где циклизация новелл в сборники была не только традиционной, но и единственной формой их литературного бытования, в Италии первой половины века появляется значительное число одиночных новелл — от анонимной (по-видимому, венецианской) «Дионео и Лизетты» до таких шедевров, как «Сказка» Макьявелли или «История двух благородных влюбленных» Луиджи Да Порто, по праву занимающих видное место в истории европейской прозы.

У истоков традиции создания отдельных, не входящих ни в какие сборники рассказов находятся все те же латинские переложения новелл, извлеченных из «Декамерона», о которых уже шла речь выше. В XV в. «культурная полемика» с Боккаччо переместилась на почву национального языка — как в новелле Леонардо Бруни о царе Селевке. С выходом в свет «Бесед...» Бембо самодостаточная новелла обрела, с точки зрения логики, и теоретическое обоснование. В трактовке новеллистики как факта стиля упор делается на отдельный рассказ, который превращается в своего рода риторический опыт, не нуждающийся, по существу, в каких-либо обрамляющих его конструкциях. Если Боккаччо выстраивал культурный миф (а вернее — утопию), возносящийся над окружающей его вполне средневековой реальностью, то в эпоху зрелости, т. е. относительно устойчивой самотождественности ренессансных культурных норм, новелла, с одной стороны, обретает достаточно высокий литературный статус, а с другой — признанный стилистический образец, который и становится имплицитной «рамой», разрастающейся до уровня риторической традиции и вбирающей в себя все отдельные опыты в

новеллистическом жанре. Конечно, как и прежде, обязательные отсылки к «великому Боккаччо» нередко оказывались риторическим приемом; однако в XVI столетии они впервые стали означать отсылку к классической модели стиля. Ситуация, когда многие известные литераторы считали своим долгом, даже не претендуя на создание целостного сборника, попробовать свои силы в коротком прозаическом повествовании, представляется одним из важных этапов в становлении новеллы как жанра.

Уроженец Флоренции Луиджи Аламанни (1495–1556), в 1522 г. был вынужден бежать во Францию после провала заговора против Джулио Медичи. Когда в 1527 г. род Медичи в результате военной экспедиции Карла V был изгнан из Флоренции, Аламанни вернулся на родину, но ненадолго: в 1530 г. власть Медичи была восстановлена, и ему, объявленному мятежником, ничего не оставалось, как удалиться ко двору Франциска I, который, в частности, поручал ему довольно деликатные дипломатические миссии. «Сочинения на тосканском наречии» (Opere toscane) Аламанни увидели свет в 1532–1533 гг. в Лионе, у известного книгопечатника Себастьяна Грифа. Посвященные Франциску, они включали в себя любовные сонеты и элегии (подражания Тибуллу и Проперцию), несколько гимнов и четырнадцать эклог, отличавшихся от своих образцов, эклог Феокрита, аллегорическим характером. Одна из них, «Адмет», в анонимном французском переводе, получила значительную известность в период пленения Франциска после битвы при Павии (1525), которое и составляло аллегорический сюжет стихотворения. Аламанни принадлежит также дидактическая поэма в вергилиевском духе «О земледелии» (De la coltivazione), вышедшая в 1546 г. в Париже, в типографии Этьеннов, и посвященная Екатерине Медичи; в шести ее книгах описываются различные аспекты сельской жизни. Он также переложил на итальянский язык «Антигону» Софокла и написал рыцарский роман «Любезный Гирон», полемически направленный против «Неистового Орландо». Его творчество, стоящее в целом вне флорентийской традиции и ориентированное на аристократическую, придворную аудиторию, оказало определенное влияние на поэзию Плеяды. Аламанни скончался в Амбуазе в 1556 г.

По-видимому, именно пребыванием Аламанни при французском дворе можно объяснить тот факт, что его единственная новелла о Бьянке, дочери графа Тулузского, увидела свет лишь в конце XVIII в.: во Франции в эту эпоху новеллистика была жанром с весьма двойственным культурным статусом, и риторический экскурс в область малых прозаических жанров вряд ли мог соперничать с «антикизирующей» поэзией итальянца-придворного (иное дело — создание целого сборника, тем более с дидактической доминантой: эту задачу, как известно, ставила перед собой даже сестра короля). И, тем не менее, новелла о Бьянке оставила заметный след в истории итальянской новеллистики.

Сюжет ее представляет собой любопытное сочетание куртуазно-рыцарских идеалов и целого ряда сказочных мотивов. В этом новелла отчасти сближается со «Сказкой» Макьявелли, наставника Аламанни в его республиканских убеждениях, сложившихся в Садах Оричеллари. Возможно также, что куртуазный дух, скрывающий сказочную основу сюжета в значительно большей мере, нежели социальная сатира Макьявелли, обусловлен не только очевидной ориентацией на канон рыцарского романа, но и прямым влиянием двора Франциска I с его во многом еще средневековым «вежеством». Последнее, впрочем, не более чем гипотеза: точная дата создания новеллы неизвестна.

Граф Тулузский, исполняя последнюю волю умершей жены, не может выдать дочь замуж против ее воли. Она же отвергает жениха — графа Барселонского, брак с которым закрепил бы мир между двумя издавна враждовавшими синьорами; причиной отказа юноше, совмещающем в себе красоту, добродетель и «редкостные и блестящие качества» (пер. Т. Блантер), служит сомнение в том, что молодой граф — действительно идеальный рыцарь: Бьянка подозревает жениха в скупости, «матери всех пороков» (вспомним, что Родериго-Бельфагор у Макьявелли разоряется именно из-за стремления снискать людскую хвалу). В ответ оскорбленный юноша, переодевшись торговцем драгоценностями и представившись наваррцем, заставляет Бьянку поддаться алчности и провести с ним ночь (а затем и многие другие), расплачиваясь великолепными камнями. В конечном счете беременная Бьянка, предпочтя мезальянс бесчестью, чуть ли не насильно женит на себе наваррца и отныне строго блюдет единственную нравственную заповедь — чтить своего мужа. Подобно Гризельде, она безропотно исполняет все его желания; но мезальянс у Аламанни — «обратный» боккаччиевскому: Гризельда была крестьянкой, женой маркиза, здесь же графиня добровольно выходит за бродячего торговца, не ведая, кто он на самом деле. К тому же долготерпение Гризельды не предполагает совершения ею каких-либо низких поступков — испытания, которым подвергает ее Гвальтьери, только ярче высвечивают virtù простолюдинки, делая ее по праву ровней знатному мужу. Не то у Аламанни: наваррец унижает Бьянку не просто грубым обращением и лишениями, он заставляет ее воровать и подстраивает поимку с поличным. Гризельда — почти святая, Бьянка же, в сущности, обычная грешница: недаром она без особого сопротивления поддается на уговоры традиционного новеллистического и комедийного персонажа — служанки-сводни, чьи монологи исполнены подлинного риторического мастерства. Та часть новеллы, где описываются отношения Бьянки с псевдоторговцем, может рассматриваться как травестия «Гризельды» — сюжет об укрощении строптивой. Сказочные мотивы (волшебные свойства алмаза, которым жаждет завладеть Бьянка, три испытания, которым подвергается героиня, особенно второе, где она должна украсть

жемчуг, расшивая покров для матери графа, и т.д.), сочетаясь с этой травестийной направленностью, придают рыцарским идеалам ироническую «подсветку»: в столкновении куртуазности со здравым смыслом, как в диалоге Бьянки и камеристки, побеждает последний. Граф Барселонский, в отличие от злосчастного Бельфагора, сумел смирить гордыню жены, а ради такого результата, как следует из новеллы, не грех нарушить и рыцарский кодекс, и требования высокой добродетели.

Ироническая двойственность истории, подчеркнутая и в авторском заключении («Эта история рассказана в летописях обоих графств по-разному, одна с тулузской стыдливостью, другая с каталонской учтивостью; я же предоставляю судить о ней самому читателю»: таким образом, рассказ Аламанни выступает то ли контаминацией двух версий, то ли единственно достоверной третьей), задается уже в посвящении новеллы «ее милости, великолепной синьоре, мадам Батине Лакрара Спинола». Если обычно — начиная по крайней мере с Мазуччо — посвящение превращало рассказ в дар высокопоставленному синьору или даме, то у Аламанни дело обстоит едва ли не наоборот: «великолепная синьора» сама оказывается рассказчицей новеллы, запечатлевшейся некогда в памяти писателя, который теперь хочет «поделиться с другими своим богатством», спеша оговорить, что лишен недостатка, заподозренного в женихе Бьянкой: «я не скуп». «Повторив слово в слово все сказанное» генуэзской дамой, автор сдвигает и расшатывает каноны традиционного посвящения; даже его «зеркальное» соотношение с рассказчиком двусмысленно, с одной стороны, он воспроизводит услышанную новеллу дословно, сравнивая свой текст с портретом, лишенным «естественной грации» оригинала; с другой — заранее просит прощения за «некоторую вольность» своего пера, менее скромного, нежели уста синьоры. Иронический «зазор» между декларацией и реальной практикой, между высоким и низким стилем, куртуазными канонами и сказочными мотивами делает новеллу Аламанни одним из любопытных явлений маньеристической новеллистики; но, возможно, именно эта черта, помимо чисто внешних обстоятельств, и обусловила отсутствие у нее книжной судьбы в эпоху Чинквеченто.

Подлинным воплощением классического стиля Высокого Возрождения в новеллистике суждено было стать другой одиночной новелле, породившей целый ряд подражаний и превратившейся в своеобразный культурный миф эпохи Ренессанса: «Истории двух благородных влюбленных» Луиджи да Порто.

Уроженец Виченцы (1485–1529), Луиджи Да Порто в молодости провел несколько лет в изысканно-утонченной атмосфере урбинского двора; впоследствии участвовал в войне, которую вела Венеция против Камбрейской лиги, командовал кавалерийской ротой Венецианской республики. В 1511 г.

в ходе одной из стычек он был ранен в горло и на всю жизнь остался парализованным. Свои военные впечатления Да Порто изложил в 69 «Исторических письмах» (Lettere storiche), в которых обычно усматривают лишнее доказательство его дара повествователя.

Имя Да Порто — автора «Писем» и нескольких стихотворений петраркистского толка, осталось бы неизвестным, если бы в Венеции около 1530 г. не вышла в свет «История двух благородных влюбленных, недавно обнаруженная» (Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti). Успех ее был колоссальным и в Италии, и за ее пределами. Ее воспроизвел с небольшими изменениями Банделло; ее переложил октавами Герардо Больдьери в «Несчастной любви двух вернейших влюбленных, Джулии и Ромео» (L'infelice amore di due fedelissimi amanti, Giulia e Romeo, Венеция, 1553). Наконец, через посредство поэмы Артура Брука «Трагическая история Ромео и Джульетты» (1562) она превращается в «Ромео и Джульетту» Шекспира. Одновременно ее перелагает в драму Лопе де Вега. В трагедию («Адрия», 1578) перерабатывает сюжет новеллы Луиджи Грото; в факт городской хроники Вероны (свидетельство того, насколько распространенным и популярным был сюжет) его трансформирует Джироламо делла Корта («История Вероны», 1594–1596).

Сам Луиджи Да Порто использует в качестве источника новеллу XXXIII «Новеллино» Мазуччо («Сиенец Марьотто, влюбленный в Ганоццу, совершив убийство, бежит в Александрию. Ганоцца притворяется мертвой и, выйдя из могилы, отправляется на поиски возлюбленного. Последний, услышав об ее смерти, тоже желает умереть и возвращается в Сиену; здесь его узнают, хватают и отрубают ему голову. Девушка, не найдя его в Александрии, возвращается в Сиену и узнает, что ее возлюбленный обезглавлен. Мессер Никколо помещает ее в монастырь, где она и умирает от горя» — *пер. С. Мокульского*). Имя Мазуччо в «Истории двух благородных влюбленных» отсутствует, однако в ней есть ряд текстуальных отсылок к новелле Салернитанца: достаточно напомнить слова брата Лоренцо, обращенные к Джульетте после смерти Ромео: «Дочь моя, не говори так... Ты всегда сможешь заточить себя в святой монастырь и там, если надобно, постоянно молить Бога за себя и за умершего твоего супруга» (*пер. А. Вишневского*). Именно так и поступает Ганоцца. Но как Джульетта отказывается последовать примеру мазуччиевской героини, так и автор лишь затем указывает на своего предшественника, чтобы опровергнуть использованные тем поэтические принципы.

Сюжетная схема Мазуччо восходит к позднегреческому авантюрному роману: отсюда переодевания Ганоццы в мужское платье, путешествие в Египет, второстепенные мотивы вроде убийства пиратами гонца Ганоццы, посланного в Александрию с вестью о том, что смерть героини — мнимая, и т.п. Действие новеллы, рассказанной неким высокородным сиенцем «в обществе

нескольких прелестных дам», разворачивается «немного времени тому назад в Сиене» — т.е. в условном времени близкой к современности истории, характерном для классической новеллы («новости»). Вся эта авантюрная атрибутика Да Порто последовательно изгоняется. По-видимому, одним из ключей к тому невиданному и заслуженному успеху, какой снискала новелла о Ромео и Джульетте, является удивительно тонкое определение того времени, в котором разворачивается ее действие. С одной стороны, это время исторически достоверное, но достаточно давнее: 1300–1304 гг., когда Вероной правил Бартоломео делла Скала, «государь учтивый и гуманный». К тому же это время, когда при дворе Бартоломео жил Данте; прямая отсылка к «Комедии» содержится в именах враждующих веронских родов — Монтекки и Каппеллетти («Чистилище», VI): не исключено, правда, что Да Порто здесь опирался и на какие-либо местные хроники или устные предания, ибо Данте не разводил два семейства по враждующим лагерям. Но тень «Комедии», призванная автором сразу после того, как он устами рассказчика, лучника Перегрино, объявляет тему новеллы («рассказ о том, как двух благородных любовников постигла жалостная, жестокая смерть»), неизбежно приводит на память эпизод с Франческой да Римини и Паоло Малатеста: «Любовь вдвоем на гибель нас вела!» (Да Порто мог учитывать и такую историческую параллель, подкрепляющую отсылку к истории Франчески: ее племянник, Гвидо Новелло да Полента, подобно Бартоломео делла Скала, дал приют изгнаннику Данте). Тем самым сразу возникает второй временной план, созданный этой системой исторических и литературных реминисценций — время истории превращается во время легенды.

Но легенды, принадлежащей уже не средневековой, а ренессансной системе ценностей. Франческа, любя Паоло, изменяет мужу, его старшему брату; история Джульетты не знает этого «новеллистического» (или куртуазного) адюльтерного момента — девушка тайно становится законной женой Ромео. Все ее поведение проникнуто личной virtù, волей к истинно высоким поступкам; и для нее, и для Ромео смерть — результат осознанного свободного выбора. Как и Франческо и Паоло, влюбленные у Да Порто гибнут вместе (у Мазуччо смерть Марьотто и Ганоццы разнесена во времени), но не от руки ревнивца-мужа, а из-за великой любви, не позволяющей супругам-возлюбленным пережить друг друга. Герои Мазуччо — жертвы слепого Рока, и все их внешне решительные поступки на деле выражают лишь глубочайшую пассивность: Марьотто возвращается в Сиену, чтобы окончить дни, плача у подножия гробницы Ганоццы, или «быть казненным за человекоубийство»; его хватают, когда он уже приподнимает крышку гробницы, желая проникнуть к якобы мертвой любимой, которой там давно уже нет. «Плач и стенания Ганоццы ужасны», но и она способна лишь оплакивать «жалкую свою участь», удалившись в монастырь по настоянию дяди Марьотто, ради спасе-

ния чести его знатного рода. Герои же Луиджи Да Порто не знают над собой ничьей и никакой власти, кроме всевластия любви. Они даже не жертвы междоусобиц, заставивших враждовать их семейства: отсылка к инвективе Данте из VI песни «Чистилища», как и отсылка к Мазуччо, для Да Порто — обозначение отправной точки в построении нового, ренессансного конфликта. Надежда на примирение Монтекки и Каппеллетти есть, в этой надежде и сочетаются тайным браком юные веронцы, и ей суждено осуществиться в финале новеллы. Но междоусобица — только исторически конкретный и одновременно легендарный, «дантовский» фон для собственно любовной истории. В ней заложено уже зерно того личностного по сути конфликта между долгом и чувством, которое будет затем развито Шекспиром и станет основой классицистической трагедии. Ромео, в отличие от Марьотто, не просто «человекоубийца» (к тому же несколько комический: влекомый своей злонравной Фортуной, герой Мазуччо слишком сильно лупит палкой по голове некоего почтенного сиенца) — он убивает родственника Джульетты, т.е. становится личным врагом ее семьи; отсюда и принципиальная невозможность для влюбленных соединить свои жизни. Но, соединяясь в смерти, они также подчиняются не столько трагическому стечению обстоятельств, сколько закону любви. Реминисценции из Мазуччо и Данте только сильнее оттеняют сугубую внецерковность той высшей морали, которая движет поступками Ромео и Джульетты. Они — самоубийцы; в рамках дантовского макрокосма их душам уготовано место во втором поясе седьмого круга ада. И, тем не менее, их правда оказывается выше не только политики, но и религии. Над гробом несчастных влюбленных происходит примирение Монтекки и Каппеллетти; хоронят их все жители города и государь Вероны; отпевание происходит в церкви Сан Франческо; и даже монах, брат Лоренцо, пытаясь удержать Джульетту, отвергающую его предложение «заточить себя в святой монастырь», ни словом не упоминает о грехе! У Да Порто любовь воистину «движет Солнце и светила». Идеи божественной, возвышенной любви, восходящие к Фичино и развивавшиеся современниками Да Порто Леоне Эбрео, Бембо, Кастильоне, находят в новелле одно из самых удачных художественных воплощений.

Тем самым получает несколько неожиданный смысл обрамляющее новеллу посвящение «прекрасной и милостивой госпоже Лучине Саворньяна», в котором разграничиваются автор и рассказчик истории. Сюжет о Ромео и Джульетте рассказан Да Порто его лучником, веронцем Перегрино, весьма склонным, несмотря на годы, к «любовным предприятиям», и призван показать молодому командиру конной роты, что «не годится проводить много времени в темнице Амура». Это — своеобразный «пример», как «примером» для герцога Амальфи, попавшего «в любовный плен», была новелла Мазуччо о Марьотто. Однако катартическое начало в этой истории столь сильно,

что горестная участь благородных влюбленных превращается в триумф возвышенной любви. Как пример для подражания, судьба Ромео и Джульетты, быть может, и способна исполнить функцию, назначенную ей Перегрино; но как новелла-легенда, адресованная прекрасной даме, которую автор призывает стать пристанью «для утлого челна [его] воображения», обремененного невежеством и подгоняемого Амуром, — она обладает всей притягательностью поэтического совершенства.

По словам самого Да Порто, новелла должна была стать последним его литературным трудом. Может быть, поэтому автор превратил ее в такой сгусток «культурной мифологии»; преодолевая историческое время и бытовое, традиционное правдоподобие, она помещает действие в сферу высокого поэтического вымысла. «Дантовский» план просвечивает даже в мелких, на первый взгляд просто «реалистических», подробностях. Ромео недаром скрывается в Мантуе: на уровне фабульном это мотивируется трогательной просьбой Джульетты не уезжать от нее далеко, например, в Рим или Флоренцию. Однако сочетание этих трех городов не могло не вызвать в памяти лишний раз монолог-инвективу Данте: Мантуя, упомянутая непосредственно перед ним, — это родина Вергилия и поэта Сорделло, которые, встретившись в Чистилище, «сливают объятья», и именно радость земляков, узнавших друг друга в загробной жизни, дает повод Данте произнести свое обращение к раздираемой распрями Италии. В таком контексте Мантуя как убежище Ромео обретает символический смысл, предвосхищая примирение враждующих семейств, которые «обняли друг друга», подобно Вергилию и Сорделло.

Луиджи Да Порто удалось создать произведение, насыщенное, на ограниченном пространстве новеллистической формы, такой глубиной культурного смысла, что оно по праву может считаться одним из символов зрелой ренессансной культуры. Он показал возможности новеллы в овладении новым для нее трагедийным материалом, причем не только на чисто фабульном уровне: обилие монологов и диалогов, единство времени и места, гораздо более строгое, чем у Мазуччо, и наконец, катарсис, венчающий «прекрасную и столь жалостную фабулу», превращают «Историю двух благородных влюбленных» в подлинную прототрагедию.

После успеха Да Порто, поднявшего на новую высоту статус новеллы в эпоху Чинквеченто, понятными становятся слова Джованни Гвидиччони из посвящения его единственной новеллы: «... Почел я наиправильнейшим некоторые случаи любовные, каковые недавно изложил я прозаической речью, послать вам и под сенью покровительства вашего отдать их печатать, ибо крепко держусь я того мнения, что слава моя премного оттого должна возрасти». Любопытно здесь то, что вклад в новеллистику Гвидиччони (1500–1541), уроженца Лукки, занимавшего весьма высокие должности в церковной иерархии благодаря близости с Алессандро Фарнезе, папой Павлом III (ему и поднесен

сей литературный труд), случаен и ограничивается, несмотря на то, что сказано в посвящении, одной новеллой. Этот более или менее традиционный текст, опубликованный в Болонье в 1547 г., после смерти автора, и включавшийся в антологию Сансовино, интересен, прежде всего, как лишнее подтверждение места новеллы в иерархии жанров: епископ, папский нунций, приближенный гуманистически образованного Павла III, желая, по-видимому, в дополнение к своему высокому социальному положению снискать еще и литературные лавры, обращается именно к новеллистике.

4

Разработка риторических возможностей отдельной новеллы не отменяла и опытов в создании нового «Декамерона». Однако все попытки выстроить завершенный, гармоничный сборник боккаччиевского образца вплоть до середины века неизменно терпят крах: ни один сборник так и не был доведен до конца. Дело, как правило, ограничивается многообещающим прологом, изображением компании рассказчиков и написанием нескольких новелл, число которых гораздо меньше заявленного. Видимо, есть эстетическая и художественная закономерность в этой череде неудач, а также в том, что по-настоящему плодотворными в конечном счете оказываются иные принципы обрамления, не предполагающие строгой архитектоники «Декамерона». Та идеологическая нагрузка, та сверхзадача построения нового пространства культуры, которую брала на себя «рама» Боккаччо, в эпоху зрелого и позднего Ренессанса оказывается избыточной. Новелла как бы распространяется вширь, проникая в другие жанры, особенно в чрезвычайно популярный в эту эпоху трактат-диалог о любви, комбинируется с другими малыми формами. Задачи стилистические, риторические вытесняют — до времени — идеологию.

Одним из первых заявил о своем намерении сравняться с Боккаччо известный поэт, автор изысканных латинских элегий и стихотворений на вольгаре Франческо Мария Мольца (1489–1544). Уроженец Модены, он большую часть жизни провел в Риме; состоял на службе у кардинала Ипполито Медичи и у Алессандро Фарнезе. Придворная жизнь, утехи которой он вкушал в полной мере, бросив в Модене жену и четверых детей, принесла ему скандальную славу по всей Италии — едва ли не большую, чем стихи; наиболее известна его написанная октавами пасторальная поэма «Тибрская нимфа» (Ninfa Tiberina).

Замысел Мольцы остался нереализованным — и не только потому, что, страдая французской болезнью, он преждевременно скончался в своем родном городе. В его бумагах сохранилось всего семь новелл; при этом одна из них имеет спорную атрибуцию, а другая не завершена. Пятая новелла пред-

полагавшегося сборника — история Орлеанской девы, источником которой послужило сочинение гуманиста Бартоломео Фацио «О начале войны между Галлами и Британцами», — была опубликована в Болонье в 1542 (или 1547) г., остальные четыре — в Лукке, в 1544 г. Мольца, безусловно, подражал стилю Боккаччо: он использует отдельные выражения, почерпнутые из «Декамерона», а иногда и заимствует из него сюжетные ходы и описания. Однако в конечном счете именно логика подражания превращает даже лучшую из созданных им новелл — о добродетельной дочери короля Британии Одоарда — в насыщенный высокой (иногда до комизма) риторикой, но сюжетно весьма рыхлый текст, лишенный внутренней цельности и имеющий чисто развлекательную функцию. Ничем не мотивированные, с точки зрения традиционного новеллистического правдоподобия, повороты интриги организуются в сущности логикой сказочного сюжета о прекрасной и невинно гонимой падчерице (невестке). Сказочным мотивом — предсмертной просьбой жены сочетаться браком лишь с той, которая превзойдет ее в красоте, — обусловлена и преступная любовь отца к своей благонравной дочери, выливающаяся в обмен изощренными патетическими речами («Любезный отец, хотя столь омерзительное предложение, коим вы слух мой донельзя осквернили, должно лишить вас такого звания, все же я всегда, невзирая ни на что, буду отцом вас величать, ибо, чем благороднее и сердечнее будет звучать это слово, тем скорее вы сможете одуматься от вашего непотребного животного вожделения и остережетесь лишиться святейшего, естеством данного имени...»; *пер. Н.Живаго*). Интерес новеллы держится не на сюжете, но, скорее, на сочетании очевидного сказочного начала и риторического пафоса, включающем и элемент пародии. Так, в момент трогательной развязки, когда император Генрих вручает дофину, ставшему к тому времени королем Франции, его добронравную жену и сына, автор вдруг вторгается в повествование: «Правда, один человек, рассказавший мне эту историю, утверждал, что не блиставший ученостью император будто бы сказал: даруем вам теленка заодно с коровой, — и что якобы при этих словах король Франции необыкновенно разгневался; *впрочем, это не весьма достоверно*». Таким образом, даже понятие правдоподобия, традиционно составлявшее самую сущность жанра, смещается у Мольцы в сферу стилистики, к тому же получая комическое остранение. Подражание Боккаччо под пером писателя приобретает черты риторического упражнения и литературной игры.

К числу новеллистов, также стремившихся подражать риторическим моделям «Декамерона», можно отнести и Марко Кадемосто, уроженца Лоди, чей сборник «Сонеты и иные стихи» (Sonetti e altri rime), включавший в себя шесть новелл, был издан в Риме в 1544 г. По свидетельству самого Кадемосто, новелл он написал значительно больше, однако в 1527 г., спасаясь из осажденного Рима, сумел сохранить лишь шесть. Развивая сюжетные схемы,

аналогичные боккаччиевским, они отличаются явным вкусом к изображению ловкой проделки, beffa, — как, например, в новелле второй, где пройдоха, выправив себе подложные рекомендации и представившись кардиналом, выманивает у доверчивых римлян изрядные деньги. Стиль Кадемосто не отличается изяществом: в argumentum, кратком содержании, предваряющем основной рассказ, шорник, который поверил мошеннику, назван попросту бараном, а традиционные уверения в правдивости истории отзываются временами, предшествующими Боккаччо: «... Отрицать правдивую историю — это как будто сказать: Ты не сын своего отца. — Нимало не желал я доставить потеху своими новеллами, чтобы не говорить неправды, ибо по природному обычаю своему никогда не произносил я ничего иного, кроме истины».

Если Кадемосто продолжает двухвековую традицию новеллы-beffa, то венецианца Джованни Бревио привлекают в первую очередь странности поведения и необычайные события, вызванные любовной страстью. Прелат, друг Бембо, Аретино и Делла Каза, Бревио известен главным образом тем, что в его сборнике «Стихи и проза на народном языке» (Rime e prose volgari, Рим, 1545) и под его именем впервые увидела свет «Сказка» Макьявелли. В остальных пяти новеллах, вошедших в книгу и снискавших ее автору славу «непристойнейшего», привычные для новеллистики сюжетные схемы как бы «переворачиваются», получают прямо противоположную развязку. Автор развлекается литературной игрой и, не оглядываясь на требования морали, с удовольствием описывает «удивительный результат» подобного выворачивания наизнанку. В новелле пятой, открывающейся призывом к «красавицам дамам» смелее радоваться жизни вместе со своими возлюбленными, а также некоторыми рассуждениями автора относительно врачевания сифилиса, стертая новеллистическая интрига (муж, вернувшись домой, обнаруживает богато накрытый стол, жена же с любовником убегают) завершается мирной и веселой общей трапезой. Новелла четвертая, сюжетно близкая новелле 23 «Новеллино» Мазуччо, повествует о матери, которая, воспылав к собственному сыну, обманом сходится с ним вместо его возлюбленной. Однако если у Мазуччо сын, узнав от беременной матери правду, преисполняется стыда и гнева, а ее саму после родов сжигают на площади, то у Бревио сын позднее, сам того не зная, женится на девушке, которую произвела на свет его мать, и становится ей «братом, отцом и супругом» одновременно.

5

Если в творчестве Мольцы, Кадемосто, Бревио новелла предстает обособленным риторическим упражнением и в конечном итоге — забавой, безделкой, легко сочетающейся с малыми стихотворными жанрами в рамках чи-

сто издательских сборников сочинений данного автора (как правило, все эти «Стихи и проза» публикуются после смерти писателя), то факт этот, безусловно, следует связывать с предпринятой Бембо «канонизацией» Боккаччо. Та же тенденция, но возведенная уже в художественный принцип, встречается у новеллистов, несоизмеримых с Кадемосто или Мольцей по степени воздействия на итальянскую литературу Чинквеченто. Однако осознанные попытки соединить сугубо риторические задачи с построением целостного сборника по образцу «Декамерона» все же предпринимались. Одной из подобных героических неудач можно считать «Вечерние трапезы» Антон Франческо Граццини по прозвищу Ласка (Голавль).

Граццини родился и умер во Флоренции (1503–1583); этот аптекарь, отличавшийся немалой образованностью и доходящей до страсти любовью к родному наречию, оставил значительное литературное наследие. Ему принадлежит семь комедий и несколько фарсов, бурлескные стихи в духе Франческо Берни. Он старался обогатить тосканскую поэзию и изобрел две малые жанровые формы, производные от мадригала — «мадригалессу» и «мадригалоне». Он издал «Сонеты» Буркьелло и других поэтов (1552), комические стихи Берни и сборник «Карнавальные песни» (1559), из-за которого имел столкновение с Флорентийской академией — тем более неприятное, что взаимоотношения с этой академией составляют главный и сквозной сюжет его творческой и личной биографии.

В 1540 г. Граццини вместе с Джованни Маццуоли основал академию Мокрых и стал ее первым секретарем. Отсюда и его «академическое имя» — Lasca, Голавль. Уже в следующем году по велению герцога Козимо Медичи «Мокрые» преобразуются во Флорентийскую академию, из которой сорок лет спустя, и вновь при участии Граццини, выделится Академия делла Круска («Отрубей»; Граццини не пожелал сменить имя, заявив, что прежнее вполне согласуется с новой тематикой, ибо «голавлей обваливают в муке»). Однако отношения его с собственным детищем были далеки от идиллических. Чуждый педантизма, противник подражания древним и защитник живой, разговорной тосканской речи, Граццини принимал бурное участие в литературных дебатах, и из-за своего полемического пыла на 17 лет оказался как бы отлучен от академии, где в конце 40-х гг. начали задавать тон «арамеи» — т.е. сторонники Пьерфранческо Джамбуллари, доказывавшего, что тосканское наречие произошло не из латыни, а из древнееврейского языка, осененного божественной благодатью. Вернулся Граццини во Флорентийскую академию лишь в 1566 г.

Вся эта «академическая» деятельность Граццини непосредственным образом претворилась в его «Вечерние трапезы» (Le Cene) — сборник новелл, впервые изданный лишь в XVIII в. и заставивший литературную критику эпохи Просвещения заговорить о его авторе как об одном из лучших новел-

листов XVI столетия. «Академизмом» (в самом широком смысле) проникнута вся структура сборника. Во-первых, идея подражания Боккаччо заявлена во вступлении с редкой прямотой: рассказчики, пять юношей и пять дам, спев, ко всеобщему удовольствию, «шесть либо восемь мадригалов», усаживаются у очага и собираются читать «Сто новелл» Боккаччо, которые держит в руках один из юношей; каждый намерен прочесть по одному «дню» из «Декамерона», «книги прекраснейшей и полезнейшей из всех, что когда-либо были созданы»; Боккаччо именуется ими «святым Иоанном Златоустом (San Giovanni Boccadoro)». Во-вторых, с не меньшей остротой поставлена в сборнике задача именно риторическая: решив заменить чтение рассказыванием собственных историй, компания молодых людей сговаривается отдать этому занятию три вечера; в первый вечер новеллы должны быть короткими, во второй, через неделю, — средние, в третий, еще через неделю, — длинные, поскольку у рассказчиков будет время продумать и подобающим образом обработать свое повествование. И наконец, в-третьих, и обрамление «Вечерних трапез», и многие из включенных в сборник новелл несут в себе идею «кружка посвященных», сообщества достойных, образованных и веселых духом людей, из которого изгоняются глупцы, зануды и педанты, — как в новелле IV первого вечера, где компания благородных юношей, привыкших вместе ужинать и проводить время, с помощью остроумной шутки изгоняет болтливого и хвастливого втирушу, или в новелле о Тассо, связавшего дурака-аббата, который вздумал оценивать его творения. Не исключено, что мотив этот в творчестве Граццини — автобиографический и отчасти ностальгический. «Вечерние трапезы» создавались в то время, когда Граццини оказался окончательно вытеснен из Флорентийской академии, а действие их происходит в начале 40-х г., когда «Мокрые» во главе с Маццуоли («Страдино») проводили время не столько в обсуждении лингвистических проблем, сколько в веселых пирушках. Как бы то ни было, Граццини привносит в боккаччиевскую модель обрамления новую культурную подоплеку: общество рассказчиков у него приобретает черты шутливой «академии».

Тем самым замысел Ласки оказывается не только единым и стройным, но и в своем роде уникальным: кружок городских «академиков» составляет, с одной стороны, сниженную параллель придворному кружку с его культом красноречия и остроумия, а с другой — выступает (по своей официальной функции) тем культурным институтом, где, собственно, и создаются языковые и стилистические нормы. Логически такая конструкция вполне адекватно соответствовала заявленным риторическим целям сообщества рассказчиков, на практике же и этот замысел остался нереализованным, а сборник — незавершенным: из последнего, третьего «вечера» с его длинными рассказами сохранилось только две новеллы.

Дело, по-видимому, в том, что «рама» боккаччиевского образца имеет свои имманентные законы, вступающие в противоречие с сугубо риторической сверхзадачей. Лишившись своего традиционного для Чинквеченто содержания — философской беседы, главным образом о любви, — она превратилась у Граццини в апофеоз чистого развлечения, парадоксальным образом содержащий явные морализаторские элементы. Все три вечера, где за ужином рассказываются новеллы, выпадают на время карнавала, когда «дозволено людям религиозным веселиться»; начинается сборник со знаменитого описания игры в снежки между юношами и дамами — и, однако, любовная тематика сразу отметается: все пять дам замужем, и для них игра, равно как и рассказы, — только потеха. Любопытно, что Граццини избегает и новелл о любви: влюбленный у него, прежде всего, смешон, это главный объект всяческих проделок и шуток, особенно если в его роли, как в седьмой новелле второго вечера, выступает «педант».

Сюжеты подавляющего большинства новелл Ласки строятся на beffa; пять из двадцати двух повествуют о проделках приятелей-плутов, подобных боккаччиевским Бруно и Буффальмакко, однако отличающихся от них гораздо большим профессионализмом («академизмом»?). Розыгрыши, подстроенные ими — обычно с участием некроманта Зороастра, — довольно невинны, чего нельзя сказать о других beffe. Граццини тяготеет к «жестокой» новелле, получившей распространение в середине века: он во всех кровавых деталях выписывает самооскопление (I, 2) или заставляет вполне безвредного дурачка Фалананну (прозвище, произведенное от far la nanna — «баиньки»: в новелле характеристика дурачка строится на детском речевом поведении) по «удивительной и странной случайности» утонуть в Арно. Но тематика его рассказов не исчерпывается ловкими (и не очень) проделками. Заставив рассказчиков в прологе вспомнить, что их мужская половина гуманистически образованна и прекрасно разбирается «в поэтах не только латинских либо тосканских, но также и греческих», а значит, не испытывает недостатка в повествовательном материале, и что дамы также отличаются остротою ума, Ласка разрабатывает и другие, более «литературные» разновидности новеллы. Здесь его интерес привлекают как комедийные ситуации, так и «случаи печальные и жалостные». Примером первых может служить новелла II, 1, где перипетии сюжета вращаются вокруг разительного сходства двух персонажей (комедиограф Граццини прекрасно знал «Двух Менехмов» Плавта; частая в «Вечерних трапезах» фигура педанта также попала в сборник из комедии), за которым просматривается сказочный мотив богатого и бедного двойников. Примером вторых — новелла I, 5, которая, несмотря на краткость, вмещает в себя, по существу, два сюжета: сюжет об удачном мошенничестве героя, который, воспользовавшись внезапной смертью ростовщика, спасавшегося в его доме от ночного ливня, грабит скрягу-богача, хоронит его

тайно и выдает свое возникшее в одночасье состояние за результат алхимических опытов; и сюжет собственно трагический, где жена «алхимика» из ревности доносит властям о давнем преступлении мужа. Задача, которую ставит перед собой рассказчик новеллы, Леандро, — показать, что подлинная трагедия может произойти не в Греции и не в Риме, не с благородными и царственными особами, а «в жалких и маленьких домишках». Граццини не жалеет риторических усилий, чтобы сделать рассказ о казни мужа, над телом которого оставшаяся без крова доносчица лишает жизни себя и двоих сыновей, достойным канона трагедии: «Люди, плача, бежали к тому месту, дабы воочию увидеть зрелище столь страшное и ужаснейшее: отец и мать с двумя своими сыночками, столь прекрасными и белокурыми, жесточайшими ранами покрытые и безжалостнейшим образом кровью залитые, возлежали, мертвые, друг поперек друга. Меркнут Фивы и Сиракузы, Аргос, Микены и Афины, меркнет Троя и Рим пред лицом злосчастной и злополучной Пизы» (история представлена как факт пизанской городской хроники). Однако самодостаточная жестокость развязки, не подготовленная «роковым» стечением обстоятельств или высокими страстями, оказывается мало пригодной для столь мощного риторического пафоса: бытовой сюжет о ревнивой горожанке не позволяет героине, невзирая на убитых ею невинных младенцев, предстать новой Медеей, а толпе стенающих пизанцев — античным хором.

Попытку создать образцовую придворную новеллу-трагедию Ласка предпринимает в новелле II, 5; сюжет ее представляет собой синтез истории Федры и Франчески да Римини, а антикизирующий колорит призван подкрепить ораторское мастерство, демонстрируемое персонажами и рассказчиком. Новелла, повествующая о любви сына и молодой жены древнего правителя Фьезоле Куррадо и их жестокой смерти от руки отца и мужа, могла бы стать реальным образцом «классицистической» истории на псевдоантичный сюжет, если бы ее стилистическая цельность не нарушалась неодолимой тягой Граццини к нагромождению жестоких подробностей. Куррадо не просто убивает любовников — он велит в своем присутствии выколоть им глаза, отрезать язык и отрубить руки и ноги, а затем оставляет их истекать кровью на кровати со словами: «Желаю, чтобы там, где пребывали вы счастливо, к наслаждению и удовольствию вашему и к моему стыду и позору, теперь умерли вы жалкой смертью, в горе и страдании, ради отмщения моего». Оттого и катартическое начало в этой трагедии оказывается едва намеченным — народ, возмутившись неслыханной жестокостью Куррадо, свергает его и устанавливает милую сердцу Граццини республику (характерно, что рассказчики «Трапез» также принимают республиканский способ правления: они не выбирают даже временного «государя», а очередность устанавливают исключительно по жребию). Однако событие это тонет в описании разъяренной толпы, которая выволакивает тирана из дворца и поби-

вает его камнями, «так что казался он замурованным, едва ли не погребенным под грудой булыжников». Впрочем, и республика держится недолго: тот факт, что она была «в конце концов римлянами разрушена», соседствует в одной фразе и с погребением несчастных любовников, и с самим установлением этой формы правления.

Мир, создаваемый Граццини в рамках «Трапез», на редкость агрессивен и тем представляет резкий контраст безмятежной созерцательности «придворных» сборников-трактатов. По-видимому, эту его черту также следует отнести на счет не столько индивидуального темперамента автора, сколько особенностей складывающегося «академического» литературного быта, ярким выразителем которых и стал Ласка. Ригористическая строгость структуры его новелльере совершенно иного рода, нежели, например, предельная упорядоченность «Бесед» Фиренцуолы. У последнего новеллы включены, с одной стороны, в контекст философских бесед, чья тематика охватывает предметы самой разной литературной значимости — от мистики чисел и свойств тосканского языка до применения в кулинарии и медицине базилика. С другой — они составная часть идеальной культурной модели, вернее, строго иерархического универсума, основанного во всех своих ипостасях на совершенном числе «6». Космическая гармония этой микромонархии из троих дам и троих юношей, чей день поделен на шесть частей волею самодержавной «королевы», обладает безусловной внутренней завершенностью: поэтому автор мог, продолжая — и не окончив — работу над «Беседами», счесть их первый день самостоятельным целым и снабдить его посвящением герцогине ди Камерино. Но диалог, на котором она строится, делает ее открытой как для любых предметов обсуждения, так и для различных литературных жанров. Завтрак рассказчиков «обрамлен» философской беседой и исполнением канцон на заданную тему, ужин — новеллами и «приятными беседами», включающими шесть принадлежащих дамам остроумных ответов.

Совсем не то у Граццини. Его рассказчики не разрабатывают философскую модель культуры: они, даже и развлекаясь, работают, общим трудом создавая нормативный текст. Рассуждения по поводу новелл редуцированы до простой «связки», никакие посторонние потехи, кроме упоминавшейся игры в снежки и музицирования юношей (и то и другое предшествует решению соревноваться с «Иоанном Златоустом»), не вторгаются в чистый в жанровом отношении труд. Структура сборника становится такой же агрессивно-жесткой, как и поведение многих его персонажей, чьи «шутки» не столько вызывают всеобщее веселье, сколько уничтожают, физически или морально, высмеиваемого человека, навсегда избавляют от него. Разнообразие тем и жанров, присущее диалогу-трактату, сменяется у Граццини попыткой разнообразить стиль, изображая деяния то низких, то высоких героев, то есть чисто риторическим приемом, кстати, рекомендуемым в трактате Бончани.

На место постижения философской истины и построения культурного идеала приходит у Граццини литературная норма (чтобы не сказать догма), заявляющая о себе как об «образцовом» тексте, не допускающая какой-либо диалогической открытости произведения и занимающая оборону против посягательств извне — со стороны трактата о любви.

Видимо, ригористическая узость задачи, поставленной перед собой Лаской, в конечном счете и стала причиной того, что сборник оказался недописанным, а его «образцовость» в понимании автора помешала его публикации в незавершенном виде. Эпоха монументальных целостных сборников была уже близка, однако их возникновение требовало гораздо более глубоких социальных и культурных оснований.

Тем не менее неудача Граццини, попытавшегося выстроить свой новеллькере на фундаменте чистой риторики и отказавшегося от традиционной любовной проблематики в обрамлении, свидетельствовала о некотором сдвиге, который произошел в новеллистике к середине века. Новелла (вместе с диалогом о любви) постепенно все больше приобретает черты литературной игры, пародии, стилизации; все это как бы изнанка сугубо серьезного риторического пафоса Ласки. Из компонента ренессансной модели мира, воссоздаваемой каждый раз в структуре «рамы», новелла превращается в чистое развлечение, забаву. Именно так и назвал свой (конечно же, незавершенный) сборник Джироламо Парабоско.

6

Парабоско (ок. 1524–1557) родился в Пьяченце и с юношеских лет жил в Венеции, где и умер. Чрезвычайно плодовитый литератор, он получил также музыкальное образование и с 1551 г. до конца жизни был первым органистом капеллы св. Марка. Среди его сочинений — опыты в различных стихотворных жанрах, сборник «Мадригалы на пять голосов» (Madrigali a cinque voci, 1546), прозаическое переложение мифа об Адонисе (Favola d'Adone), небольшая поэма «Храм славы» (Il tempio della fama) — прославление благородных венецианок, а также «Любовные письма» (Lettere amorose, изд. 1545) и «Письма к близким» (Lettere famigliari, 1551). Парабоско выступал и как драматург: ему принадлежат 8 комедий и одна трагедия.

Замысел новеллистического сборника у Парабоско традиционен: автор объявляет о намерении написать книгу из ста новелл. Воплощение этого замысла также не было необычным для эпохи: в 1550 г. Парабоско выпускает в свет «Забавы» (I Diporti), включающие в себя, помимо рассуждений на темы любви и женщин, 17 новелл, значительное число motti, один капитоло, одну секстину, одну канцону-пастораль, а также сонеты и мадригалы.

Как и у Граццини, действие обрамляющего повествования занимает у Парабоско три дня — компания благородных и весьма сведущих в словесности мужей, отправившись на рыбную ловлю, застигнута бурей и по совету венецианских рыбаков укрывается в рыбацкой хижине, чтобы переждать непогоду. На третий день тучи рассеиваются, но только двое из компании, и те чужеземцы, предпочитают удовольствие от рыбалки удовольствию приятной беседы, которой продолжают предаваться венецианские аристократы.

Продолжая традицию Кастильоне, Бембо и многих других, Парабоско делает этими аристократами-рассказчиками исторических лиц, главным образом литераторов, входивших в петраркистский «сенакль», который собирался в палаццо Санта Мария Формоза, у поэта Доменико Веньера. Помимо них, персонажами «Забав» становятся такие писатели — друзья Парабоско, как Аретино, Спероне Сперони, Даниеле Барбаро. «Кружковость», отличающая дух сборника, реализуется в нем иначе, нежели у Фиренцуолы и тем более Граццини. В тексте, вместе с известными всем литературными именами, сводятся и разные (но не взаимоисключающие) типы эстетики, характерные для каждого из этих имен. Петраркистская поэзия с уклоном в пасторальный жанр, безусловно, соотнесена с творческим обликом такого последовательного «бембиста», как Веньер; со Спероне Сперони или Даниеле Барбаро в сборник входит подчеркнутый вкус к элоквенции, а сама тема рассуждений, женщины и любовь, связывается с сочинениями того же Сперони и Аретино. Парабоско создает своего рода «сумму» литературных идей и жанров, порожденных в первой половине века развитием фичиновской концепции любви, и такая задача сразу придает книге оттенок пародийной стилизации, пастиша.

Действительно, «Забавы» свидетельствуют об исчерпанности литературной традиции, в русле которой они находятся сами. Трактат-диалог о любви предстает у Парабоско в виде свода устоявшихся формул, источники которых (от Кастильоне до Фортунио Спира) указываются в начале первого дня. «Спор» графа Ламбертино, женоненавистника, с остальными членами кружка, венчающийся панегириком в адрес добродетельных венецианок, рассчитан вовсе не на постижение какой бы то ни было истины, которая известна наперед, но исключительно на демонстрацию виртуозного владения аргументом и способности доказать сколь угодно абсурдное положение. Диалог вырождается в самодостаточную игру. То же самое происходит с лирикой, в которой рассказчики особо ценят изобретательность, доходящую до изощренности, сопрягая достаточно далекие друг от друга понятия: так, мадригал обнаруживает теснейшее родство с motto.

Новеллам, включенным в «Забавы», свойственна та же установка на «изобретательность», которая выражается в предпочтении, отдаваемом чисто фабульной занимательности. На первый план у Парабоско выходят лов-

кие сюжетные ходы и неожиданные повороты интриги. Почти все новеллы имеют любовную тематику, но упор в них всегда делается на те ухищрения, к которым прибегает влюбленный, чтобы достичь своей цели. Элемент пародии присутствует даже в «трагических» новеллах. Так, новелла 10-я повествует о жестокой смерти юных влюбленных от руки их же родителей. Зачин ее напоминает сразу и 5-ю, и 9-ю новеллу Четвертого дня «Декамерона»: жестокий маркиз Монферратский убивает возлюбленного своей единственной красавицы-дочери и подносит ей его голову. Однако девушка отнюдь не помещает ее в горшок с базиликом; она мстит отцу — но весьма своеобразно: взяв голову, она относит ее графу Салуццскому, отцу любимого, и тот, вне себя от горя и ненависти, убивает ее, после чего между двумя благородными семействами вспыхивает долгая и кровавая распря. Очевидно, что забота о сюжетном равновесии превалирует здесь не только над каким бы то ни было правдоподобием, но даже и над традиционной топикой. Причем тот же принцип «обратимости» характерен едва ли не для всех новелл Парабоско: если какой-либо персонаж в них задумывает обмануть другого, то обман всегда оборачивается против него самого, как в новелле 5-й, где муж, чуть было не ставший рогоносцем, украшает рогами голову соблазнителя своей жены, или в новелле 8-й, где совет коварного нотариуса оборачивается против него самого. В крайнем случае герой-»обманщик» почитает себя удовлетворенным, глядя, как жертва ловко выпутывается из расставленной ловушки: так, в новелле 3-й муж, доставив в церковь в сундуке полуголого монаха, соблазняющего его жену, веселится, видя, как тот ловко избегает публичного позора.

Однако установка на самодостаточную литературную игру, характерная для сборника в целом и особенно нарастающая к его концу, так же, как и у Граццини, влечет неожиданное (вряд ли предусмотренное автором) следствие. В «Забавах» вдруг начинают звучать мотивы, отличающие проторенессансную, едва ли не средневековую новеллистику. В них появляется дидактический момент; новелла 3 открывается долгой, ожесточенной и весьма традиционной инвективой в адрес монахов, заставляющей вспомнить аналогичные пассажи Саккетти и особенно Мазуччо. Две первые новеллы исполняют внутри обрамляющего их диалога функцию «примера».

Особенности эти, пусть и не слишком явно выраженные, находят подкрепление на уровне сборника в целом. Чисто мужское общество рассказчиков, обсуждающих не столько философские проблемы любви, сколько конкретные «случаи» — свидетельства за или против женского пола, — и приходящих в конце к славословию по адресу благородных венецианок, которые тем самым имплицитно вводятся в текст в качестве ценительниц ingegno несостоявшихся рыбаков; замена философской риторики на казуистику, самодовлеющую интеллектуальную игру, — все это сближает литературные «забавы» Парабоско не с возвышенными досугами придворного

кружка и не с «академическими» собраниями, а с позднесредневековыми «судами любви».

Некоторые черты, присущие «Забавам» Парабоско, проявляются гораздо более ярко в творчестве Ортенсио Ландо (ок. 1512 – ок. 1553), уроженца Милана, получившего медицинское образование в Болонском университете. Творческим кредо этого неутомимого путешественника, друга и последователя Аретино и Дони, становится тотальная ирония. Сорок написанных им новелл – без какого бы то ни было обрамления или пролога – вошли в книгу «Различные сочинения» (Varii componimenti, Венеция, 1552); близки к этому жанру и некоторые из пародийных надгробных речей, собранных в «Надгробных речах, различным авторам принадлежащих, на смерть разнообразных животных» (Sermoni funebri de varii autori nella morte de diversi animali, Венеция, 1548).

Как и у Парабоско, в новеллистике Ландо доминирует момент стилизации, причем стилизации сугубо пародийной. Ландо составляет свои рассказы из традиционных мотивов и сюжетных ходов, но всячески заостряет и преувеличивает их, доводя до гротеска. В жанровом отношении новеллы неоднородны: автор как бы стремится создать свод различных жанровых разновидностей, начиная со средневекового «примера» о нравственном величии рыцаря, переменившего под влиянием речей возлюбленной девушки свою необузданную любовь на «целомудренное желание» (onesto desiderio), или притчи о печальной участи, постигшей юношу, который дурно обращался со своим отцом, – и до «трагической новеллы», все элементы которой доведены до комического абсурда. Обозначив в названии новеллы пародийную «мораль», которую она в себе содержит («Из следующей новеллы явственно видно, что любовь – вещь воистину трагическая»), Ландо разворачивает поначалу традиционный сюжет о рождении любви между Пьеро и Джоливой, в избытке насыщенный соответствующей топикой: здесь и прекрасный сад, и сладостное пение, которым Пьеро завоевывает расположение своей дамы, и подобающие случаю речи, и посредничество слуги-садовника Милионе. Несколько моментов, однако, вносят в созданную картину явный диссонанс: если сребролюбие слуги вполне укладывается в жанровую модель, то ремесло Пьеро, ростовщичество, из нее выпадает; настораживает читателя и страстность дамы, которая еле удерживается, чтобы не расцеловать едва знакомого возлюбленного. И это комическое остранение в полной мере выплескивается во второй части новеллы: после обычного в таких случаях клише («так уж повелось в делах земных, что не бывает у человека такого удовольствия, какое бы долгое время продолжалось») Ландо рисует бурлескную фантасмагорию, где мертвец Милионе разговаривает и гонится за Пьеро, поднимая с одра покойника-еврея в синагоге, потом хватает Пьеро, упавшего замертво в той же синагоге, подмышку и предстает в таком виде перед хозяйкой, Джо-

ливой, которая от подобного зрелища немедленно испускает дух. Новеллье-ре Ландо, где сталкиваются под одной обложкой «пример», буффонада, поговорка (многие новеллы объясняют происхождение той или иной паремии), небылица, гротеск — это игра в новеллу, насмешливый (до сарказма) пастиш ее расхожих тем, мотивов, сюжетных и риторических ходов. В сущности, это отрицание, комическое уничтожение боккаччиевской новеллистики, канонизированной Бембо.

Однако стилизация эта имеет еще одну особенность. Ландо принадлежал к тем литераторам Чинквеченто, которые поняли и в полной мере воспользовались возможностями печатного станка как в обеспечении собственного существования, так и в достижении славы, пусть и скандальной. Учет требований литературного рынка превращается к середине века в существенный компонент писательского успеха. Вряд ли выпуск в свет «Различных сочинений» никак не соотносится с этим аспектом чрезвычайно бурной литературной деятельности Ландо, а в таком случае замысел их сродни мистификации: легковерный читатель должен был на потеху язвительному автору принять пародию за чистую монету.

«Коммерческая» ипостась новеллистики Ландо позволяет сблизить ее с произведениями еще одного профессионального литератора, чья фигура значима в истории жанра — флорентийца Антона Франческо Дони (1513–1574), священника, игравшего видную роль во Флорентийской академии и владевшего одно время собственной печатней. Вкус к короткому рассказу пронизывает фактически все его творчество, однако сводить воедино рассыпанные по многочисленным сочинениям новеллы пришлось уже последующим издателям — от Сансовино до ценителей XIX в. Для истории же новеллы Чинквеченто более всего важны два его произведения: «Тыква» (La Zucca, 1551–1552) и «Нравственная философия» (La moral filosofia, 1552). «Тыква» представляет собой предельный случай смешения разных мелких комических жанров, среди которых попадаются и новеллы: эти повестушки, анекдоты, развернутые поговорки, письма, или, по определению самого Дони, «трескотня, шутки и враки», окончательно превращают жанровый ряд, рамки которого задают место новеллы в любовно-философском трактате, в пародийную «смесь» (zibaldone) — тем более смешную, что для каждой жанровой разновидности («слухи, басни, сны и причуды, нелепости» и пр.) предусмотрен шмуцтитул. Не имевший гуманистического образования, почти не знавший латыни и похвалявшийся тем, что никогда не испытывал желания изучать поэзию, но зато тонко улавливавший запросы читающей публики, Дони понял, что успех «Разговоров животных» Фиренцуолы отнюдь не случаен. Басни «Панчатантры», включенные в европейский культурный контекст в XIII в. через латинский свод Иоанна Капуанского и в самом конце XV столетия переведенные на испанский язык, поль-

зовались большой популярностью. Первое издание «Разговоров» вышло в 1548 г., в собрании прозы Фиренцуолы, подготовленном Джунти. Меньше чем через четыре года Дони предлагает публике полный перевод испанского компендиума, безусловно, воспользовавшись опытом предшественника. Действительно, индийские аллегории-нравоучения быстро входят в моду. Некоторые восточные новеллы содержатся в выпущенном в Венеции под именем Кристофоро Армено «Паломничестве трех юных сыновей царя Серендиппа» (Pellegrinaggio di tre giovani figliuoli del re Sciridippo, 1557), а чуть позже Джулио Нути предпринимает обработку «Панчатантры» в духе постановлений Тридентского собора.

7

Таким образом, к середине XVI столетия в развитии итальянской новеллы наступает переломный период. Традиция, ведущая свое начало от Кастильоне и Бембо и прочно связавшая новеллистику с жанром трактата-диалога о любви, оказалась исчерпанной. Ее мотивы и приемы превращаются в устойчивые формулы-клише, становятся объектом пародирования, игрового снижения, и объявляются устаревшими. «Стилистический» этап в эволюции новеллы подходил к концу. Культ Боккаччо, тесно связанный с гуманистической корпоративностью, вызывает яростное сопротивление у нового поколения литераторов-профессионалов, чье членство в академиях предполагает как раз отказ от традиционной для гуманистов образованности и ориентацию на узус живого разговорного языка. Ландо ниспровергает Боккаччо наряду с Аристотелем и Цицероном; Дони сочувственно пишет о Мазуччо: «Да будет благословен Салернитанец, который, по крайней мере, не украл у Боккаччо ни единого слова, а, напротив, написал книгу, целиком ему принадлежащую». Лудовико Кастельветро, автор, в частности, комментариев к «Декамерону», прямо полемизирует с Бембо и полагает задачей поэзии доставлять удовольствие простому народу.

Новелла, бесспорно, искала для себя новое, внестилистическое основание. Вместе с тем к 1550-м гг. в ней отчетливо заявляют о себе две новые тенденции, по существу, лежащие в том же русле, что и отказ от «бембистской» риторики. Во-первых, новеллистика охотно и все более явно вбирает в себя сказочные сюжеты и мотивы, в том числе восточные. Во-вторых, она завоевывает для себя место на литературном рынке, ее популярность становится коммерческим фактором, влияющим на стратегию издателей и испытывающим влияние со стороны этой стратегии. Все эти моменты стали, среди прочего, предпосылками для возникновения двух разных по художественному мастерству, но сопоставимых по степени воздействия на современную им

культуру новеллистических сборников: «Приятных ночей» Страпаролы и «Новелл» Маттео Банделло.

Новеллистическая книга Страпаролы снискала у историков итальянской литературы странную и двойственную репутацию. С одной стороны, общим местом у исследователей стала констатация весьма средних литературных достоинств «Приятных ночей», с другой — ни один ученый не может игнорировать тот факт, что сборник имел огромный успех не только в Италии, но и за ее пределами.

О биографии Страпаролы сведений сохранилось очень мало. Неизвестно даже, не является ли имя, под которым он известен, академическим псевдонимом. Родился он в конце XV в. в Ломбардии, в городке Караваджо, что в провинции Бергамо, умер после 1557 г. По-видимому, большая часть его жизни прошла в Венеции: во всяком случае, именно здесь вышел его первый сборник — посредственный петраркистский «канцоньере» (Sonetti, strambotti, epistole e capitoli, 1508; переизд. 1515); и здесь же в 1550 и 1553 гг. были напечатаны первая и вторая книги «Приятных ночей» (Le Piacevoli notti).

Судьба сборника оказалась на удивление счастливой. Только в Венеции до конца XVI в. было выпущено 25 его переизданий. Уже в 1560 г. в Лионе вышли «Приятные ночи сеньера Ж.Ф. Страпаролы» в переводе Жана Лово — переложение первой книги итальянского новеллиста; вторая книга была переведена и издана вместе с первой Пьером де Лариве. Это полное издание перепечатывалось до 1585 г. пять раз. Некоторые новеллы Страпаролы переводились в Англии (и были, по-видимому, известны Шекспиру) и, скорее всего, в Германии.

Вряд ли подобный успех можно объяснить, как это делают некоторые исследователи, отсутствием в сборнике каких-либо региональных или индивидуальных стилистических особенностей. Писателю из Караваджо в самом деле удалось найти нетрадиционный выход из, казалось бы, безнадежного тупика, в котором оказалась к 1550-м годам новеллистика, ориентирующаяся на Боккаччо.

Страпаролу обычно относят к числу наиболее верных последователей автора «Декамерона». Действительно, «Приятные ночи» — это законченный (в отличие от всех предшествующих) сборник, поделенный на дни, с развернутым обрамлением, где содержится описание кружка рассказчиков. Даже обращения автора к дамам с оправданием своего труда содержат прямые переклички с аналогичными пассажами Боккаччо: к примеру, посвящение II книги «прелестным и милым дамам» представляет собой настоящий центон из рассуждений автора «Декамерона». Формально Страпарола не отступает от своего образца ни на шаг, однако книга его принадлежит к принципиально

иной, нежели сам «Декамерон» и тем более «боккаччизирующие» новеллисты Чинквеченто, культурной традиции.

Действие «Приятных ночей» разворачивается на Мурано, в окрестностях Венеции, где снимает дворец Оттавиано Мария Сфорца, «епископ по избранию Лоди»; во дворце царит его дочь Лукреция, полновластная (подобно Констанце Амаретте у Фиренцуолы) повелительница собирающегося в доме кружка. Приятное времяпрепровождение отнесено к карнавалу (как у Граццини), по-видимому, 1536 г.; последняя, 13-я ночь завершается колокольным звоном, и Синьора призывает всех на время поста «прервать сладостные созвучия музыки, ангельское пение и забавные сказки и отдать все свои помыслы спасению наших душ» (*пер. А.С. Бобовича, Н.Я. Рыковой*). Среди «приятного и отменного общества», окружающего Синьору, выделяются фигуры Пьетро Бембо (непременного персонажа любовных трактатов-диалогов!), поэта Бернардо Каппелло, венецианского стихотворца и актера Антонио Молины, прозванного Ладьей, и др. Однако здесь уже выясняется одно немаловажное отличие от «Декамерона»: рассказчицами в собственном смысле слова выступают только десять девушек, которые «все вместе и каждая в отдельности служили благородной Лукреции»; повествование становится уделом красавиц-прислужниц (сама госпожа лишь один раз, сдавшись на просьбы общества, удостаивает его рассказом); они избираются по жребию, поскольку за ночь компания выслушивает лишь пятерых — за исключением последней, XIII ночи, когда все, и мужчины и женщины, рассказывают в общей сложности 12 историй. Таким образом, книга не только адресована дамам — она и рассказана девушками, вместо которых только иногда, в специально оговоренных случаях, выступают мужчины. Повествование в том его виде, в каком оно предстает у Страпаролы, — дело сугубо женское, что не раз подтверждают в зачинах своих историй «заместители»-мужчины. Проблема как раз в том, что́ именно рассказывают девушки по велению Синьоры: они рассказывают не собственно новеллы, а сказки.

Страпарола, использовав достаточно богатый опыт, накопленный к тому времени новеллистикой в освоении сказки, и учитывая литературную моду (многие из сказок в «Приятных ночах» восточного происхождения), не ограничился обращением к этому жанру как источнику новеллистических сюжетов — в этом не было особой новизны, — но превратил сказочность в принцип организации и поэтики всего сборника. Именно в этом его новаторство. Автор кардинальным образом «сдвигает» конструкцию, созданную Боккаччо, в сторону гораздо более широкого, так сказать, «народного» читателя. «Приятные ночи» повествуют о дамском развлечении — как «Забавы» Парабоско повествовали о мужском. Если новелла, соотносившаяся с философскими беседами и рассуждениями о любви, входившая в сферу «бембистской» риторики, была уместна в устах «образованнейшего и любезнейшего» общества, где тон, безусловно, задавали литераторы-гуманисты (исключение составляет лишь

Костанца Амаретта у Фиренцуолы с ее пространными и многоучеными речами), то сказка естественным образом связалась с женской стихией. Если «Забавы» типологически могут быть соотнесены с «судами любви», то «Приятные ночи» (при всех оговорках) — с французским сборником XV в. «Евангелия от Посиделок». Любопытно, что едва обязанность рассказчика в первый раз переходит к мужчине (II, 2), на месте сказки сразу же появляется новелла: Антонио Молина повествует о том, как «в Болонье три прелестные дамы жестоко насмеялись над студентом Филеньо Систерна, и он воздает им тем же, устроив ради этого пышное празднество» (сюжет, обработанный в это же время Банделло и восходящий, помимо Боккаччо, по-видимому, к бургундским «Ста новым новеллам»). При этом на, так сказать, культурную иерархию накладывается иерархия социальная: сказки рассказывают не аристократы, но свита Лукреции, увеселяющая компанию по обязанности: «Задача повествовать в большей мере обязанность этих девиц, нежели наша», — останавливает Синьора обращенные к ней просьбы Бенедетто из Тревизо.

Принцип «снижения» боккаччиевской традиции проводится в «Приятных ночах» на редкость последовательно. Не случайно, что обрамление сборника лишается какой бы то ни было самостоятельности: автор скрепляет сказки-новеллы одними и теми же сухими формулами-клише с таким упорством, какое заставляет подозревать не недостаток литературного мастерства, но сознательный прием. Все эти «звонкие голоса» и «приятные лица» рассказчиц в сочетании со «светозарными Аполлонами» и «Фебовыми колесницами», которыми изобилует начало каждой Ночи, призваны скорее обозначить традицию, от которой отталкивается Страпарола, нежели подтвердить приверженность ей. «Приятные ночи» принадлежат к «массовой», коммерческой литературе, утверждающей себя по принципу «от противного» за счет некогда высокой, а ныне пребывающей в упадке ветви гуманистической словесности. Косвенное доказательство (опять-таки от противного) именно издательской, коммерческой природы сборника Страпаролы содержится уже в прологе, открывающем первую книгу и написанном, скорее всего, самим автором от лица издателя Орфео далла Карта: «И если в чем-нибудь <автор> не оказался на должной высоте, вините не его, который сделал все, что смог и сумел, но меня, выпустившего <сказки> в свет вопреки его воле». «Самоуправство» Орфео далла Карта специально оговаривается: «Приятные ночи» должны предстать перед читателем небрежными забавами пера, не предназначенными для печати.

Насколько эта маска Страпаролы не соответствует истине, можно установить не только по тому факту, что после успеха первой книги он спешит выпустить вторую, гораздо более объемистую, но и по прологу, на сей раз авторскому, который предваряет эту вторую книгу. Здесь Страпарола уже не отрекается от своего участия в издании, объясняя его намерением угодить

прелестным венецианским дамам, а также, «особенно, тем, в чье распоряжение я предоставляю себя, кому навеки обязан и перед кем в неоплатном долгу». Зато в этом прологе специально маркирована проблема плагиата, в котором «злобствующие крикуны» обвиняют писателя, — но именно вторая книга содержит, в частности, не только позаимствованные автором из различных источников сюжеты, но и около 25 новелл Джироламо Морлини, вся обработка которых ограничивается их переводом с латыни на вольгаре. С помощью тонких и лукавых приемов Страпарола сам обозначает место своей книги в культурной иерархии и задает ее читательское восприятие.

«Простонародность» сборника подчеркнута и введением в него еще одного жанра, никогда прежде не стоявшего в одном ряду с новеллой и принадлежащего к «низовой» культурной традиции — загадки. Каждая ночь у Страпаролы начинается с вполне традиционной канцоны, которую поют пять девушек (или, случается, другие члены кружка), т. е. с очередной отсылки к Боккаччо. Однако каждая из рассказчиц, окончив сказку, должна предложить присутствующим еще и загадку, которую они, как правило, оказываются не в состоянии разгадать, — иногда всерьез, иногда притворно, позволяя девушке радоваться собственной изобретательности. Несмотря на то, что загадкам Страпаролы историки литературы обычно не придают большого значения, они, скорее всего, немало способствовали успеху сборника на читательском рынке. Структурно загадка представляет собой своеобразную «мораль», выводимую из сказки, однако смысл ее далеко не всегда соотнесен с повествованием. Загадка предполагает довольно изысканную стихотворную форму, а иногда и прямую литературность: бывает, что девицы читают ее по бумажке. Иногда загадка сближается с эмблемой (как в I, 4, где коршун символизирует злобу родителей по отношению к собственным детям); нередко это логическая головоломка или метафорическое описание целой сценки, как в III, 1 или VII, 4, где загадывается восходящая к Валерию Максиму история о юной римлянке, покормившей томящегося в темнице отца своей грудью. Однако безусловно центральное место занимают в «Приятных ночах» загадки, построенные на эротических метафорах. О том, что они добавляли сборнику популярности, говорит хотя бы резкое их преобладание во второй книге. Комический эффект их основан на противоречии между малопристойным описанием и вполне нейтральной разгадкой — прием, обратный тому, какой использовал Боккаччо. Полемика с «Декамероном» и в этом пункте заявлена прямо и изящно в X, 4, где одна из девиц, Эритрея, посрамляет Пьетро Бембо — символ боккаччиевского присутствия в «Приятных ночах»: «Ваша загадка, синьора Эритрея, ничего другого не означает, как отдавать душу дьяволу, но смотрите, как бы он не забрался в ад, ибо в этом случае он обожжется», — сказал Бембо. «Я этого не опасаюсь, — ответила Эритрея, — ибо моя загадка имеет в виду вовсе не то, что вы воображаете». — «Тогда разъясните

ее, — отозвался Бембо, — дабы мы не оставались дольше в недоумении». — «Охотно, — ответила Эритрея, — в своей загадке я разумею свечу...». Попытка Бембо провести аналогию между загадкой и той метафорой, на которой построена знаменитая новелла 10 Третьего дня «Декамерона» (о пустыннице Алибек), немедленно получает отпор. Рассказчицы «Приятных ночей» демонстрируют такую изобретательность в разыскании целомудренных объяснений к вполне недвусмысленным описаниям, что Синьора, которая в первой книге обычно гневно порицает девушек за неподобающие речи, уже в самом начале второй сдается и разрешает «девицам беспрепятственно говорить то, что они пожелают, не опасаясь порицания и упреков».

Еще один аспект «снижения» боккаччиевско-бембистской традиции сразу заявлен Страпаролой в прологе к первой книге: «Вы не поставите в упрек автору его низкий и простецкий слог, ибо он писал не так, как ему того бы хотелось, а как услышал эти сказки и загадки от дам, которые их рассказали, ничего не прибавив и ничего не убавив». Сходный мотив звучит и в прологе ко второй книге, где автор заявляет, что выпускает свои сказки в свет «отнюдь не затем, чтобы возвеличить себя, и не ради снискания себе почета и славы». Высокая риторика трактата-диалога Страпаролой сознательно отрицается — его книга предназначена не для высокообразованной элиты; по крайней мере, такой она хочет себя представить.

«Низкий» стиль «Приятных ночей» находит свое лучшее и наиболее полное выражение в двух сказках-новеллах, помещенных в конце первой книги: это сказка V, 3, изложенная Антонио Молиной на бергамском диалекте, и V, 4, рассказанная Бенедетто из Тревизо на диалекте падуанском. Оба диалекта не были нейтральными в культурном отношении: то был «язык деревенщины», так же как сиенское наречие было для флорентийцев «языком дураков». Молино повествует об истории трех горбунов; сюжет этот, имеющий восточные корни, не раз разрабатывался в средневековой словесности. Тревизец «достает из сумки у него на боку» одну из самых замечательных новелл сборника — историю о том, как хитроумная крестьянка Тия обзаводится любовником-горожанином и, застигнутая мужем, выпускает его в дверь, заставив мужа заклинать ястреба, чтобы тот не таскал их цыплят. Обе сказки очевидным образом соотносятся с новеллой IX, 5, где бергамасцы с помощью хитрости одерживают верх над флорентийцами в ученом состязании и где персонажи изъясняются на латыни, а также с новеллой IX, 4, сюжетно аналогичной одной из новелл из «Новых забав и веселых разговоров» француза Бонавантюра Деперье, где образованный юноша мстит священнику, вздумавшему уличать его в невежестве и придумавшему для этой цели невероятную макароническую латынь.

Именно эти стилизаторские упражнения проливают свет на суть замысла Страпаролы: его рассказчики играют в простонародность, и игра эта от-

крыто противопоставлена риторической традиции, узаконенной Бембо. По-видимому, следует считать обоснованными предположения некоторых ученых о том, что Страпарола был членом какой-либо академии (и что его имя может оказаться академическим псевдонимом): на это ясно указывает ориентация на живой разговорный язык и полемическая заостренность сборника. Писатель из Караваджо по праву считается основоположником литературной сказки, с чем и связана его невероятная популярность в XVIII в., особенно во Франции (в Италии «Приятные ночи», неоднократно подвергавшиеся вивисекции в соответствии с решениями Тридентского собора, были наконец включены в «Индекс запрещенных книг» и замалчивались вплоть до XIX в.).

Но именно поэтому к пресловутой «фольклорности» сборника следует подходить с большой осторожностью. Романтики, в частности, братья Гримм, усматривали в нем то народное начало, которое особенно занимало их в средневековой и ренессансной литературе. Но Страпарола не был собирателем фольклора. Подавляющее большинство его сказок сугубо литературного происхождения. Так, он разрабатывает сюжет о женитьбе беса, знакомый по «Сказке» Макьявелли, но вряд ли он не был знаком с изданным в 1545 г. сборником Бревио, да и с публикацией истории о Бельфагоре, появившейся уже под именем автора в 1549 г. Стилизация под народность, проведенная на всех уровнях структуры сборника, оказалась весьма плодотворным приемом, который впоследствии отзовется не только в «Пентамероне» Базиле, но и в гораздо более близких по времени к «Приятным ночам» новеллах Фортини.

8

Прямой противоположностью «Приятным ночам» с точки зрения структуры были «Новеллы» Маттео Банделло (1484–1561?); однако оба автора одинаково отталкивались от изжившей себя традиции. Банделло открыто отказывается следовать образцу Боккаччо, выстраивая свой сборник по модели «Новеллино» Мазуччо. Внутренним сюжетом его новелльере становится история, представленная как «дней минувших (и не только минувших) анекдоты». Возвращаясь к прерванной было линии развития новеллы, в рамках которой она соотносилась, прежде всего, с хроникой, он мастерски стилизует свое литературное «я» под образ придворного хрониста. Если «Приятные ночи» представляют собой, условно говоря, «мифологизацию фольклора», то «Новеллы» Банделло — «мифологизацию истории». Недаром их так высоко ценил Стендаль: писатель, сосредоточенный на поисках вневременной правды о человеческой природе и потому чрезвычайно склонный к построению всякого рода мифологизирующих конструкций, он не мог не

увидеть в новеллах Банделло, особенно в их посвящениях, своеобразную параллель собственным литературным исканиям.

«Он ничего не придумывает, в основе его новелл лежат подлинные факты. По ним можно судить, что такое был Рим во времена Рафаэля и Микеланджело». Так писал Стендаль о Банделло в своих «Прогулках по Риму». В великом новеллисте он видел если не своего предшественника, то по крайней мере близкого по духу творца. Сугубая достоверность исторического контекста, которую настойчиво подчеркивал Стендаль у Банделло, служила для него гарантом правдивости тех великих страстей, какие он обнаруживал в его новеллах и какие старался изображать сам. Стендалевская оценка «хроникальности» рассказов фра Маттео — безусловно, заблуждение (быть может, сознательное), однако в ней затронут главный нерв банделлианской поэтики, принцип организации как отдельной новеллы, так и сборника в целом, где в новом, неизвестном прежде единстве переплелись история и вымысел, хроника и автобиография, придворная риторика и эпистолярный жанр. По существу, Банделло удалось синтезировать едва ли не все существующие разновидности новеллы и новеллистического сборника, создав структуру удивительно гибкую и многоплановую, совмещающую в себе разнообразные функции и образующую в конечном счете то мифологическое начало, каким пронизана и ткань новелл, и история жизни их автора.

Действительно, несмотря на то, что Банделло считался и считается величайшим новеллистом итальянского Возрождения после Боккаччо, что он занимал достаточно высокие должности и еще при жизни оказался знаменит, достоверных биографических данных о нем сохранилось на удивление мало. С особой ясностью это обнаружилось в 1920-е гг., когда после работ Л. Ди Франча исчезли последние сомнения в том, что посвящения, предваряющие у Банделло каждую новеллу и содержащие многочисленные отсылки к обстоятельствам его личной судьбы, представляют собой своего рода «коллажи» реальных и вымышленных фактов, прихотливое смешение которых не позволяет рассматривать их как полноценный исторический источник.

Более или менее точная дата рождения писателя была установлена по архивным документам лишь в конце 1970-х гг. Маттео Мария Банделло родился в первой половине 1484 г. в маленьком городке Кастельнуово Скривио, входившем в ту пору в Миланское герцогство. Родители его принадлежали к старинной ломбардской аристократии, однако больше о них не известно почти ничего — при том, что многие другие представители рода Банделло оставили по себе заметный след. Зато сам Маттео Мария выстраивает на почве своего происхождения и генеалогического древа одну из любопытнейших мистификаций, отчасти определяющую особенности «образа автора» в его новеллах. В нескольких посвящениях (см. особенно новеллу 23 книги I) он именует себя потомком остгота Банделкила, сына

одного из военачальников Теодориха, который завоевал Ломбардию в конце V в. Варвар благородного происхождения, причастный образованию и искусствам, не враждебный римлянам и чрезвычайно любвеобильный – таков под пером фра Маттео родоначальник всех Банделло. Заметим сразу, что в структуре новелльере родовое «варварство» Банделло неожиданно усиливает вполне риторические оговорки относительно его «варварского» ломбардского наречия и одновременно устанавливает известную дистанцию между фигурой автора и адресатами его посвящений, придавая ей некую инородность, позволяющую, не входя на равных в круг высшей аристократии и лучших придворных сочинителей, тем не менее, представать не ищущим покровительства слугой, но весьма влиятельным и информированным свидетелем (и деятелем) истории.

Приблизительно в 1496–1497 гг. Банделло начинает получать образование в Милане, в доминиканском монастыре Санта Мария делле Грацие; его дядя, Винченцо Банделло, был одним из высших чинов ордена, и это открывало перед юношей перспективу блестящей церковной карьеры. В 1504 г., находясь в Генуе – система образования доминиканцев предполагала смену нескольких монастырей для лучшего знакомства с уставом и практикой ордена, – он сближается с юным монахом, принявшим постриг против воли родителей и несколько месяцев спустя скончавшимся от чумы. Утрата друга стала толчком к созданию первого литературного опыта Банделло – «Жизнеописания блаженного брата... Каттанео» (Beati Fratris Iohannis Baptistae Cattanei, Genuensis, ordinis praedicatorium novitii, Vita, впервые изд. в 1935). Агиографический жанр позволил фра Маттео не только применить на практике полученные теологические знания и выразить неподдельное восхищение орденом и гордость за свою принадлежность к нему – в «Жизнеописании Каттанео» было впервые заявлено поэтическое кредо писателя, позволившее некоторым исследователям даже счесть житие друга первой новеллой Банделло: автор его предстает в образе «хрониста», излагающего исключительно достоверные и пережитые им самим события. Обращает на себя внимание и мотив дружеского долга, который впоследствии также станет сквозным для новелльере.

Вторым опытом, уже впрямую предвосхищающим будущее творчество, стало переложение на латынь одной из наиболее ценимых гуманистами новелл Боккаччо («Декамерон», X, 8) – о Тите и Джизиппо: Titi Romani Egisippique Atheniensis amicorum historia; оно было осуществлено в 1508 г. и опубликовано годом позже. Если в плане индивидуальной эволюции Банделло этот перевод свидетельствует о глубоком интересе к плутарховской традиции, то в плане общего развития гуманизма он, как известно, представляет собой очередную – и хронологически последнюю – попытку освоения Боккаччо через «возвышение» его отдельных новелл.

Вплоть до 1526 г. основным местопребыванием Банделло был по-прежнему миланский монастырь Санта Мария делле Грацие; в Милане он сводит знакомство с многочисленными аристократическими семействами и образованными людьми. Особо сблизившись с семейством Бентивольо, он до конца миланского периода своей жизни пользовался покровительством как Алессандро Бентивольо, который поручал ему дипломатические миссии, так и его жены Ипполиты Сфорца Бентивольо, которая, по его собственному признанию, стала вдохновительницей его новеллистики. По-видимому, первые свои прозаические сочинения на вольгаре фра Маттео создавал именно в этот период: во всяком случае, когда Миланское герцогство перешло из рук французов к испанцам (1525) и Банделло, активно участвовавшему в политической жизни, пришлось спасаться бегством, он, по его словам, лишился из-за подданных Карла V своих рукописей, среди которых были и записанные им новеллы, а также стихи.

Десятью годами раньше вторжение французов в Милан заставило фра Маттео на время перебраться в Мантую, где он находился при дворе Изабеллы д'Эсте. Скорее всего, к этому времени относится большинство стихотворений, впоследствии (1544) объединенных Банделло в сборник с характерным названием «Некоторые фрагменты стихотворений» (Alcuni fragmenti delle Rime). Поэзия Банделло отличается той внутренней неоднородностью, в которой трудно не заподозрить сознательный прием: религиозные стихи, исполненные глубокого и неподдельного чувства, соседствуют в книге с лирическим любовным циклом, героиней которого выступает Менча (скорее всего, Ипполита Торелли, племянница Бентивольо и супруга Кастильоне). В банделловском канцоньере ощутимо влияние петраркизма XV в. и «школы Бембо»: писатель активно усваивает современную ему традицию гуманистической поэзии.

Продолжение, развитие — и одновременно завершение поэтическое творчество Банделло нашло в обширной (около 12 тысяч стихов) поэме «Одиннадцать Песней» (Canti XI; написана, судя по эпилогу, в 1538-м, напечатана в 1545 г.). В то время фра Маттео, уже оставив доминиканский орден и побывав на службе в качестве секретаря у Алоизио Гонзага, которого ему пришлось покинуть в 1528 г., когда этот знатный кондотьер перешел на сторону Карла V, нашел покровителя в лице не менее знаменитого полководца Чезаре Фрегозо. Устроив в том же 1528 г. его брак с Костанцей Рангоне, Банделло устроил и свою судьбу: при семействе Фрегозо он оставался вплоть до самой смерти, пережив вместе с ним все превратности итальянских войн. «Одиннадцать Песней» посвящены юной племяннице Костанцы, Лукреции Гонзага, наставником которой был фра Маттео. Эта любовная аллегория, в которой слышатся отзвуки мощной традиции — от «Триумфов» Петрарки и «Любовного видения» Боккаччо до «Азоланских бесед» Бембо, — но которая

и по содержанию, и по стилистике сближается скорее с аллегориями средневековыми, в поэтическом плане не представляет особого интереса. Однако в контексте творчества Банделло она знаменует собой важный этап: включая в описание своего духовного пути к возвышенной платонической любви автобиографические и «исторические» эпизоды, претворяющие огромный личный опыт в прихотливую ткань эпического повествования, писатель как бы впервые опробует тот творческий принцип, который позднее он положил в основу своего главного произведения — сборника новелл.

В 1541 г. Чезаре Фрегозо, состоявший на службе у французского двора и за свою верность назначенный Франциском I чрезвычайным послом в Венеции, был убит людьми Карла V. Вдова, а вместе с ней и Банделло, нашли убежище во Франции; осыпанные милостями двора, члены семейства поселились на юге страны, в Ажене. Именно аженский период стал наиболее плодотворным для писателя: за первые двенадцать лет, проведенных в Аквитании, он выпустил в свет все свои основные произведения. Он посылает рукопись канцоньере Марии Французской; «Одиннадцать Песней» стали едва ли не первой книгой, вышедшей из аженской печатни. Отблеск «Гептамерона», который создавала в это время Маргарита Наваррская, принимавшая деятельное участие в судьбе семьи Фрегозо, ложится, по-видимому, и на новеллистический замысел Банделло. Он становится активным членом кружка просвещенных итальянцев и французов, сложившегося вокруг Костанцы Фрегозо; близко сходится с Юлием Цезарем Скалигером, также жившим в Ажене. Кроме того, в 1550–1555 гг. он исполняет должность епископа Аженского, которую по малолетству не может исполнять сын Фрегозо Этторе. Банделло остается в Ажене и после того, как Костанца с детьми возвращается в Италию (1554): свидетелем последних лет его жизни остается лишь ее старший сын Джано. В каком году умер писатель (по традиции датой его смерти считается 1561 г., но достоверных подтверждений тому нет) и действительно ли он был похоронен в доминиканском монастыре Пор-Сен-Мари, остается загадкой. Точно известно лишь то, что он пережил Скалигера (ум. 1558) и не дожил до начала Религиозных войн (1562).

В 1554 г. в Лукке были выпущены первая, вторая и третья части «Новелл» Банделло. Возможно, писатель не захотел издавать свои новеллы во Франции по причине существовавших в то время жестких цензурных ограничений — даже публикация «Гептамерона» Маргариты Наваррской оказалась сопряжена со значительными трудностями, — а также своих епископских обязанностей. Каждая из частей, включавшая, соответственно, 59, 59 и 68 новелл, открывалась «посвящением» издателя, Винченцо Буздраго, и предисловием Банделло. В этом отношении особый интерес представляет третья часть: именно предваряя ее, Буздраго формулирует свою оценку содержания сборника («эти новеллы... столь насыщенны и столь хорошо и надле-

жащим образом рассказаны, что всякому, кто прочтет их, доставят они невиданное вспоможение в добрых делах и в том, чтобы достойно их совершать и о них рассказывать»), а сам Банделло обращается к читателю с развернутым изложением своих творческих позиций. Он настаивает, что новеллы его не являются «связной историей», но представляют собой смесь случаев, которые произошли в разное время, в разных местах и с разными людьми, поэтому и повествует он о них без всякого порядка; а главное, он предпринимает пространное и, можно сказать, программное самооправдание: Банделло утверждает свое право быть писателем «без стиля», то есть использовать не канонизированное высокой традицией тосканское наречие, но «готический» ломбардский язык. Противопоставление своего литературного опыта школе Бембо декларируется открыто и с отсылкой к почитаемому им Петрарке — который тем самым парадоксальным образом предстает как антагонист образцового повествователя, Боккаччо. Косвенным свидетельством того, что речь идет о принципиальной установке ломбардского новеллиста, служит отсутствие среди многочисленных адресатов новелл и их персонажей имени Бембо: факт тем более значимый, что Банделло был с ним знаком и что посвящения с почти исчерпывающей полнотой охватывают как круг личных знакомств автора, так и круг наиболее видных деятелей культуры его эпохи. Отказываясь следовать образцу «Декамерона», писатель демонстративно отворачивается и от «бембистского классицизма».

Выход в свет последней, четвертой части «Новелл», скорее всего, изначально Банделло не предусматривался. Решение оформилось после того, как Винченцо Буздраго, нарушив волю автора, изъял из третьей части новеллу о преступлении, совершенном луккским купцом Симоне Турки: на этом настаивали родственники преступника, опасаясь за честь семьи. Разгневанный Банделло собрал оставшиеся у него 28 новелл, поместив на первое место рассказ о Турки. Но издание было осуществлено лишь посмертно, в 1573 г.; к тому же лионский издатель Алессандро Марсили (или Марсийи) переставил подозрительную новеллу на предпоследнее место.

Таким образом, новеллькре Банделло насчитывает 214 текстов. Какое-либо эксплицитное обрамление в боккаччиевском духе в нем не просто отсутствует — оно чуждо самому замыслу сборника. Циклизация осуществлена с помощью посвящений, благодаря чему каждая новелла остается автономной, а сборник в целом приобретает намеренную гетерогенность. В нескольких посвящениях Банделло прибегает к приему, который уже встречался у Граццини (и восходит к Леонардо Бруни): он описывает кружок рассказчиков, которые отказываются от идеи читать вслух «Декамерона» и начинают обмениваться собственными историями. Так, в новелле 21-й первой части, одной из лучших у Банделло, brigata знатных и образованных миланцев, наскучив высокими рассуждениями о поэзии, собирается прочесть одну или несколь-

ко новелл «любезнейшего Боккаччо», однако с восторгом принимает предложение «синьоры Костанцы Бентиволья, супруги синьора Лоренцо Строццо», выслушать от кого-либо из собравшихся прежде неизвестную историю либо новеллу, «ибо каждый из присутствующих здесь много раз читал и слышал "Сто новелл"». Однако если Граццини тем самым лишь подчеркивает свою ориентацию на Боккаччо, пытается возродить созданные им структуры, наполнив их новым содержанием, — и терпит неудачу, то Банделло открыто следует иному образцу, «Новеллино» Мазуччо. Но и эта традиция подвергается у него серьезнейшим трансформациям и получает новый смысл.

Прежде всего, меняется сам статус посвящения и представленная в нем фигура автора. Если короткие посвящения Мазуччо несут во многом морализирующую нагрузку, подкрепляемую заключительными авторскими рассуждениями («мазуччо»), то Банделло весьма далек от того, чтобы предлагать читателям нравственные уроки. Его посвящения по объему и значению почти равновелики самим новеллам, причем в каждом из них так или иначе описана ситуация, в которой рассказывается данная история. Все без исключения новеллы рассказаны конкретными историческими лицами — и ни одна самим автором. Ситуация парадоксальная: писатель, как следует из посвящения, посылает новеллу своему другу, знатной синьоре, известнейшему гуманисту — но при этом оговаривает, что принадлежит она не ему, он лишь взял на себя труд записать ее, ничего не меняя. Если Банделло и выступает в обличье собственно рассказчика, то происходит это как раз в посвящениях, многие из которых включают в себя настоящие новеллы. В собственно же новеллистическом корпусе, как правило, рассказчик (не Банделло) представлен с той полнотой, какая характерна для обрамленных сборников. Писатель тщательно имитирует прямую речь очередного «автора»; так, в новелле I, 8 Джан Маттео Оливо, повинуясь желанию Пирро Гонзага, синьора ди Гаццуоло, начинает свой рассказ с обращения к собравшимся: «Мог сей достопочтенный синьор рассказать много лучше моего, как обстояло дело. И многие из вас могли бы сей предмет никак не хуже моего передать и все в точности изложить. Но раз повеление его таково, чтобы рассказчиком был я, то желание мое и долг велят мне повиноваться». Перед нами прием, восходящий к Боккаччо и тиражированный его последователями, от Кастильоне до Страпаролы. Однако, перестав служить организующим и скрепляющим началом сборника, функционируя на уровне отдельной новеллы, он получает и совершенно иное значение.

Прежде всего, он помогает Банделло дистанцироваться от материала рассказа, завуалировать то явное и яркое, при всей своей условности, авторское «я», какое звучит у Мазуччо. Дело, конечно, не в скромности писателя, но в той роли, которую он сознательно принимает по отношению к материалу. Банделло выстраивает образ «хрониста» (отчасти, по-видимому, художест-

венно переосмысляя свой секретарский опыт), человека, состоящего при влиятельном синьоре, входящего в круг близких к нему людей и при этом фиксирующего все достойное внимания. Однако именно потому, что у каждой из множества новелл свой рассказчик, принадлежащий к иному кружку, чем рассказчик предыдущей, и повествующий о своем предмете в совершенно иных обстоятельствах (которые всякий раз и описывает Банделло), — эта бесконечная смена «мини-рамок», в каждой из которых писатель выступает полноправным участником, создает в конечном счете новую авторскую функцию. Он до конца не принадлежит ни к одному кружку, он участвует во всем, не занимая фиксированного места внутри какой-либо одной культурной традиции, — и тем самым обладает гораздо большей автономностью, нежели повествователь Мазуччо, гораздо большей властью над создаваемым им художественным миром. Он как бы всеведущ: его взору открыты и тайные пружины исторических событий, и движения души отдельных людей. Кроме того, его письма-новеллы часто адресованы людям, которых к моменту публикации сборника давно не было в живых; благодаря этому «Новеллы» приобретают выраженное временное измерение, являя читателю не только широчайшую, но и динамичную панораму недавнего прошлого и настоящего Италии (и отчасти Франции). Банделло, выстраивая свой образ, стремится предстать свидетелем не конкретных историй, но истории в широком смысле, реальной исторической и культурной действительности своего времени.

Этот особый статус автора накладывает отпечаток и на характер самого повествования, и на посвящения, которые играют в книге особую роль и несут особую художественную нагрузку. Посвящения у Банделло весьма далеки от сложившегося еще в конце Средневековья канона: автор в них предстает не сочинителем, ищущим покровительства синьора и почтительно предлагающим на его суд свое творение (несмотря на право наставлять «государя» в добродетели, давать ему пищу для нравственных размышлений, Мазуччо в конечном счете именно подносит каждому из своих высокопоставленных адресатов экземпляр новеллы, им написанной), — но своего рода информатором, рассказывающим об интересной истории, которую ему довелось услышать. Каждая из «мини-рамок» имплицитно предполагает гораздо более широкий обмен рассуждениями и новеллами, чем это находит отражение у Банделло; но он тем и отличается от участников данного конкретного кружка и данного конкретного диалога, что имеет право выбирать из чужих рассказов только заслуживающие внимания. Поэтому меняется и форма посвящения: это не риторически выверенное восхваление синьора, чьи высокие добродетели позволят ему извлечь моральный урок из рассказанного либо вынести по поводу описанных событий свое суждение; это личное письмо, которое, несмотря на естественное присутствие почтительных формул и оборотов, фактически ставит автора на один уровень с адресатом.

И здесь у Банделло встречается еще одно новшество — свидетельство чрезвычайно сложной и продуманной конструкции его внешне хаотичного новелльере. Едва ли не в каждом письме-посвящении автор просит адресата дать прочесть данную новеллу указанным им лицам либо снять для них копию. Так, Лучио Шипионе Аттеллано, посол герцога Франческо Сфорца, должен выступить «распространителем» новеллы I, 3, ему адресованной: «Вы доставили бы мне большую приятность, если бы для синьоров Аннибале и Карло, братьев ваших, сняли с нее копию, ибо я знаю, что прочтут они мою новеллу с большой охотой. А еще покажите ее обеим Музам нашим, синьоре графине Чечилии Галлерана и синьоре Камилле Скарампа, каковые воистину суть два великих светоча итальянского наречия в наше время». По замыслу Банделло, образуется едва ли не боккаччиевский кружок, в котором получит хождение новелла об укрощении гордячки Элеоноры: трое благородных и просвещенных кавалеров и две дамы, чьи поэтические дарования Банделло воспел в «Одиннадцати Песнях». Но тем самым как бы задается и способ «публикации» новеллы: она предназначена для близких друзей, а не для широкого читателя; это именно письмо, а не собственно литературный текст.

Новеллы, поданные как составная часть личной переписки — бесспорно, оригинальный способ их презентации. Возможно, что в какой-то мере на подобное художественное решение повлияли реальные вкусы ломбардской аристократии: известно, например, что герцоги Гонзага держали в Милане специального человека только для того, чтобы он сообщал им обо всех «прекрасных трагедиях», случившихся в городе. Однако важнее не это и даже не значительная эпистолярная практика Банделло, связанная с его секретарскими функциями. Значимо само обращение к эпистолярному жанру, которое в середине 1550-х гг., когда Банделло готовил свои новеллы к печати, могло означать только одно: сознательную ориентацию на литературную моду и расчет на успех у широкой публики. Конечно, Банделло, всегда служивший своим покровителям преданно и верно, не стремился снискать лавры другого секретаря, Ортенсио Ландо, с его собственноручно написанными «Письмами Лукреции Гонзага». Но тот факт, что в его собрании новеллы не соседствуют со стихотворными жанрами или «баснями и причудами», с одной стороны, и при этом не поданы в качестве жанра целиком самостоятельного, а включены в письма — с другой, говорит о продуманной (и более чем удачной) установке на популярность и явном учете конъюнктуры книжного рынка. Макро- и микроуровни «Новелл» Банделло снова почти диаметрально противоположны: на уровне отдельного письма — «публикация» текста среди узкого круга близких друзей, на уровне сборника в целом — определенное желание понравиться широкой аудитории.

Чем так привлекали читателей письма? По-видимому, притягательность их была обусловлена сочетанием того почти всецело художественного

(т.е. публичного) статуса, какой придали переписке гуманисты, с подробностями частной жизни знаменитых людей и теми новостями («новеллами»!), которыми эти люди между собой обменивались. В известном смысле можно считать, что это было сочетание литературности и исторической достоверности, то есть опять-таки свойств новеллистики определенного типа. Факты, сообщаемые в частном письме, по определению правдивы, и это создает дополнительную опору для новеллы-«хроники», чье декларируемое соответствие реальным фактам давно и с полным основанием рассматривалось как риторический прием, маскирующий явно вымышленный характер сюжета, часто традиционного. Сочетая новеллистический жанр с эпистолярным, Банделло, безусловно, стремится создать у читателя иллюзию неподдельной историчности своего обширного повествовательного свода. Сама его внешняя хаотичность, рассчитанное самоустранение автора, открытость принципиально бесконечной структуры, огромное число известных и вполне реальных действующих лиц как среди персонажей, так и среди адресатов, которые, кстати, могут с успехом меняться ролями, — таков неполный перечень приемов, призванных эту иллюзию укрепить.

Однако речь, конечно же, идет именно об иллюзии, о решении литературной задачи, а не о подлинном содержании сборника. Даже на уровне структуры Банделло оставляет «лазейку» для вымысла уже тем, что вкладывает каждую новеллу в уста исторического лица и потому снимает с себя ответственность за правдивость рассказа. В последней, четвертой части новеллы, почерпнутые из литературных источников, явно преобладают (17 из 28; в трех первых частях, по подсчетам исследователей, это соотношение выглядит иначе: 23 из 59 в первой, около 20 из 59 во второй и всего лишь 16 из 68 в третьей). Банделло черпает сюжеты у Мольцы и Да Порто, с которыми был знаком, обрабатывает традиционные сюжетные схемы (в частности, параллельно со Страпаролой обращается к известному со времен «Пекороне» сера Джованни Флорентинца рассказу о насмешнице, которую влюбленный, мстя за оскорбление, постепенно обнажает на глазах ее родственников и друзей). Правда, большая часть новелл в самом деле основана на реальных фактах. Любопытно, что Банделло почти не использует возможность отграничить, так сказать, «пространство вымысла» от «пространства истории», отождествив первое с новеллами, а второе с посвящениями (или наоборот). Одно лишь «дело Турки» наглядно показывает, насколько животрепещущим был материал, используемый фра Маттео. Его новеллы настолько пропитаны атмосферой эпохи и настолько изобилуют достоверными деталями из самых разных областей, что «энциклопедией итальянской жизни» XVI в. его считали не только Стендаль, Мериме или Бальзак, но и ученые-историки, начиная от Буркхардта и кончая Фернаном Броделем. Все это так. И, тем не менее, Банделло обращается с действительностью примерно так же, как с собствен-

ным генеалогическим древом. Скромный секретарь происходящего — и всеведущий автор сборника, он волен деформировать исторический материал по своему усмотрению.

В посвящении новеллы I, 40 рассказан забавный случай, героем которого является Никколо Макьявелли. Действие происходит под стенами Милана, в лагере Джованни Медичи делле Банде Нере. Макьявелли, пытаясь на практике продемонстрировать верность своих теорий, изложенных в «Военном искусстве», пытается построить в правильном порядке три тысячи пехотинцев знаменитого кондотьера. После двухчасовых бесплодных усилий, за которыми насмешливо наблюдают сам «Большой Дьявол» и Банделло, посрамленный автор «Государя» сдается и за завтраком, чтобы загладить свою оплошность, рассказывает забавную новеллу.

Банделло отталкивается от точных, архивно подтвержденных фактов. Джованни делле Банде Нере действительно командовал итальянской инфантерией и с конца июня 1526 г. несколько раз стоял лагерем около Милана. Макьявелли в это время случалось выступать посланцем папы, и он, в частности, бывал с поручениями у кондотьера, который, со своей стороны, прошел всю кампанию этого года бок о бок с Алоизио Гонзага, покровителем Банделло. Тем самым фра Маттео, безусловно, был лично знаком с великим флорентийцем, причем знакомство произошло именно в описанных обстоятельствах. Но сам анекдот, судя по всему, вымышлен от начала до конца (не исключено, что он восходит к одной из сцен «Мандрагоры»). Банделло выставляет Макьявелли в комическом свете из идеологических соображений. Он демонстрирует несостоятельность макьявеллиевских теорий, их практическую неприменимость: восхищаясь литературным и риторическим талантом автора «Государя», Банделло отрицал и осуждал его как мыслителя. Для Банделло в макьявеллизме «нет ничего хорошего» (in sè nessuna cosa bona ha), и этот свой тезис он доказывает столь исторически убедительно, что выдуманный им анекдот превращается в аргумент, которым не преминули воспользоваться противники бывшего секретаря Флорентийской республики.

Таким образом, историзм Банделло особого рода. Новеллист, чья обстоятельность и достоверность описаний заставили многих исследователей говорить о принципиальной новизне его повествования по отношению ко всей предшествующей традиции, безусловно, мифологизирует историю. Однако это определение требует пояснений и оговорок. В конечном счете мифологизацией истории занимался и гуманизм, превращая современность в золотой век, а самих гуманистов — в героев, равных античным. Банделло часто называют последним писателем-гуманистом. Безусловно, по сравнению с новеллистами эпохи Контрреформации он отчасти заслуживает такого определения. Но не следует забывать, что самая «гуманистическая» по пафосу новелла сборника, повествующая о фра Филиппо Липпи и о том почтении, каким

окружили великого художника мавры, у которых он оказался в плену (I, 58), рассказана Леонардо да Винчи, и время рассказа отнесено к 1497 г., когда Леонардо писал свою знаменитую «Тайную вечерю» в Милане, в доминиканском монастыре Санта Мария делле Грацие — том самом, где провел свои юношеские годы Банделло. Идеалы гуманизма отнесены в историческое прошлое. И особой ностальгии по этому прошлому Банделло, по-видимому, не испытывает. Еще одна новелла о гуманисте (I, 6), представляющая собой явную параллель боккаччиевской новелле о сере Чаппеллетто и повествующая об исповеди Никколо Порчельо, рисует перед читателем не всевластие человека и его слова, которое способно превратить закоренелого грешника в святого, но довольно мрачный «случай, достойный изумления и сожаления». Motto умирающего гуманиста — неприкрытое богохульство, и он отнюдь не превращается в «Сан Порчельо», но, напротив, неожиданно выздоровев, вынужден отныне сидеть дома, ибо весь Милан показывает на него пальцем. Напротив, повествуя о Джулии из Гаццуоло (I, 8), современной Лукреции — большинство историков сходятся на том, что история эта правдива, — Банделло хоть и весьма высоко оценивает добродетель девушки, но вовсе не считает, что ее virtù выше сословной принадлежности. И в самой новелле, и в посвящении не раз звучит сожаление, что Джулия — простая крестьянка. Ведь будь она более знатного рода, ее слава могла бы затмить славу великой римлянки!

Жизненный путь Банделло совпал по срокам с эпохой распада и внутренней эрозии гуманизма. Это угасание культурной традиции особенно ясно видно на примере истории о Ромео и Джульетте, позаимствованной у Да Порто (в письме-посвящении «ученейшему поэту и медику» Джироламо Фракасторо в качестве рассказчика указан «капитан Алессандро Перегрино»: недвусмысленная отсылка к лучнику Перегрино у Да Порто).

Новелла II, 9 Банделло не случайно называется «Горестная смерть двух несчастнейших влюбленных, из коих один от яда, а другой от горя умерли, с различными происшествиями (con varii accidenti)». В ней последовательно и, скорее всего, намеренно опущен весь тот пласт высокой «дантовской» легенды, которая придавала такую поэтичность творению Луиджи Да Порто. Исчезают все косвенные отсылки к «Божественной Комедии»; убираются детали поэтичные (например, разговор Джульетты с замерзающим под ее окном Ромео) и появляются новые, привносящие в рассказ совершенно иной колорит: например, если у Да Порто посланный фра Лоренцо слуга не застает Ромео дома, то посланец у Банделло остановлен ни мало ни много эпидемией чумы, которая в аккурат к его приезду начинается в монастыре, где он должен навести справки о Ромео. Никаких торжественных похорон с отпеванием самоубийц в церкви: пышная церемония состоится, весь город будет плакать, как и у Да Порто, но влюбленных не вынесут из семейного склепа

Каппеллетти (именно об этом у Да Порто просит фра Лоренцо Джульетта, желая сохранить тайну). Джульетта боится лежать рядом с мертвым Тебальдо (этого мотива в «Истории двух благородных влюбленных» не было вовсе), и в конечном счете он навеки остается третьим в склепе, а Ромео перед смертью будет обращаться к нему с речами. Наконец, любовь у Банделло не в силах не только «двигать Солнце и светила», но и влиять на историю: если у Да Порто смерть влюбленных приводит к примирению между враждующими родами, то Банделло лишь мимоходом роняет, что Монтекки и Каппеллетти прекратили усобицу из-за того, что один из семейных склепов стал общим, но мир их «недолго после того продолжался». История, ее роковая сила прошла по судьбе «несчастнейших влюбленных», превратив ее не в легенду, а в случай, пусть удивительный и достойный памяти, но ничего не меняющий в неумолимом и непостижимом движении исторического фатума. Случай к тому же в буквальном смысле «медицинский»: Банделло адресует новеллу Фракасторо, предваряя рассказ рассуждениями о пользе минеральных вод Кальдьеро, что неподалеку от Вероны: их целебную силу он, по совету Фракасторо, в свое время испытал на себе, избавившись от ревматизма. Не исключено, что писатель вполне сознательно «снижает» огромный поэтический заряд сюжета, особенно в обработке Да Порто, именно для того, чтобы данный «случай» не слишком выделялся в череде остальных.

Но трактовка Банделло истории о Ромео и Джульетте интересна и в другом плане: она позволяет говорить о том, что ломбардский новеллист сделал по сравнению с Да Порто важный шаг на пути превращения этого сюжета в трагедию. Дело не только в нагнетании мрачных подробностей — в этом Банделло не выходит за рамки литературной моды (вспомним, что герцоги Гонзага хотели иметь сведения именно о «прекрасных трагедиях») и к тому же по сравнению, например, с Граццини гораздо более сдержан: достаточно сравнить патетическую и патологическую жестокость новеллы о Куррадо в «Вечерних трапезах» и весьма близкую ей сюжетно новеллу I, 44 Банделло*. Но в рассказе о юных веронцах писатель явно ориентируется на драматический канон. Можно сказать, что если у Да Порто трагическое присутствует в повествовании благодаря сюжету и финальному катарсису, то в новелле Банделло четко просматриваются черты трагедии как жанра. Объем его новеллы едва ли не вдвое превышает размеры «Истории двух благородных влюбленных» за счет пространнейших монологов, которые герои произносят по самым разным поводам. Так, лишь упомянутый Да Порто мотив былой любви Ромео к жестокосердной даме разрастается в нескончаемые и риторически

* «Маркиз Никколо III да Эсте, обнаружив, что сын его пребывает в любовной связи с мачехой, велит им обоим в один и тот же день отрубить голову в Ферраре» (адресована Бальдассаре Кастильоне, рассказана Бьянкой Сансеверино да Эсте).

выстроенные монологи Ромео и его конфидента, призывающего юношу отказаться от столь безнадежного предприятия. Оказавшись участником стычки Монтекки и Каппеллетти, Ромео опять-таки долго увещевает Тебальдо, который за это время успевает его ранить. И так далее. Герои, перестав быть, силою своей великой любви, вершителями и победителями истории, превращаются в ее жертв, которым ничего не остается, кроме как реализовывать свое человеческое достоинство и добродетель в речах.

Таким образом, «миф об истории» у Банделло не гуманистичен; больше того, в своих взглядах на историю он, при всех оговорках, сближается с нелюбимым им Макьявелли: история как последовательность реальных событий для него — стихийная, злая, а главное, слепая и непостижимая сила, рок, складывающийся из повседневных мелочей жизни и нарушающий их же привычный ход. Человек в ней — ничто, в том смысле, что ему не дано подчинить себе не только происходящее вокруг него, но даже и самого себя. Не властный над своими страстями, персонаж новеллы, как трагический, так и комический, совершает у Банделло странные и необъяснимые поступки, а автору, следящему за ним, остается лишь оговорить, что ему самому такие случаи представляются «скорее сказками, нежели подлинными историями» (III, 35).

Отсюда, помимо прочего, проистекает и выраженный интерес Банделло к криминальной хронике, в котором большинство исследователей видят принципиальное новшество, привнесенное им в традицию новеллистического жанра. Отсутствие рационального начала в окружающем мире превращает историю в рок, а человека — в игрушку страстей, которые толкают его на поступки жестокие и загадочные. Самой знаменитой «криминальной» новеллой Банделло является история жизни графини ди Челлан (I, 4), казненной 20 октября 1526 г.; писатель знал ее лично, а первому ее мужу, «нашему синьору Эрмесу Весконте», посвятил 27-ю новеллу той же первой части. Деяния инфернальной графини не поддаются разумному объяснению. Развратная и жестокая, она из прихоти подговаривает двух своих любовников убить друг друга и, в конце концов, частично осуществляет свой замысел. Банделло не видит иной причины для этой неудержимой воли к смерти (которая, впрочем, распространяется и на самое графиню: в новелле специально оговаривается, что, узнав об аресте исполнителя своих злодеяний, она имела время бежать, «но осталась, не знаю почему»), кроме ее низкого происхождения: Бьянка Мария была дочерью пожилого ростовщика и юной красавицы-гречанки. В посвящении Изабелле д'Эсте, маркизе Мантуанской, автор необычно долго рассуждает о недопустимости мезальянса и безусловной предпочтительности благородного происхождения перед богатым приданым. Плебей более чем кто-либо подвластен своим «безудержным желаниям», ибо не ведает ни высоких чувств, ни совести, ни раскаяния. В каком-то смысле графи-

ня ди Челлан у Банделло схожа с куртизанкой Изабеллой Луна (IV, 16), которая, подвергшись публичной порке, «себя повела как сторожевая собака, что, вылезши из конуры, отряхивается от налипшей соломы и идет прочь». Но эти, в сущности, вполне поверхностные попытки истолковать человеческое поведение не влияют на сущность понимания истории как слепого рока, источника зла и разрушения: не случайно плебеи у Банделло — не смешные тупицы или ловкие пройдохи, а именно злодеи; повинуясь своим страстям, они лишь становятся пособниками фатума, тогда как герои высокие и добродетельные тщетно пытаются противостоять ему.

Фра Маттео находит единственно возможный для него как для человека Чинквеченто способ если не преодолеть слепую власть фортуны, то хотя бы дистанцироваться от нее, встать над нею: способ этот — ее описать. Неподвластная воле человека действующего, история поддается замыслу человека пишущего. Авторское «я», возносящееся не только над героями, но и над высокопоставленными рассказчиками и, в структуре сборника, адресатами посвящений, черпает в стихийном потоке исторических событий, как мелких, так и значительных, свою силу, направляя этот поток в нужное русло. Только писателю под силу создать столь правдоподобный анекдот о Макьявелли; только писателю позволено в угоду своему замыслу умолчать о том, что Бьянка Мария ди Челлан (или, вернее, Шаллан) принадлежала на самом деле вовсе не к столь низкому сословию и отец ее был не ростовщиком, а чрезвычайно богатым купцом, и о том, что ее первый муж Эрмес Весконте, о котором Банделло отзывается с высочайшей похвалой, не просто умер, а в 1522 г. также был казнен, но по политическим мотивам. Наконец, только писатель властен устанавливать между своими адресатами и персонажами те замысловатые связи, какие возникают между ними в структуре сборника: например, адресуя новеллу I, 27* все тому же Эрмесу Весконте, он делает ее рассказчиком перуджинца Джироламо делла Пенна, которому, в свою очередь, посвящает новеллу IV, 17 и которого выводит протагонистом новеллы III, 34. Хаос истории захлестывает их всех, и только Банделло-автор благодаря своей позиции хрониста может в рамках произведения отчасти изменять, сталкивать и направлять их пути. А через эти хитроумные переклички, отбор событий, точку зрения на них — намечать очертания своего собственного идеализированного облика, создавать нечто вроде эпистолярного дневника либо же одного из первых в европейской традиции опытов не столько духовной, сколько исторической автобиографии. Но такое понимание роли писателя далеко от гуманистического. Несмотря на все несходство отношения и к ис-

* «Дон Диего, своею донною отвергнутый, в отчаянии поселяется в пещере, и о том, как он оттуда вышел». Письмо-посвящение содержит рассуждения о легковерии и упрямстве женщин, из-за которых часто происходят всевозможные несчастья.

тории, и к литературе, Банделло стоит гораздо ближе к Дони и даже к Аретино, чем, например, к Граццини и тем более к Да Порто: дух «безумной утопии» витает в его новеллах, вытесняя саму возможность рациональной организации их художественного мира. Новелльере Банделло как нельзя лучше воплощает трагический кризис гуманистического сознания.

Именно как трагический писатель, «хронист» ужасных и кровавых драм, поэт иррационального и едва ли не патологического, Банделло получил признание во всей Европе. Характерно, однако, что едва ли не наименьшим оказался его успех в Италии, где идеи Контрреформации постепенно привели к угасанию жанра. В 1560 г. миланец Асканио Ченторио дельи Ортенси выпустил в свет «очищенное» издание новелл, включающее 140 из них; значительная часть посвящений в нем опущена, зато каждая из новелл «предваряется ее нравственным смыслом». Таким образом, Банделло одним из первых подвергся той «чистке», какой подлежала отныне вся литература и которая осуществлялась одновременно с церковных и «академических» позиций. Единственным итальянским издателем, который по достоинству оценил новаторство и повествовательное мастерство Банделло, был Франческо Сансовино, составитель упоминавшейся выше антологии «Сто новелл». В ней он отводит ломбардцу место, уступающее (и то ненамного) только Боккаччо: в его «образцовую хрестоматию жанра» включены 27 текстов из первых трех частей «Новелл». Но примеру Сансовино никто в Италии не последовал. Вплоть до конца XVIII в. Банделло оказался довольно прочно забыт, да и в последующие столетия, едва ли не до наших дней, его признание не обходилось без суровых оценок «с точки зрения искусства, красоты, поэзии» (Б. Кроче). Напротив, во Франции, Англии и Испании судьба его сборника оказалась гораздо более счастливой.

В 1559 г., еще при жизни Банделло, Пьер Боэстюо, камердинер Маргариты Наваррской, выпустил в свет шесть его новелл под общим заглавием «Трагические истории, из итальянских сочинений Банделя (Bandel) извлеченные и переложенные нашим французским языком». «Продолжение» этих трагических историй (еще 12 новелл) было предпринято Франсуа де Бельфоре в том же году. Такой выборочный интерес не случаен: во Франции трагическая новелла появилась поздно, едва ли не впервые — в «Гептамероне» (чей первый, неполный и искаженный вариант выпустил в свет в 1558 г. все тот же Боэстюо), а следовательно, была эстетическим новшеством. Предприятие оказалось успешным: об этом свидетельствует хотя бы то, что Бельфоре, браня Банделло за «грубость и неотесанность его ломбардского наречия», от издания к изданию увеличивал число включенных в него новелл: один из первых профессиональных литераторов во Франции, он не мог не следить за книжной конъюнктурой и не опасаться конкуренции. Между 1559 и 1582 гг. число переведенных новелл было доведено им до 67; новые издания, содержащие уже 104 истории, будут появляться вплоть до 1620 г. Банделло оказал

значительное влияние на «Весну» Жака Ивера (1572), один из самых любопытных новеллистических сборников позднего Возрождения. Наконец, у него черпала сюжеты нарождающаяся в эту эпоху французская трагедия: в частности, в 1581 г. в Невшателе впервые была представлена на сцене история Ромео и Джульетты.

В 1560 г. Боэстюо, совершая поездку в Англию, преподносит свои «Трагические истории» королеве Елизавете. Это событие положило начало блистательной славе, которую снискало творчество Банделло в этой стране. Уже упоминавшаяся выше (в связи с Да Порто) поэма Артура Брука «Трагическая история Ромео и Джульетты», в предисловии к которой автор отмечает, что видел этот сюжет на театральных подмостках; антология У. Пейнтера «Замок Наслаждения» (1566), куда входит 25 новелл; сборник Джеффри Фентона «Несколько трагических повестей Банделло, на английский язык переведенных» (1567), включающий 13 новелл, — все это первые ступени литературной и издательской судьбы «английского Банделло», апофеозом которой стал елизаветинский театр: к сюжетам фра Маттео, помимо Шекспира («Ромео и Джульетта», «Отелло», отчасти — «Мера за меру», «Двенадцатая ночь», «Тит Андроник»), обращались Уэбстер (трагедия «Герцогиня Мальфи», где сохранен автобиографический персонаж Банделло-Делио), Пиль, Форд и др.

В Испании Банделло также получил широчайшую известность. К его сюжетам прибегали Камоэнс, Сервантес, Кальдерон, Рохас, и в особенности Лопе де Вега.

Однако нельзя не заметить, что успех Банделло — это успех отдельных его новелл и даже их сюжетов, но не сборника в целом. Все «специфически итальянское» начало, пронизывающее посвящения, было сознательно опущено еще в переводах Боэстюо, который объявил, что переложил «неудобочитаемого» итальянца по-своему, сохранив только канву его историй. Та историческая атмосфера, которой дышит вся книга фра Маттео, всерьез заинтересовала лишь романтиков — но и до сих пор тонкое переплетение традиций, образующее структуру сборника, и многообразие исторических лиц, сведенных вместе под его обложкой, привлекают внимание прежде всего специалистов-историков. Bandel в европейской традиции оказался парадоксальным образом оторван от исторической реальности, которую он стремился воспроизвести и «обуздать», и превратился в создателя нескольких прекрасных трагических вымыслов.

9

Новеллистика Страпаролы и Банделло подводит черту под собственно ренессансным бытованием жанра. Некоторые тенденции его развития, оп-

ределившиеся в первой половине века, будут отчасти продолжены, однако с 1560-х гг. новелла окажется зажатой между молотом Контрреформации с ее религиозно-нравственной цензурой и наковальней лингвистических и риторических норм, разрабатываемых Академией делла Круска. Нужно оговорить, что в целом этот процесс был не настолько негативным, как это обычно представляется. Одним из его результатов стало как раз развитие самосознания новеллистики и превращение ее в литературный жанр со своим каноном. Сильнейшее рефлектирующее начало чрезвычайно характерно для сборников новелл 1560–70-х гг. Особенно отчетливо проявилась эта тенденция у братьев Баргальи, уроженцев Сиены и членов Академии Оглушенных (Intronati), которая ставила перед собой цель «облагородить» старинные литературные формы. «Если и были какие игры заведены в городе нашем еще прежде создания Великой Академии, — пишет Джироламо Баргальи, — то такие жалкие, низкие и несовершенные, что мало они подходили для благородного и почтенного общества (brigata). Оглушенные же были теми, кто дарованием своим довел их до изящества, в каковом мы их видим ныне и каковым все прочие восхищаются. Поэтому ничего нет удивительного в том, что не только игры извлекли из грубости стараниями своими Оглушенные, но и комедии, и публичные триумфы, и еще тосканскую поэзию и прозу». К числу этих «извлеченных из грубости» форм принадлежит и новелла.

Шипионе Баргальи (1540–1612) известен как автор чрезвычайно популярного трактата «Об эмблемах и девизах» (Delle imprese, Венеция, !578–1594) и диалога «Турамино, или О сиенском наречии и письме» (Turamino, ovvero del parlare e dello scrivere sanese, 1602). Кроме того, ему принадлежит сборник «Развлечения, в коих прелестными дамами и юношами представлены достойные и приятные игры, рассказаны новеллы и спеты некоторые любовные песенки» (I trattenimenti, dove da vaghe donne e giovani huomini rappresentati sono honesti e dilettevoli giuochi, narrate novelle e cantate alcune amorose canzonette, Венеция, 1587). В предисловии к нему автор называет в качестве своих образцов «Декамерон» и «Азоланские беседы» Бембо. Четыре благородные дамы и пятеро добродетельных юношей проводят вместе три последних дня карнавала 1554 г., во время осады Сиены флорентийскими и испанскими войсками. В полном соответствии с традицией бембистского трактата-диалога шесть рассказанных новелл включены в контекст высоких бесед и рассуждений на заданную тему (особенно сильна эта традиция в третьем дне, где обсуждается вопрос: «Что в любви ценится больше, красота ли тела или красота души»). Идея новеллистики как части «светской» игры отчасти отсылает к «Забавам» Парабоско — однако у Баргальи игра эта строго упорядочена и сугубо образцова. Это в некотором смысле «академическое» занятие, подобное тому, которому предаются рассказчики

Граццини, но с безусловной поправкой на разделяющие два сборника тридцать–сорок лет: за это время Боккаччо, в котором Граццини видел Иоанна Златоуста, перестал быть (особенно для «академиков») всецело образцовым писателем; «Декамерон» подвергся «чистке» в духе Тридентского собора, и Шипионе Баргальи, ориентируясь на него, имеет в виду не приблизиться к неподражаемому мастерству предшественника, но, напротив, подправить его, создать на основе его творения модель подлинно высокого повествования, избавленного от «грубости» великого флорентийца. Однако любопытно, что Баргальи, как и Ласка, стремится привнести некую формальную упорядоченность в саму структуру сборника: одного лишь тематического начала для оформления каждого из дней ему явно недостаточно. Граццини максимально формализует разбивку новелл на дни (короткие–средние–длинные; ничего другого ему просто не остается, ибо Боккаччо для него — стилистический канон) — и терпит неудачу. Шипионе строит свои три дня по принципу контраста: в двух первых противопоставляются по две новеллы: одна возвышенная, патетическая, чье действие разворачивается в аристократической среде, и одна комическая, городская. Стиль Боккаччо перестал быть для него безусловным образцом для подражания, открыв возможность для экспериментов (вполне умозрительных) в области стилистических регистров. Третий день, правда, выстроен несколько иначе, по-видимому, для создания более сложной системы оппозиций внутри сборника в целом: в двух его новеллах по-разному разрешается конфликт между долгом и чувством, между любовным желанием и честью. Героиня пятой новеллы, Лавинелла, загоревшись любовной страстью к юноше, находит способ «невинность соблюсти и капитал приобрести», тешась с возлюбленным в маске (действие происходит во время карнавала) и ловко пресекая все его попытки выяснить, с кем он имеет дело; героиня же шестой, мадонна Маргарита, хитроумно избавляется от влюбленного, проникшего к ней в дом, и спасает свою честь.

«Развлечения» с их абстрактной нормативностью, сугубо рациональной структурой и напыщенной риторикой представляют интерес, прежде всего, как практическое воплощение теорий, сформулированных братом Шипионе Джироламо Баргальи (1537–1586) в его «Диалоге об играх» (Dialogo de' giuochi, 1572; известен также как автор стихов и комедии «Паломница»). Правила, которым, по мнению Джироламо, должна подчиняться идеальная новелла, Шипионе соблюдает свято: сам принцип контрастов, на котором он строит свой сборник, является перенесением на уровень структуры правила чередования разных манер, «тонов» повествования. Задача новеллы согласно «Диалогу об играх» — наставлять дам в любви; но этот ренессансный, еще боккаччиевский тезис трактуется в контрреформационном, морализаторском духе. Любовь, согласная с честью, добродетелью, разумом, а отнюдь не всепоглощающая страсть, никогда не приводящая к добру: только таким

должно быть чувство, к которому рассказчик призван направить души слушателей и читателей. Новелла не мыслится вне дидактики: образцовой может быть лишь та история, которая несет в себе урок.

Но как это соотносится с концепцией «игры», казалось бы, отводящей ей роль безобидного развлечения, и не более? В рамках самого «Диалога» связь новеллы с игрой вполне формальна: несколько рассказанных в нем повестушек действительно являются частью описанных у Баргальи игр, которыми развлекалась сиенская знать. Однако значение и смысл этой концепции гораздо шире. Баргальи не зря называет «игрой» рассказывание снов, причем при условии их обязательного истолкования. «Игра» для него означает, прежде всего, не столько приятное и веселое времяпрепровождение, сколько, применительно к нашему жанру и к литературе вообще, — вымысел. «Каждый отдельный день «Декамерона» можно назвать игрою» потому, что боккаччиевские рассказчики обмениваются вымышленными историями, а вымысел еще со времен Платона нуждался в оправдании и регламентации. Если вспомнить, что вторая половина века в Италии прошла под знаком создания классицистических норм поэтики, а Аристотель сделался в это время непреложным авторитетом, то можно с уверенностью сказать, что средневековая по духу теория новеллы-«примера», новеллы-«урока» (причем урока, прежде всего, религиозной морали), возродившись в 1560-е годы под прямым воздействием церковной морали, с одной стороны, но и аристотелианства — с другой, стала необходимым этапом жанровой рефлексии. Несмотря на катастрофические последствия, к которым она привела в плане реальной литературной практики.

С появлением «Индекса запрещенных книг» (1559) и особенно Конгрегации индекса (1571), следившей за его неукоснительным исполнением, завершился период издательской свободы и гибкой ориентации на вкусы широкого читателя. Вместе с ним практически прекратил свое существование тип сборника-смеси (zibaldone), в значительной мере представлявший собой коммерческую жанровую ипостась. По-видимому, именно это — кроме доминирующего в 1560–70-х гг. императива нравственно и стилистически высокой, дидактической новеллы — обусловило неуспех еще одного сиенского новеллиста, Пьетро Фортини (ок. 1500–1562), и его объемистого сборника, состоящего из двух частей: «Дни новелл юных влюбленных» и «Приятные и сладостные ночи юных влюбленных» (Le giornate delle novelle dei novizi; Le piacevoli et amorose notti dei novizi). Фортини, сиенский дворянин, скорее всего, подвергшийся политическим преследованиям в смутные времена, которые предшествовали падению Сиены, входил в «Сообщество неотесанных», своего рода сниженный аналог «Оглушенных». Новеллистика Фортини теснейшим образом связана с комедиями «неотесанных» и особенно — с фарсами из деревенской жизни, которые представляли на подмостках члены сообщества.

Фортини, напиши он свои «Дни» и «Ночи» (в названии которых явственно звучит отсылка к Страпароле) лет на десять раньше — а создавался сборник между 1555 и 1561 гг., — скорее всего, получил бы не большую, но и не меньшую известность, чем Ландо или Парабоско. Его сочинение откровенно пародийно и намеренно хаотично. В «Днях» пять дам и двое юношей, ежедневно собираясь в саду, рассказывают за неделю 49 новелл, зато на восьмой день читают стихи, а также «Амура и Психею» Апулея в стихотворном (белым стихом) переводе. «Ночи» же отличаются почти абсолютной композиционной свободой: в первые пять ночей компания рассказывает только две новеллы, предаваясь большую часть времени чтению стихов, принадлежащих к самым разным регистрам (это и петраркистская, и бурлескная поэзия), представлению комедий и фарсов, играм, спорам по различным любовным проблемам, пиршествам, танцам, а также, среди всего прочего, чтению молитв. В шестые же сутки (именно сутки: собравшиеся намерены «превратить в единый день и день и ночь») вмещается сразу 30 новелл. Характерно, что в «Ночах» нет даже устойчивого количества рассказчиков: их то 7, то 10, то 11, а в обращении к читателю, которым открываются «Дни», автор специально оговаривает, что не желает заранее задавать какое-либо число новелл, «ибо оставляем мы за собой свободу каждый день, согласно предмету их и материи, по нашему усмотрению добавлять их либо переставлять местами». Обрамление «Дней» и «Ночей» Фортини разработано весьма подробно, однако отнюдь не служит организующим началом и «мерилом» новелл. Последние, с одной стороны, вполне автономны и самодостаточны, но с другой — зачастую повествуют о том, что происходило с самими рассказчиками, стирая тем самым грань между «рамой» и собственно повествованием. Боккаччиевская структура последовательно нарушается (и разрушается) почти во всех своих узловых моментах.

Но в конечном итоге именно эксплицитное и последовательное ее разрушение подчеркивает единство пародийного принципа, на котором держится сборник. Его конструкция иронична на всех уровнях — от «рамы» до отдельной новеллы и даже отдельной фразы; пародия основана на столкновении топики различных культурных и литературных традиций и жанров. «Серебряные струи», «зеленая травка» и иные аркадические прелести, среди которых предаются своим рассказам молодые люди, дополняются описанием роскошных пиров, происходящих опять-таки на лоне природы, но уже искусственном: locus amoenus выткан на скатерти. Изысканно-прихотливые атрибуты этих трапез и интеллектуальных удовольствий — вроде сдобного павлина, утыканного настоящими перьями, из клюва которого «величественно» бьет фонтанчик душистой воды для омовения рук, — заставляют многих историков говорить о маньеристическом начале в новеллистике Фортини. Но одновременно вся эта веселая и изобильная идиллия может

вдруг обернуться грубым фарсом: например, в ночи IV юноши, переодетые крестьянами (не пастушками!), распевают малопристойные стихи. Нередко тот же прием используется и на уровне отдельной новеллы: так, в 15-й новелле «Дней» компания юношей, развлекаясь охотой в прелестном лесу, спешит на лай собак, полагая, что те вспугнули зайца или еще какого-нибудь зверя; оказавшись у подножия огромного дерева, где, конечно же, бьет «прозрачный и прохладный источник», охотники обнаруживают... сельского священника, забавляющегося со своей подружкой.

Стихия традиционного комизма с упором на типично фарсовую гротескную эротику характерна для большинства новелл Фортини. Трагических среди них нет; по преимуществу это классические beffe, объектом которых становятся глупые крестьяне, либо истории о любовном треугольнике или удачном соблазнении. Иногда эти истории заставляют вспомнить «непристойнейшего» Бревио с его неожиданными поворотами традиционных сюжетов: так, в первой новелле «Дней» юноша, застигнутый мужем своей любовницы и спрятанный ею в кровати, ухитряется за то время, пока муж остается дома, потешиться еще и с его сестрой, а когда он (муж) благополучно отбывает по делам, ко всеобщему удовольствию развлекается с обеими дамами одновременно.

Новеллы Фортини не отличаются композиционной стройностью и (что вытекает из сказанного выше) стилистическим единством. В одной из лучших, второй новелле «Дней»*, два сюжетных ядра (роман юного сиенского купца с венецианской куртизанкой-фламандкой и неуместная попытка жены купца заговорить с фламандским пилигримом) хотя и связаны друг с другом, но из-за обилия не идущих к делу подробностей не образуют единого целого. Высокая топика описаний женской красоты без всякого перехода сменяется вполне простонародной бранью рассерженной жены, а пылкая страсть к фламандке, у которой, по словам рассказчика, «внешняя красота сочеталась... с красотой души, широкой и благородной», нимало не мешает герою с благодарностью выслушивать и принимать совет земляка не появляться у любимой с деньгами в кармане. Фортини последователен только в одном: в новелле нет места сколько-нибудь серьезным неприятностям. Если юноша не хочет жениться, то, увидав будущую жену, он проникнется к ней горячей любовью; если он перестанет вести дела в своей лавке, целиком отдавшись любви к жене, — он поедет в Венецию, чтобы закупить

* «Антонио Анджелини любит фламандку и, прожив с нею долгое время, научился немного ее языку; вернувшись домой, он, забавляясь с женой, произносит кое-какие словечки по-фламандски; та однажды, когда мимо нее проходит пилигрим, вспоминает одно выражение мужа и, не зная, что оно значит, по простоте душевной произносит его, вызывая пилигрима на поле брани; не подними она крик, ей пришлось бы познать позор поражения» (*пер. Р.И. Хлодовского*).

товар и поправить дела; фламандка не обирает его до нитки: на оставшиеся «гроши» товар он все-таки закупит; расставание с фламандкой не будет трагедией; наконец, даже его неосторожность в обучении жены иностранным языкам обернется лишь тем, что «в одно и то же время остались раздосадованными, распаленными и разъяренными все трое: бакалейщик Антонио, его прелестная жена и фламандский пилигрим», — честь семьи не понесет ущерба. Сюжет в буквальном смысле строится на отсутствии новеллистического события, на одних только комических ситуациях, не находящих развязки. В своем роде новеллистика Фортини — это новеллистика наизнанку, иллюзия новеллы, которая сводится к обозначению очередного традиционного кода, но не обязательно требует его реализации. Это «игра в новеллу», из-за которой тексты становятся рыхлыми и иногда сбивчивыми, поскольку их истинным организующим началом выступает топика, практически автономная и не подчиненная сюжету. Поэтому куртизанка похожа на «букет роз и фиалок, взращенных в тенистом саду и сорванных на утренней заре»; поэтому флорентиец всегда чудовищно скуп (но в сюжете это никак не отражается), и хуже него могут быть только испанцы; поэтому сиенцы всегда пекутся о чужеземцах больше, чем о самих себе (хотя в Венеции юному сиенцу помогает именно земляк) и т.д. Отсюда же и любовь Фортини к поговоркам и к их объяснению — как правило, малопристойному, как в новелле 4 «Дней», где теща (по имени Лукреция!) учит якобы бестолкового зятя таинству брака.

Однако есть все же в «Днях» и «Ночах» сиенского новеллиста принцип если не упорядочивающий, то, по крайней мере, объясняющий эту, казалось бы, стихийную игру «общими местами». Фортини явно пародирует «воспитательную» функцию новеллистики (которой, как мы видели, отдавал дань Джироламо Баргальи): наставление в истинной любви. Не случайно его рассказчики именуются novizi: это не просто юные, неопытные молодые люди, это «послушники», которые, проводя вместе дни и ночи, проходят испытательный срок, обучаясь служению любви. Но служение это уже полностью лишено всякого высокого философского смысла; любовные «подвиги» у Фортини совершаются только в постели (и здесь его восхищение истинными «героями» не знает пределов), а в остальном любовная «религия» сводится к набору общих мест, принципиально бессвязному и противоречивому, поскольку всякое его единство предполагало бы единство стоящего за ним смысла.

В наступившую эпоху идеологического и художественного канона такая концепция, «безыдейная» и «аморальная», никак не вписывалась. Сборник Фортини, посвященный сиенской аристократке Фаустине Браччони, канул в небытие, из которого был извлечен лишь в XIX в.

10

Задача создания «новой» новеллы, соответствующей догматам католической церкви и наставляющей в истинной вере и морали, требовала не только жесткой цензуры создаваемых и публикуемых книг, но и пересмотра всей предшествующей, ренессансной традиции в новеллистике. Прежние жанровые образцы, и прежде всего «Декамерон», должны были быть очищены от всего непристойного и противоречащего символу веры (этим занялась Академия делла Круска); однако и сами выработанные в этих образцах классические формы должны были подвергнуться пересмотру, переосмыслению, начать «работать» на новую идеологическую цель.

Создать на основе этих форм высокую ипостась жанра, ввести их в рамки новой идеологии, призванной вытеснить их гуманистический заряд — такую задачу ставил перед собой крупнейший литератор Контрреформации Джован Баттиста Джиральди Чинцио (1504–1573). Уроженец Феррары, Джиральди всю свою жизнь посвятил теоретическому осмыслению литературы и стремился строить собственные произведения в соответствии со строгим классическим каноном. Он преподавал медицину, философию и литературу в Ферраре и пользовался покровительством Эрколе II д'Эсте, назначившего его государственным секретарем. Однако затем, оказавшись в опале, он переносит свою преподавательскую деятельность в Мондови, а после в Павию, где получает кафедру риторики. Он был членом Академии Аффидати («Доверенных»). Лишь под конец жизни Джиральди вернулся на родину. Ядро всего его творчества, как собственно литературного, так и критического, заключено в последовательной «аристотелизации» современной словесности. Именно он сыграл решающую роль в становлении итальянской ренессансной трагедии: в своем «Рассуждении о сочинении комедий и трагедий» он не без оснований ставит себе в заслугу то, что «в наши дни благодаря мне первому стали представлять на сцене трагедии, в течение долгих лет пребывавшие в забвении». Именно в его переписке с Дж. Пинья было сформулировано теоретическое разграничение эпоса и романа. В своей эпической поэме «Геркулес» он старается «возвысить» ариостовскую модель за счет древнегреческого мифа (впрочем, тщетно). И если по своим художественным достоинствам произведения Джиральди не принадлежат к числу выдающихся, то его деятельность «нормотворца» и популяризатора Аристотеля оказала на литературу эпохи значительное влияние.

В 1565 г. Джиральди выпускает в свет свои «Экатоммити», или «Сто сказаний» (Ecatommiti). На сей раз полем приложения аристотелевской поэтики становится новелла. Греческое название сборника полемически отсылает к греческому же заглавию «Декамерона» (отсылка подкрепляется и делением новелл внутри книги на «декады»): Джиральди не подражает Боккаччо,

он, так сказать, пытается вытеснить его с его же территории, заместив классический для всей предшествующей традиции образец новой, «правильной» моделью рассказа. О том, в каком направлении развивается его теоретическая мысль, подчиняющая себе и структуру, и содержание сборника, недвусмысленно свидетельствует само понятие «сказание», или «миф», которое привлекается взамен слова «новелла». Предваряя концептуальные положения Бончани в его «Лекции о новеллах», Джиральди подводит ренессансный жанр под одно из ключевых понятий «Поэтики» и ее теории подражания.

Для жанра это имело несколько важных последствий. Во-первых, отождествление новеллы и сказания в том смысле, в каком о нем говорится у Аристотеля, предполагает полный отказ от новеллы-«хроники», от того канона исторической достоверности, который был актуален для ренессансной новеллы (в том числе и для Боккаччо) и последним гениальным воплощением которой стали новеллы Банделло. Отныне новелла — это вымысел, и все ее привязки к историческому времени и пространству выступают художественной условностью; поэтому действие «сказаний» Джиральди с равным успехом может развиваться как в Венеции или в Реджо, так и в Персии, и персонажи их никак не связаны с миром рассказчиков. Во-вторых, «Поэтика» — это поэтика подражания, мимесиса, но не всякого, а подражания действию: следовательно, практически отсекается другая важная ипостась жанра, особо актуальная, как мы видели, для диалога-трактата: новелла-motto. Наконец, в-третьих, новелла-«сказание» получает мощный дидактический заряд, имплицитной основой которого становится теория катарсиса: недаром среди сюжетов «Экатоммити» так много трагических. Джиральди, по-видимому, был в довольно тесных отношениях с В. Маджи, когда тот создавал свой комментарий к «Поэтике»: идея воспитательной функции повествования в ее плоско-церковной трактовке пронизывает собой все пространство сборника.

Как объявляет Джиральди в латинском предисловии к «Экатоммити», его сочинение написано во славу католической церкви и Тридентского собора. И это не пустые слова. Подтверждением служит уже обширный пролог, опять-таки всецело ориентированный на «Декамерона» — ради последовательного и полного его отрицания. Сходство очевидно вплоть до отдельных мотивов. Десять рассказчиков Джиральди покидают Рим, спасаясь от чумы, такой же исторической, какой была чума у Боккаччо: черная смерть косит жителей Вечного города, которые еще остались в живых после нещадного и описанного во всех жестоких подробностях разграбления Рима войсками Карла V в 1527 г. Рисуя знаменитый sacco di Roma, не раз изображенный в литературе Чинквеченто, Джиральди громоздит друг на друга картины, призванные заставить читателя леденеть от ужаса: грабежи, убийства детей на глазах у родителей, насилие, осквернение святынь, поджоги, творимые «немецким людом», сопровождаются жалобами и стенаниями невинных жертв,

которые выступают почти в роли античного хора. Однако, несмотря на ряд реальных исторических подробностей, упоминаемых Джиральди (внезапный паралич немецкого полководца — автор не называет по имени Георга фон Фрундсберга, под чьим командованием войска подошли к Риму; гибель во время штурма коннетабля Карла Бурбона, также не названного, от рук меткого итальянского стрелка — эту честь приписывал себе в мемуарах Бенвенуто Челлини, и др.), ужасы у него совершенно абстрактны и, так сказать, надысторичны. Дело в том, что описывает он не конкретную военную операцию и даже не войну как источник зол, но прежде всего — схватку двух религий, вернее, истинной католической веры и «зловредной ереси Лютера». Потому и не назван по имени фон Фрундсберг, что он — не столько историческое лицо, сколько полководец еретиков: «Некий немецкий синьор, влекомый ненавистью, каковую он сам и многие из его нации (по наущению тех, кто, будучи подстрекаемы нечистыми духами, вооружают язык свой и перо против святой и католической Римской Церкви) питают к святейшему папе и ко всему священнейшему ордену святых прелатов», устремляется к Риму, везя с собой золотую клетку, в которую он собирается посадить главу католиков. И паралич этого абстрактного «немецкого синьора» — разумеется, Божия кара, настигшая его еще прежде, нежели он приступил к своему «разбойному деянию».

Тем самым совершенно меняется и функция кружка рассказчиков. Если юноши и дамы у Боккаччо уходят из зачумленной Флоренции, чтобы своими силами и на новом основании воссоздать нарушенные чумой связи между людьми и обрести в мире гармонию и порядок, то десять добродетельных римлян (часть которых поначалу ни за что не хотят покидать свою родину, предпочитая погибнуть вместе с нею) уезжают, чтобы сохранить в своем лице благородство и величие души, свойственные детям матери-Рима, а также чтобы во всем остаться добрыми католиками, ибо желание умереть означает смертный грех отчаяния и неверие в милосердие Всевышнего. Вместо боккаччиевского созидания новых культурных ценностей Джиральди предлагает твердость в вере; вместо наслаждения прекрасной природой — морское путешествие со всеми его превратностями (рассказчики плывут на двух кораблях в Марсель и во время этого плавания рассказывают новеллы), старинный символ блуждания души, взыскующей Божественной истины и направляемой Провидением; вместо усладительных канцон, приятных бесед и танцев, которые создавали как бы оправу для новелл у Боккаччо, — три «Диалога о гражданской жизни», созданные, по-видимому, около 1550 г. и включенные в пятый десяток новелл. И если рассказчики «Декамерона», исполнив свой труд, могут безбоязненно вернуться во Флоренцию, хотя никаких указаний на прекращение эпидемии у Боккаччо нет, то благородные римляне трогаются в обратный путь лишь после того, как Франциск I осво-

бождает их родину от еретиков-завоевателей. Мир «Экатоммити» — это мир, управляемый не людьми, но единственно волей Бога, высшего и справедливого судии.

Та же высшая справедливость торжествует и в каждой отдельной новелле сборника. Излишне говорить, что в нем полностью отсутствует столь любимая ренессансными новеллистами антиклерикальная тематика. Всем без исключения персонажам воздается по грехам их; различие лишь в степени греховности. Проступок может быть мелким и заслуживающим снисхождения, как, например, в новелле IX, 1, где два мальчика, боясь наказания излишне строгих родителей, убегают из дома. Вина их бесспорна, и потому автор для начала заставляет их натерпеться страха, попав в руки разбойников; однако «Господь в доброте своей обратил сострадательный взор» на перепуганных детей: оба мальчика, хоть и порознь, чудесным образом освобождаются, а злодеев тут же казнят, за исключением лишь дочери главаря, заступившейся за одного из беглецов, — ей за великодушие даровано стать женой его брата; однако дети не возвращаются домой, ибо их бегство служит карой родителям за чрезмерную суровость. По прошествии многих лет они встречаются и, найдя друг друга в достатке и благополучии, решают, наконец, вместе отправиться к родителям, которые за это время успели состариться. Заповедь «чти отца своего и матерь свою» соблюдена: дети поддерживают стариков на закате их жизни, а те, наученные горьким уроком, перестают видеть в страхе способ привить детям почтительность. Равновесие восстановлено, и все наслаждаются миром и покоем.

Иначе обстоит дело в новеллах трагических. Если в новелле III, 7 венецианский Мавр, которому Шекспир даст имя Отелло, поверив наветам злокозненного знаменосца (прототипа Яго), убивает свою невинную жену Дездемону, то наказанием ему служит не только тоска по любимой больше жизни супруге, но и вечное изгнание из Венеции, к которому его приговаривает Республика после долгих пыток и во время которого его убивают родственники Дездемоны. Сам же злодей-знаменосец, хоть и позже, находит жалкую и мучительную смерть: «так отомстил Бог за невинность Дездемоны». Но и сама добродетельная жена не вполне безгрешна: она вышла замуж за Мавра против воли родителей, а в системе «Экатоммити» сила «благосклонного Амура» никоим образом не может тягаться с законом возмездия за грехи.

Это всевластие божественного Провидения в новеллах особенно отчетливо видно при сопоставлении с трагедиями Джиральди на аналогичный сюжет. «Орбекка» — это выстроенная по дефинициям Аристотеля и по образцу Сенеки трагедия рока. Здесь мстят все и всем: Сульмон, царь Персии, — своему новоявленному зятю Оронту за то, что тот без его ведома женился на его дочери Орбекке, и двум их детям, чтобы в корне уничтожить измену Оронта и дочери; Орбекка — Сульмону; тень жены Сульмона — самому Сульмону и

Орбекке, выдавшей ее кровосмесительную связь; наконец, всем им вместе, всему роду Сульмона, мстит Немезида. В новелле дело обстоит несколько иначе. Естественно, что в ней отсутствуют все элементы сценической условности: нет ни Немезиды, ни теней, ни комментирующего действие хора. События и поступки персонажей мотивированы достаточно подробно и реалистично. Инцест Селины — рудимент трагедии — лишь упомянут одной фразой в самом начале новеллы и никак не отзывается в ее сюжете: Орбекка к нему непричастна. Она становится женой Оронта и бежит вместе с ним на его родину, в Армению, чтобы избегнуть брака, к которому ее принуждает отец, и при этом уносит царские драгоценности. Диалог царя Армении мудрого Сеттина и послов Сульмона, требующего выдать Орбекку и Оронта, дает возможность Сеттину изложить гуманистическую точку зрения на проступок молодых людей: Оронта можно было бы считать изменником и преступником, если бы он насильно завладел Орбеккой; но поскольку он является ее законным мужем и не запятнал ее чести, к тому же наделен великой добродетелью и достоинствами, признанными самим Сульмоном (влюбленные бежали в Армению как раз тогда, когда персидский царь, вынужденный удалиться из Суз, оставляет бразды правления в руках Оронта), то предателем его считать нельзя. Показательно при этом, что если Сеттину для оправдания Оронта вполне достаточно его личной virtù, то автору ее мало: в начале новеллы он оговаривает, что Оронт был сыном неких царственных особ, но мать отчего-то скрыла его рождение и бросила его в ящике в море (при этом мотив узнавания в новелле отсутствует). Насколько авторская точка зрения, притязающая на то, чтобы стать гласом Божиим, далека от позиции мудрого армянского царя, свидетельствует финал новеллы: «И таким образом обрели оба безумных влюбленных через свою любовь жалкую смерть, а жестокий царь за жестокость свою и измену слову — достойную кару». Оронт с Орбеккой и Сульмон поставлены на одну доску: брак против воли отца и измена государю, пусть и вызванные великой любовью, оказываются равноценны тройному убийству: персидский царь собственноручно душит Оронта и отсекает ему голову, а затем, опять-таки своими руками, вонзает нож в маленьких внуков. Орбекка, которая в трагедии принимала кару как дочь Сульмона, независимо от собственной вины, в новелле страдает именно за свой грех «безумной любви». Сульмон же по-своему хочет не столько ее покарать, сколько именно снять с нее этот грех: преподнося ей свой жуткий подарок (голову мужа и тела только что заколотых детей, которые еще стонут и шевелятся), он как ни в чем не бывало раскрывает ей объятия и предлагает выйти замуж за достойного ее человека. Джиральди снова устанавливает строгое равновесие между поступком и воздаянием за него, хотя новелла в сравнении с трагедией и ее системой ценностей выглядит не всегда последовательно: гибель невинных младенцев, например, в трагедии оправданна, а в новелле явно излишня.

Любопытно, что, ставя перед собой задачу «очистить» и «возвысить» национальную новеллистическую традицию, создать новый образец жанра в противовес «Декамерону», Джиральди, по-видимому, отчасти ориентируется и на новеллу французскую, в частности, на «Гептамерон» Маргариты Наваррской (издание Грюже — 1559 г.). Как известно, великая сестра Франциска I, который, напомним, в финале «Экатоммити» изгоняет из Рима лютеранскую чуму в прямом и переносном смысле, также стремилась привести боккаччиевский образец в большее соответствие с христианской добродетелью, однако делала это не в пример гибче и талантливее своего итальянского собрата. Ряд мотивов в двух сборниках совпадает дословно: к примеру, рассказчики у обоих новеллистов разнятся между собой по возрасту (и старшие, подобно даме Уазиль, призваны наставлять младших) и, во избежание какого-либо ущерба для своей чести, либо женаты, либо вдовы. Джиральди заимствует из «Гептамерона» и сюжет, по крайней мере, одной из своих новелл (III, 9: «Ниджелла любима доктором, у коего находится в услужении. Не желая уступить ему, она заговаривает о том с его женою; та не хочет верить; служанка показывает ей, как обстоит дело, к большому позору для влюбленного»; ср. «Гептамерон», 69). Косвенным указанием на заимствование служит, возможно, то обстоятельство, что герой ее, ученейший доктор, читающий лекции в Ферраре, назван иностранцем. Но и здесь автор «Экатоммити» верен себе. Для того, чтобы система «грех — кара» действовала правильно, он, прежде всего, выводит из сферы «греховного» жену доктора: у Маргариты она философски относится к проделкам мужа, отнюдь не пытаясь наставить его на путь истинный, но избавляется от служанок, к которым тот питает слабость; у Джиральди же честная женщина ни о чем не подозревает. Тем самым акцентируется добродетель самой служанки: сопротивляясь домогательствам хозяина, она движима не страхом потерять место (именно этим грозит ей «в случае чего» госпожа у Маргариты), но стремлением во что бы то ни стало соблюсти свою невинность. Вся тяжесть греха возложена на доктора, чье положение тем более нелепо, что он призван в Феррару как человек знаменитый (di gran nome), дабы «еще более укреплять души молодых людей в добродетели» (у Маргариты муж — королевский конюший). Потому-то и кара его настигает глубоко символическая: просеивая муку вместо служанки, он напрочь портит свою алую мантию и не может в этот день читать лекцию. Ниджелла же, выставляя господина в смешном виде, имеет в виду не столько поиздеваться над ним, сколько доказать добродетельной супруге, что чести их обеих действительно грозит опасность. Правда, в конце концов именно за эту шутку, не подобающую служанке, ее удаляют из дома и выдают замуж — при том что у Маргариты нарушение социальной иерархии волнует жену в последнюю очередь: она просто хочет удалить хорошенькую девушку с глаз конюшего. Джиральди строго следит за тем, чтобы пове-

дение героев не только не противоречило церковным нормам, но и было до последней мелочи образцовым.

В прологе к «Экатоммити» автор сообщает, что писал свои «сказания» еще в пору юности, в 1528 г., т. е. по свежим следам исторических событий, образующих обрамление сборника. Вряд ли это соответствует действительности: последовательное «аристотелианство» и не просто дидактический, но церковно-морализаторский характер сборника слишком точно укладываются в атмосферу 1560-х гг. (к тому же Джиральди включает в книгу помимо «Диалогов о гражданской жизни» несколько бурных инвектив против Пиньи, с которым он поссорился на почве литературной собственности лишь в 1554 г.). Но при всей ходульной риторике, плоской нравоучительности и в конечном счете дисгармоничности, благодаря которой «Экатоммити» предстают, скорее, карикатурой на «Декамерон» — Джиральди оказалось не под силу даже строго выдержать число новелл: несмотря на заглавие, в книге их 113, — они во всяком случае обладают последовательной, эксплицитно выраженной идеологической установкой и соответствуют четким теоретико-литературным принципам (если, конечно, это можно считать достоинством литературного произведения). Сборник Джиральди действительно стал классическим воплощением новеллистики эпохи Контрреформации.

11

Остальным новеллистам этого периода недостало даже той идейной монументальности, которой обусловлена если не эстетическая, то хотя бы теоретико-познавательная ценность «Экатоммити». На их примере видно, как новелла, подобно связанным рабам Микеланджело, принимает, попав в узы новой идеологии и эстетики, причудливые и уродующие ее очертания. Обретая статус литературного жанра, она одновременно быстро движется к закату.

Уроженец Пистойи и канцлер города в 1541–1562 гг., Джованни Фортегверри (1508–1582) в своих новеллах, написанных между 1556 и 1562 гг. и опубликованных лишь в 1882-м под заглавием «Новеллы изданные и неизданные», также предпринимает попытку привести боккаччиевский образец в соответствие с эпохой. Однако его замысел даже по объему несопоставим с замыслом Джиральди. Сборничек (без авторского названия) содержит всего одиннадцать новелл; в его обрамлении рассказывается, что 1 августа 1556 г. в загородном доме Фортегверри собрались пятеро юношей вместе со своими возлюбленными и, выслушав речь во славу великого герцога Франческо и всего дома Медичи, произнесенную хозяином, расположились в саду и стали рассказывать новеллы.

В посвящении Франческо Медичи Фортегверри пишет, что цель его — поучать развлекая. Сам по себе этот девиз более чем традиционен, но не столько для новеллистики Чинквеченто, сколько для средневекового и раннеренессансного короткого рассказа. Сборник пистойского канцлера — яркий пример того неожиданного попятного движения жанра, его возврата к средневековым темам и формам, которое станет характерной особенностью всей новеллы Контрреформации. Если академический педантизм и логика Джиральди позволили ему внести новое (хотя и смертоносное) начало в поэтику новеллы, то у авторов меньшего масштаба она неуклонно и, видимо, против воли создателей, прорастает средневековыми чертами.

Например, аллегоризмом. Новелла 11-я повествует о том, как некто Сенсо ди Бруто Анимали (нечто вроде: «Чувство, сын Животного») сделался монахом-доминиканцем. От отца он получает в наследство величайшее богатство, каковое следует понимать как достоинство христианина, дарованное Отцом Небесным, с полным правом принять его или отказаться (свобода воли) и даже с возможностью обрести его вновь, буде оно по своей или чужой вине окажется утраченным: для этого нужно всего лишь признать свою ошибку (принести покаяние). В действии участвует и мать Сенсо, Раджоне (Разум, по-итальянски женского рода). Каждый раз, растратив состояние, Сенсо кается перед приором монастыря, и тот прощает ему. Фортегверри создает (не самую удачную) иллюстрацию двух религиозно-этических принципов: свободы воли и изначальной слабости человеческой природы, неспособной своими силами противостоять соблазну и искупить грехи. Важно, однако, то, что для решения задачи он выбирает форму аллегории, давно забытую новеллой.

Но традиционные новеллистические формы и сюжеты буквально вырываются из-под пера Фортегверри: он словно вынужден постоянно ловить их и заталкивать в русло ортодоксального благочестия. Новелла 9-я («Бертуччо Буонфанти, докучно требующий вернуть ему долг, посажен в темницу как одержимый бесом»), сюжет которой представляет собой серию путаных комических beffe, как бы обрамлена образами праведнейшего и добрейшего епископа Пистойского Пьера Франческо да Галлиано и священника Филиппо Курради, «истинного светоча любви и милосердия», чьи добродетели имеют крайне косвенное отношение к проделкам духовных лиц, о которых идет речь. В новелле 6-й изложение сюжета о муже, излишней ревностью толкающем жену в объятия любовника, то есть истории с давней и богатой традицией, доводит Фортегверри до иронического изображения чуда — вещи недопустимой в новеллистике эпохи.

Если канцлер Пистойи тщетно пытается свести воедино сказочные и эротические мотивы и церковную идеологию и риторику, которые в его художественном мире сосуществуют параллельно, как бы не ведая друг о друге, то Себастьано Эриццо (1525–1585) в своем творчестве более последователен.

Родовитый венецианец, сенатор, член Совета Десяти, он был известен как философ, нумизмат, археолог, переводчик платоновских диалогов и автор комментариев к «Книге песен» Петрарки. Его повествовательный опыт, озаглавленный «Шесть дней» (Le sei giornate) был опубликован в Венеции в 1567 г., почти одновременно с «Экатоммити», с которыми его сближает уже первая бросающаяся в глаза особенность: рассказы у Эриццо именуются не новеллами, но «событиями», притом «поучительными» (avenimenti essemplari). И если существительное в этом определении восходит к «Достопамятным деяниям и речениям» Валерия Максима в переводе флорентийца Джорджо Дати, из которых Эриццо черпает большинство своих сюжетов, то прилагательное указывает на то, что автор трактует эти сюжеты как «примеры», средневековые exempla.

Как сборник «примеров» книга подана уже в обрамлении. Характерно и ее название, отсылающее к средневековым «шестодневам», от которых, по-видимому, отправлялся в своем замысле «десятиднева» Боккаччо. У Эриццо это, конечно, не шесть дней творения. Шестеро иностранцев-школяров, находящихся в Падуе, летом 1542 г. в продолжение шести недель собираются по средам и рассказывают в общей сложности 36 «событий», из которых всякий может понять, «чего должно избегать, а чему следует подражать в точности»; для лучшего понимания каждое «событие» сопровождается кратким нравоучительным рассуждением, чем-то средним между традиционной моралью exempla и небольшой проповедью. На этих поучительных собраниях присутствует и сам Эриццо, в то время также школяр (еще одна перекличка с Джиральди, якобы писавшим свои «сказания» в юности и для юношества). Приурочены они к среде не случайно: это день недели, посвященный мудрости; среди персонажей рассказов нет церковнослужителей, а среди рассказчиков — дам. Особую склонность Эриццо выказывает к примерам гражданских добродетелей и к рассуждениям о том, как государи и правители должны служить благу своих подданных — тема, актуальная для тогдашней публицистики, получившей расцвет в Венецианской республике.

В тех не слишком частых случаях, когда школяры Эриццо обращаются к сравнительно традиционным новеллистическим сюжетам, они выбирают не эротическую тематику, но тему превратности фортуны и необходимой человеку стойкости перед ее лицом. Герой девятого «события», купец Гульельмо, ограбленный пиратами, после долгих мытарств поступает в услужение к богемскому торговцу; и поскольку несчастье не сломило его достоинства, судьба вновь становится к нему благосклонной: торговец умирает, его вдова, рассудив, что лучшего продолжателя дела, чем Гульельмо, не найти, выходит за него замуж, и, когда она, в свою очередь, покидает этот мир, Гульельмо наследует богатейшее состояние и торжественно возвращается на родину, во Фландрию. Плоский рассказ заключает не менее плоская мораль:

если человек смиренно переносит удары судьбы, Бог не оставит его своей милостью.

Однако одно из «событий» Эриццо, обычно выносимое в приложение к «Шести дням», заслуживает отдельного внимания как образец чисто маньеристического рассказа с его пристрастием ко всему странному и ужасному: это «О рождении Аттилы, царя венгров». Легенда о происхождении вождя гуннов, прозванного «Бичом божьим», в изложении Эриццо изобилует типично новеллистическими мотивами. Дочь Гасдрубала, царя венгров, до замужества заперта в высокой башне — во избежание ущерба для чести ее и всего царского рода. Впоследствии, уже выйдя из башни, она произнесет по поводу своего заточения длинную и страстную речь, словно бы списанную из раннеренессансных памятников, упрекая отца за то, что он не снизошел к слабости ее женского естества и не нашел ей скорейшим образом супруга, а обрек на жестокое одиночество. Отец полон раскаяния — и недаром, ибо последствия его чрезмерной предусмотрительности превзошли все ожидания: девица понесла от пса, составлявшего ей компанию. Выход из положения находится, и для новеллы он вполне традиционен. Царь быстро выдает дочь за одного из приближенных, а когда на свет появляется чудище с человечьим телом и собачьей головой, простака-мужа убеждают, что жена его, будучи на сносях, страстно хотела заполучить какую-то увиденную ею на улице собаку и что в такого рода случаях нет ничего необычного. Несмотря на обилие патетических обличений и сетований по поводу богомерзкого преступления девицы, стихия комизма, восходящего еще к фаблио и вылившегося в расхожие новеллистические штампы, превращает историю о рождении Аттилы не столько в вариант мифа о Минотавре (эксплицитная отсылка к которому содержится в тексте), сколько в причудливый и сниженный аналог новеллы-сказки, наподобие истории о короле-поросенке у Страпаролы. Примечательно, что вся эта новеллистическая атрибутика опять-таки «прорывается» через заявленную самим Эриццо, равно как и издавшим его «Шесть дней» Лудовико Дольче, принципиальную антиновеллистическую позицию венецианского литератора. Ведь новеллы, в отличие от «событий», «способны скорее испортить, нежели воспитать должным образом души тех, кто их читает».

С «Шестью днями» могут быть отчасти сопоставлены сочинения уроженца Лукки Никколо Грануччи (1521–1603). Как и у Эриццо, в его «Отшельнике, тюрьме и забаве» (L'eremita, la carcere e 'l diporto, Лукка, 1569) и «Приятной ночи и веселом дне» (La piacevol notte e 'l lieto giorno, Венеция, 1574) ощутимо влияние Джиральди; как и для Эриццо, источником значительной части сюжетов служит для него Валерий Максим — правда, в сочетании с другими античными авторитетами (Плутархом, Титом Ливием, Цицероном и др.) и позднегуманистической новеллистической традицией (Дони, Фиренцуола). Грануччи не тщится наполнить новеллу каким-либо

новым идейным или эстетическим содержанием. Он идет по пути более легкому, откровенно предпочитая сюжеты трагические и без труда поддающиеся моральной интерпретации – смерть героя служит простым и не требующим особых пояснений наказанием за его грехи. Один из персонажей «Приятной ночи», всей душой стремясь к своей возлюбленной, которая по непонятной причине не может стать его женой и уходит в монастырь, пытается проникнуть в ее келью в сундуке с платьем. Но поскольку тем самым он, ослепленный любовью, наносит оскорбление «этому святому убежищу», то в сундуке он задыхается, и, несмотря на все усилия девицы и настоятельницы похоронить его тайно, история эта становится известна всему городу. Кола Неаполитанец из «Веселого дня», тайно проникавший в комнату возлюбленной по веревочной лестнице, пойман стражами порядка и казнен, причем кровь его в буквальном смысле падает на дом отца девушки, который по своей невероятной скупости отказывался выдать ее за него замуж. Грануччи не отличается мастерством рассказчика: новеллы его трафаретны, написаны тусклым языком и сами по себе не представляют интереса; он, скорее, компилятор, и в структуре его произведений есть некоторые любопытные новшества. Во-первых, это совмещение новеллистики и автобиографии; так построен «Отшельник, тюрьма и забава»: две первые его части содержат рассказ о событиях жизни самого автора (и это единственные сохранившиеся сведения о нем) – о таинственном ранении, полученном, по-видимому, от ревнивого соперника и на долгое время сделавшем Грануччи калекой, об изгнании из Пизы за неуплату долга, о незаслуженном тюремном заключении. Третья же часть представляет собой обмен новеллами между семью кавалерами и семью дамами, свидетелем которого выступает наконец выпущенный из тюрьмы автор. Построение «Приятной ночи и веселого дня» заставляет предполагать, что Грануччи был знаком, хотя бы понаслышке, с «Днями» и «Ночами юных влюбленных» Фортини: помимо сходства названия, об этом косвенно свидетельствует отнесение действия в Сиену и включение самих новелл в число светских «игр», которым предаются рассказчики.

Но даже лучше, чем собственно новеллы, о том направлении, какое придала Контрреформация эволюции малых повествовательных жанров, свидетельствует одно издательское предприятие Грануччи. В 1566 г. он составляет и выпускает в Лукке сборник с красноречивым названием «Зерцало добродетели» (Specchio di virtù), включающий 32 нравоучительных анекдота на темы целомудрия, брака и дружбы, которые он извлекает из античных и (в меньшей мере) современных авторов.

Одним из оригинальных примеров «медиевизации» повествовательного жанра могут служить «Новеллы» Асканио Мори (1533–1591), вернее, их первая часть (Prima parte delle novelle di Ascanio de' Mori da Ceno, Мантуя, 1586), единственная увидевшая свет: после смерти жены (1587) Мори пре-

кратил всякую литературную деятельность. Придворный и воин, он родился в Мантуе, состоял на службе у Орацио Гонзага, сопровождал его в экспедициях в Германию, Венгрию и Левант. Состоял членом Академии Очарованных (Invaghiti), основанной Винченцо Гонзага, писал стихи, был в дружеских отношениях с Торквато Тассо. Созданные им пятнадцать новелл, разнообразные по тематике, но одинаково дидактичные по содержанию, интересны, прежде всего, тем, что, выстраивая свой сборник, он ориентируется не на традицию обрамленного повествования, как подавляющее большинство новеллистов эпохи, а на «Новеллы» Банделло. Каждой истории у него предпослано письмо-посвящение, адресованное членам семьи Гонзага либо тем, кто состоял с ними в родстве. Однако посвящения эти совершенно иные, нежели у Банделло: это нравоучительные рассуждения о правилах добропорядочной жизни либо наставления государю в том, как следует вести себя с ближайшим окружением, — своего рода «морали», только не заключающие новеллу, а вынесенные вперед. Результатом такого приема снова становится, так сказать, «инволюция», возвращающая фигуру автора на позиции Мазуччо, от которого отталкивался фра Маттео. Предметы, которым посвящены нравоучения, более чем традиционны: это необходимость обуздывать свой гнев с помощью разума, величие родительской любви, разрушительные последствия ревности; государю не следует прислушиваться к наветам клеветников и наушников, но должно ценить как зеницу ока слуг верных и бескорыстных и т.п. Новеллы, призванные служить иллюстрацией этой премудрости, любопытны лишь мелькающими в них автобиографическими элементами («память» банделловской конструкции): мотивы их, как правило, давно обкатаны другими авторами, а многословная патетика затягивает действие, лишь подчеркивая его ординарность.

Новеллистика впадает в глубокий кризис. Жанровые разновидности к концу века оказались исчерпанными и, более того, как бы вернулись в лоно той средневековой традиции, из которой они вышли 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 1596 г. публикует книжечку под названием «Времяпрепровождение» (Il fuggilozio) — своего рода юмористический дневник, включающий короткие повестушки, фацетии, 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. Ничего нового жанр, обретший литературный статус ценой собственной смерти, произвести не мог.

Последнюю новеллистическую beffa разыграла сама история, поручив подвести итог блистательной традиции Чинквеченто человеку, которому впору самому было стать персонажем плутовской новеллы — Челио Малеспини (1531 — после 1609). Малеспини (чье настоящее имя было Орацио; имя Челио он присвоил, чтобы избежать ареста) родился в Венеции. Он был солдатом Филиппа II, побывал во Фландрии и в Милане, затем устраивал придворные празднества для членов семьи Гонзага; однако прославился он как профессиональный изготовитель подложных документов, наживаясь на подделке векселей и иных финансовых бумаг. В 1564 г. за эту свою деятельность он попал в тюрьму в Савойе; в 1571 г. его изгнали из Венеции; во Флоренции, в 1579 г., его заочно приговорили к отсечению руки и повешению. После этого Малеспини вновь оказался в Венеции — на сей раз предложив свои услуги фальсификатора Светлейшей; там он начинает свою литературную карьеру с пиратского издания «Готфрида» (первоначальное название «Освобожденного Иерусалима») Тассо (1580), отдельные песни которого были им переписаны при дворе Медичи. В 1591 г. он перебрался в Мантую, служил при дворе Винченцо Гонзага, попал в опалу за свои проделки, но избежал суда благодаря заступничеству Фердинандо Медичи. В Мантуе же, на старости лет, в 1595–1605 гг., он собрал и подготовил к печати свои «Двести новелл» (Duecento novelle), которые вышли в свет в Венеции в 1609 г.

Новеллы он именно собирает, а не пишет: владея испанским и французским языком, он переводит отдельные эпизоды из пасторального романа «Диана» Хорхе де Монтемайора, переписывает понравившиеся ему истории у Дони и других итальянских авторов; почти половина (96) новелл представляют собой перевод «Ста новых новелл» — бургундского сборника XV в., который считался в то время творением Людовика XI. Собственное творческое вмешательство в переведенные тексты сведено Малеспини к минимуму: не помышляя о каких-либо риторических изысках, он попросту заменяет духовных лиц, весьма частых персонажей «Ста новых новелл», на представителей других сословий, отчего естественным образом меняется смысл рассказа. Однако авторское «я» все же звучит в сборнике, воплощаясь в подробных и любопытных с точки зрения истории нравов и обычаев описаниях быта различных городов, подробностей придворной хроники Медичи и Гонзага, в упоминаемых автобиографических обстоятельствах. Малеспини, безусловно, не считает себя писателем: всего несколько новелл сборника не имеют явного литературного первоисточника, зато среди них — гротескный автопортрет Малеспини-влюбленного, преданного донной, лучший его текст (II, 90). Его литературное предприятие в конечном счете — такая же фальшивая бумага, как и те, что он фабриковал всю жизнь. Однако в ситуации, в которой оказался жанр на рубеже веков, в подобном подходе, быть может, была своя историческая правда.

Глава четырнадцатая

КОМЕДИЯ

1

Большинство жанров ренессансной литературы пришло из Средневековья: в случае рыцарского романа это очевидно, в случае новеллы менее очевидно, но не менее справедливо (ренессансная новелла прямо восходит к средневековой предновеллистике). Только трагедия и комедия – жанры в прямом смысле слова Возрождением возрожденные, не имеющие иного источника, кроме античного примера, не опирающиеся ни на какую живую традицию. Комедия стала книжным жанром уже в пределах античности, примерно в одно время с трагедией: последняя тогата (комедия из римской жизни) была сыграна при Нероне, паллиата (комедия из греческой жизни), жанр Плавта и Теренция, появлялась на сцене дольше, но и она не выдерживала соревнования с мимом. Средние века забыли само значение слова «комедия»: комедией считалась история из жизни частных лиц со счастливым концом, рассказанная простым слогом. Драматической форме значения не придавалось, поэтому наряду с Теренцием к комедиографам причисляли Горация, и по той же причине Данте дал имя «Комедия» своей поэме.

Комический театр Средневековья (французские фарсы и соти, немецкие фастнахтшпили), возникший в свое время вне всякого отношения к книжной традиции античной драмы и все время своего существования никак с ней не связанный, отвергался ренессансными реставраторами комедии безоговорочно. Они считали, что между классической комедией и фарсом нет ничего общего, и были правы, по крайней мере, в том, что средневековая комическая драма не выработала никакой строгой формы, сравнимой с формой паллиаты. Правда, чтобы не поколебать своего убеждения в композиционном и сюжетном единообразии классической комедии, ренессансным комедиографам пришлось выстраивать идеальную жанровую модель преимущественно вокруг Теренция, во всех шести драмах которого, и в самом деле, комическая си-

туация существенно связана с любовным сюжетом и только с ним. Для фарса любовный сюжет не обязателен (и вообще эротический комизм фарса соотносится со сферой послебрачных отношений, прежде всего, с адюльтером), здесь нет, следовательно, единой сюжетной цели (овладение предметом любовных желаний), определяющей структурное единообразие комедий Теренция. Даже у Плавта, не говоря уже об Аристофане, наличие этой цели не обязательно, но то общее, что имеется в смехе классической комедии и смехе фарса, в эпоху Возрождения предпочитали не замечать.

Возрождение комедии — не единовременный акт, это процесс, и довольно долгий. У начала его стоит Петрарка; его комедию, однако, мы знаем только по названию: он сам сжег свою «Филологию», неудовлетворенный этой первой попыткой возрождения жанра. Затем в XV в. таких попыток будет немало и к ним причастны литераторы далеко не заштатные — достаточно вспомнить Леона Баттисту Альберти или Энея Сильвия Пикколомини, но в рамках ренессансного гуманизма самостоятельный комический театр так и не сложился. Латинская комедия XV в. всегда существует в замкнутом пространстве, либо обслуживая рекреативные потребности студенческих ассоциаций (наподобие падуанского «Священника Януса», который разве что языком отличается от тех фарсов и соти, которые в то же время писались во Франции, в том числе и судебными клерками), либо удовлетворяя потребности в стилевом эксперименте какого-либо одинокого ревнителя классической словесности («Хрисида» Пикколомини, представляющая собой своего рода сплошной плавтовский центон). Чтобы самоосуществиться, гуманистической комедии нужен был зритель, нужно было место в более широком пространстве — не только театральном, но и социальном. Таким пространством для нее не могла стать ярмарочная площадь средневекового города, охотно привечавшая фарсы, хотя бы потому что у гуманистической комедии были слишком высокие литературные запросы. Но и в сфере чистой словесности положение ее было зыбким и двусмысленным: никакое благородство стиля и языка не могло скрыть ее плебейских корней и породы.

И древнеримская паллиата, и средневековый фарс — жанры демократические. Это значит, что в них преобладают народные формы комического, восходящие в конечном итоге к тому смеху, который сопровождает некоторые виды календарных обычаев и обрядов (которые вслед за Бахтиным обычно объединяют понятием карнавала). Основное, что они дали паллиате и фарсу, — это пафос всеосмеяния. Нет такой позиции, ни на сцене, ни в жизни, которая ограждала бы того, кто ее занимает, от испытания смехом. Оба эти вида комической драмы предполагают принципиальную неустойчивость всякого положения и любой социальной роли, в том числе и роли зрителя, который не имеет возможности возвыситься над действием и его героями. История итальянской комедии в XV и XVI вв. — это история становления новых,

принципиально иных взаимоотношений с аудиторией и, следовательно, история не столько постепенной реставрации античной модели, сколько ее глубокой и тонкой ревизии, причем именно в том, что объединяло ее с моделью средневековой. Семидесятыми годами XV в. датируются первые попытки возвращения древнеримской комедии на сцену — сначала во Флоренции и Риме, затем в других городах Италии. Особенно часто она играется в Ферраре, где с 1486 по 1503 г. на герцогской сцене прошли тринадцать комедий Плавта и две комедии Теренция, иные по нескольку раз, и откуда в итоге и вышел первый образчик «правильной» комедии на итальянском языке — «Сундук» Лудовико Ариосто. Этот процесс вторичной театрализации жанра, давно утратившего всякую связь со сценой, показателен, прежде всего, в выборе зрителя. В 1476 г. Джорджо Антонио Веспуччи, литератор и наставник юношества, представил во Флоренции «Девушку с Андроса» Теренция, причем первый спектакль был дан в школе, второй — во дворце Медичи и третий — в Палаццо делла Синьория, официальной резиденции флорентийских властей. За несколько карнавальных дней комедия решительно изменила свое место в социальном пространстве, пройдя путь от школьного спектакля, где развлечение служило педагогике, к спектаклю придворному, с целями не совсем ясными, но явно не только развлекательными — если не педагогическими в строгом смысле, то культурно-просветительными наверняка.

Надо сказать, что возвращение Плавта и Теренция на сцену отнюдь не имело характер постоянного и всевозрастающего триумфа. Заказчики и зрители не протестовали — и только, но на скуку жаловались. Даже такая нерядовая зрительница, как Изабелла д'Эсте, весьма почитавшая искусство, в том числе литературу и театр, была отнюдь не в восторге от представлений плавтовских «Вакхидов» и «Эпидика», данных в 1502 г. ее отцом, герцогом феррарским Эрколе, в честь бракосочетания наследника Альфонсо и Лукреции Борджа. Зрителей привлекали буффонные и танцевальные интермедии, а также роскошный постановочный аппарат: декорации, костюмы, машинерия. Сами же комедии они соглашались терпеть, как бы подчиняясь тирании гуманистических вкусов, уже обладавших к тому времени абсолютным культурным престижем, но удовольствия от них не получали, не только ввиду их совершенно очевидной устарелости, но и потому, что античная комедия слишком явно дисгармонировала со всей атмосферой придворного праздника.

Театральные представления в XV–XVI вв. приурочивались, как правило, к карнавалу. Исключений очень мало, и они так и понимались — как исключения. Карнавал, разумеется, праздновался всем городом, но во дворце он праздновался все же не так, как на площади. Для дворца он был зрелищем и развлечением, т.е. чем-то отчасти посторонним, в чем участвуешь как зритель, а отнюдь не как актер и тем более не на главных ролях. Во всяком случае ни о какой смене герцогской короны на дурацкий колпак, хотя бы чисто

символической, речи не шло, при том что в соседней Франции клирики из самых захудалых продолжали во время праздника дураков напяливать на себя полное архиерейское облачение, и епископы, пусть и скрепя сердце, признавали их власть в течение всего этого кромешного дня. Понятно, что и театр этому лишенному своей главной привилегии карнавалу нужен был такой, в котором смеяться можно было от души, но риск самому оказаться осмеянным исключался бы совершенно. Плавт для такого театра определенно не годился.

Можно считать это социальным заказом, и, поскольку он шел навстречу желанию комедиографов сообщить своему не слишком солидному жанру твердое и неоспоримое достоинство, отклик на него последовал быстрый и безусловно положительный. Выполнялся заказ параллельно драматургами и сценографами (среди которых были крупнейшие ренессансные художники: Мантенья, например, в 1501 г. в Мантуе готовил сцену для представлений античной комедии). Уже в самом начале XVI в. в основном завершилось создание перспективной сцены, решительно изменившей статус зрителя в театральном событии. Театр, в котором игралась ренессансная комедия, уже мало чем отличается от современного. Он временный, не имеет постоянного помещения, оборудуется под конкретное представление и поэтому редок и дорог. Это, пожалуй, главное отличие (еще одним существенным нововведением станет в постренессансную эпоху введение переменной декорации); оно сказалось и на востребованной этим театром драматургии, сообщив ей не только некоторые приметы сезонности (прежде всего, связь с карнавалом), но и совершенно явную элитарность — это не античная комедия, которая и писалась, и игралась для народа. Но в ренессансном театре уже есть (или, вернее, есть вновь, как в античности) разделение на сцену и зал — принципиальный отход от средневековых театральных навыков и традиций. Мистерия и фарс ставились, как правило, на открытой площадке: у зрителя не было раз и навсегда закрепленного за ним места, не было такого места и у сцены. Два эти пространства, предназначенное для зрителей и отведенное под представление, не имели твердых границ и легко переходили одно в другое.

Другое дело — ренессансный спектакль: он может быть воспринят только под одним и строго определенным углом зрения, он прочно прикреплен к зрительному залу, перспектива полностью подчиняет его взгляду и местоположению зрителя. Шаг к большему жизнеподобию оказывается при этом оплачен не только условностью более высокого порядка, но и возникновением своего рода полосы отчуждения, разделившей зал и сцену. Тут сыграли свою роль и рампа, и занавес, но главным образом — сама сцена, то, что она изображала. На первом плане выстраивалась городская площадь, но не из главных, или улица, также не центральная — как правило, с легко узнаваемыми приметами мещанского предместья. Задник, т.е. собственно перспективный

элемент сценографии, представлял собой идеализированную, хотя и не без некоторых конкретных топографических деталей, городскую панораму, в которой главное место занимали дворцы и храмы. Иначе говоря, зритель дворцового театра мог быть уверен, что происходящее на сцене к нему отношения не имеет и комедийный бунт направлен не против него. Его место указано вознесенной над подмостками величественной панорамой, это место наблюдателя и арбитра, которого ни при каких условиях не может затронуть смута, поразившая жилище скромного горожанина.

Драматургия своими средствами также обеспечивала и отстраненность, и солидарность зрительного зала. Комедия — это всегда некоторое нарушение порядка (в чем в основном и состоит ее связь с календарными ритуалами наподобие сатурналий или карнавала). Величина нарушений может колебаться в очень широком диапазоне — от посягательств на устои миропорядка у Аристофана до бури в стакане воды в каком-нибудь водевиле. Надо, однако, заметить, что аристофановский размах — это, так сказать, издержки начала и на такую мощь и универсальность агрессии комедия больше никогда не отваживалась. Уже в средней аттической комедии конфликт был ограничен семьей, а позже, у Менандра, и острота конфликта существенным образом снизилась — так комедия оплачивала свою прогрессирующую гуманизацию. Заметим, что путь, в чем-то подобный (но без Аристофана в его истоке), было суждено пройти и ренессансной комедии. Но античная комедия, все больше отходя от публицистичности, от публичности не отказывалась никогда. Она была не способна замкнуться во внутрисемейных отношениях, поскольку сами эти отношения в эпоху античности не были замкнуты на себе: порядок семейный и порядок государственный строились на одних и тех же основаниях и легко замещали друг друга. И восстание молодых героев против власти скупых стариков — основной предмет изображения в классической комедии — просто не могло иметь характер частного казуса: оно выступало метафорой обновления во всех причастных старению и упадку сферах жизни.

В ренессансной комедии конфликт также не выходит за пределы семьи, также бунтует молодость и держится за свои кошельки и свое положение старость. Разница, если она есть, в том, насколько твердо обозначены эти пределы. В итальянской комедии XVI в. область действия смеха определяется и ограничивается самыми различными способами, в том числе весьма тонкими и даже не без элементов риска. Само собой разумеется, действующие лица комедии — лица частные, и столь же частный характер имеют все их взаимоотношения. Однако этого недостаточно, и, чтобы совершенно исключить возможность каких-либо домыслов и переосмыслений, действие комедии размещается в легко узнаваемой социальной, географической и исторической среде. Древнеримская паллиата была переводом с греческого или выдавала себя за него и за свою внешнюю отдаленность от местного быта

упорно держалась — не в последнюю очередь, возможно, как за лишнюю гарантию своей свободы. Итальянская комедия после первой и фактически единственной попытки (все тот же «Сундук» Ариосто) от такого пути отказалась и сразу заявила о себе как о комедии, происходящей в Ферраре, Флоренции, Риме, — в городе, родном для зрителей или близко знакомом. Частное и может быть понято как частное только на фоне публичного и общественного. Такой фон появился, и не важно, что создавался он на первых порах иногда намеком, остротой или просто колоритным оборотом речи. Отсылка, пусть даже комическая и вольнодумная, к реальным силам власти и порядка играла в первых опытах нового жанра такую же роль, как спустя два-три десятилетия станут играть выходы на сцену магистратов или апелляции к официальным блюстителям правосудия. В одной флорентийской комедии середины XVI в. персонажи из числа традиционных для комедии жертв то и дело твердят: «В нашем городе каждому воздается по справедливости...» Это значит, что любому наведенному комедией мороку наступит конец и финальная гармонизация неизбежна. Но это значит также, что у смеха есть предел не только в сюжетном времени, но и в социальном пространстве.

Комедии был дан ограничитель: доступные ее обзору жизненные горизонты не то чтобы сузились (по сравнению с паллиатой, скорее, наоборот), но им был придан статус эстетической и жанровой закономерности — спустя два века Гольдони, рассуждая о национальных типах комедии, заметит, что свободнее итальянцев были и испанские драматурги, выводившие на комедийную сцену лиц благородных сословий, и тем более Мольер, делавший их предметом осмеяния. Но зато комедиографы ренессансной Италии сумели достичь того, на чем настаивала и к чему стремилась литературная теория начиная с высокого Средневековья: сообщить нормативный характер всем уровням литературной практики. Комедия стала частью жанровой системы, получив свое место в системе социальной и пожертвовав универсальностью ради определенности.

2

Надо сразу заметить, что все вышесказанное относится к некой обобщенной и абстрактной модели жанра. Реальный путь комедии в течение XVI в. определялся не столько процессом становления этой модели, сколько сложной игрой вокруг нее сил притяжения и отталкивания. Жанровые законы именно благодаря своей новизне и молодости еще могли быть восприняты в качестве ограничения — не как естественные и не подлежащие обсуждению условия существования. Они могли вызвать протест, и силой этого протеста определяется область свободы, доступная ренессансному комедиографу.

И им же, этим протестом, определяется и значительность художественных достижений ренессансной комедии: принцип нормативности, впервые проведенный с полной последовательностью, повлек за собой и эстетизацию, хотя бы частичную и почти противозаконную, отклонений от нормы. Необходимость, воплощенная в жанровом законе, этим не отменялась, но она впервые и была осознана как необходимость, как нечто, противостоящее свободе, как сфера безличного, в которой вынужденно существует и самоосуществляется индивидуальность.

Уже первые шаги новой комедии, сделанные один за другим в Ферраре, Урбино и Флоренции, говорят об этих поисках своего в рамках общего и неизбежного. Первым стал, как уже говорилось, Лудовико Ариосто, но его «Комедия о сундуке» (Cassaria), представленная на сцене феррарского придворного театра 5 марта 1508 г., еще слишком похожа на паллиату. Действие, как у Плавта и Теренция, происходит в Греции, и герои стремятся овладеть рабынями сводника, т.е. профессиональными гетерами — этот сюжетный мотив также пришел в комедию Ариосто прямо из античной комедии и никакой современной эротической практики уже не отражал. Год спустя в «Подмененных» (I Suppositi) Ариосто переносит действие в свой родной город, но и эта Феррара пока совершенно отвлеченная: она увидена глазами престарелого жителя Сицилии, который приехал в Феррару повидать сына-студента, обнаружил, что место сына занял слуга (мотив, которым воспользуется Шекспир в «Укрощении строптивой»), и склонен думать, что таковы вообще местные обычаи и нравы. Вернувшись к театральной деятельности после значительного перерыва, Ариосто оставил комедию интриги, по необходимости абстрактную, ради комедии нравов, по необходимости приближенной к бытовой реальности. В «Чернокнижнике» (окончен в 1520, поставлен в 1528) и в «Лене» (1528) перед нами город расчетливый и корыстолюбивый (Кремона в первой комедии, Феррара во второй), город мелких и крупных мошенников — картина довольно мрачная и изображающая к тому же не мимолетный праздничный беспорядок, а повседневную жизненную прозу. Герои срослись со своими ролями, и гротеск потеснен в них характерностью — это маски типа. За Ариосто в Италии XVI в. не пошел никто, две его последние комедии — это указание на один из пределов жанра, на одну из его возможностей, которой комедия вновь и всерьез заинтересовалась лишь за пределами Возрождения.

В «Комедии о Каландро» (Calandria — это единственное драматическое произведение, вышедшее из-под пера Бернардо Довици да Биббиена), сыгранной в урбинском герцогском дворце через пять лет после сценического дебюта Ариосто (6 февраля 1513 г.), вновь рожденный жанр поворачивается иной своей стороной. Античная модель узнается здесь без труда, и модель не обобщенная, как у Ариосто, а вполне конкретная, не модель, собственно, а

пример и источник — «Два Менехма» Плавта, откуда в комедию кардинала да Биббиена перешел основной сюжетный мотив: сходство до неразличимости двух близнецов, которые давно разлучились и ныне оказываются в одном городе, не подозревая об этом, что становится причиной множества комических недоразумений. Близнецы зовутся теперь, конечно, иначе, и на сцене — современный Рим, но такой поверхностной модернизацией Биббиена не ограничивается. Во-первых, он выходит на прямую связь с «Декамероном» Боккаччо как наиболее авторитетным образцом комического стиля в итальянской традиции и берет оттуда героев, ситуации и язык. Этой новацией определяется место комедии в текущем литературном процессе: время Биббиены — время повсеместной переориентации на национальную классику. Во-вторых (и это нововведение уже имеет отношение к жанровому лицу комедии), он существенно корректирует сюжет, превращая одного из близнецов в девицу и тем самым смещая все опорные смысловые акценты. Главное теперь — не цепная реакция ложных узнаваний, как у Плавта, а обстановка некоего игрового всеединства, в которой размываются и исчезают границы между мужским и женским началом и даже между жизнью и смертью.

В игре этой есть, однако, какая-то глубинная серьезность, связанная с характером вовлеченных в действие сил. В платовских «Менехмах» любовная тема была на далекой периферии, здесь же все определяется любовью и сюжетная игра следует за игрой чувств, за игрой самой природы, которая узнается и за шутовскими метаморфозами Каландро, и за постоянными переменами пола близнецов. Мотив, заданный «Каландро», торжества природы в ее свободном самопроявлении станет одним из ведущих жанровых мотивов. Правда, в итальянской комедии XVI в. он с каждым десятилетием будет звучать все глуше, но за границами Италии его подхватит и разовьет комедия Лопе и Шекспира.

Третий подступ к овладению комедией совершается во Флоренции, и он дает третий жанровый вариант, так же далеко отстоящий от первых двух, как феррарский и урбинский отстояли друг от друга. Элементы сатиры в любом типе комедии присутствуют неизбежно: они есть у Ариосто, поскольку комическая характерология без них невозможна, они есть даже у Биббиены, но здесь уже возникают как бы попутно. В «Мандрагоре» (1518) Никколо Макьявелли, в этой наиболее удачной из литературных «безделок» прославленного политического мыслителя, сатирический взгляд на действительность составляет нерв и пафос всего произведения. И дело тут не в роли сводника, играть которую охотно соглашается духовное лицо, не в унижении и осмеянии добропорядочного семьянина, которого награждают рогами, подманив обещанием избавить его от бездетности, не в отдельных колкостях, намеках и выпадах, направленных по ту сторону рампы. Вся действительность, открытая перед комедией и доступная ее обзору, предстает у Макьявелли

царством торжествующего и всепобеждающего зла. Для создания такого образа мало обрисовать всех героев черными красками, да Макьявелли этого и не делает — нужно, что значительно сложнее, как бы взорвать комедию изнутри, обратить ее против нее самой, против ее собственного принципиального оптимизма.

Интрига «Мандрагоры» имеет целью не заключение брака, а совершение адюльтера — цель, немыслимая для античной комедии, но хорошо знакомая и средневековому фарсу, и ренессансной новелле, да и комедии Возрождения в лице «Каландро» она тоже уже известна. Это во-первых, а во-вторых, жертвой интриги оказывается не только муж, но и жена, не только воплощение глупости, но и воплощение чистоты. Проигрывает добродетель, не только подлинная, но и образцовая, добродетель как таковая. Там, где в проигрыше оказывается добро, выигрывает, разумеется, не любовь, не молодость, не правда природных инстинктов — выигрывает зло. И, наконец, мотивы обновления, преодоления бесплодия, торжества стихийных сил над всеми установлениями и ограничениями социального общежития, мотивы, присущие комедии не только генетически, но и составляющие ее основной тематический фонд, в комедии Макьявелли присутствуют, но служат иным целям — служат обману. Они обнажены и эксплицированы в образе настоя мандрагоры (который псевдоцелитель прописывает Лукреции, чтобы сделать ее лоно плодоносным) — и тем самым безнадежно скомпрометированы. Сатирический пафос выступает в первой комедии Макьявелли также как один из пределов жанра, достигнуть которого возможно только путем саморазоблачения и самоотречения.

Оставаясь в русле жанровой эстетики, долго выдержать такую позицию нельзя. Не выдерживает ее и Макьявелли. Во второй своей комедии («Клиция», 1525) он значительно более строго, чем в первой, следует ренессансной идее подражания классике, позволяя увидеть и безошибочно опознать свой источник — плавтовскую «Касину». «Клиция» вообще ближе к норме, как литературной, так и житейской, и последняя, иначе говоря, конформистский семейный порядок, представленный Софронией, матерью семейства, безоговорочно торжествует, усмиряя бунтаря — Никомако, мужа Софронии, тщетно пытавшегося сыграть роль героя-любовника. Комедия принимает его лишь в качестве антигероя, в качестве шута и жертвы, но осмеяние, которому он закономерно подвергается в финале, лишено привычной праздничной беззаботности. В «Клиции» чувствуется плотный автобиографический подтекст: имя Никомако прочитывается как аббревиатура имени автора, а история его любовных похождений напоминает эпизод из реальной биографии Макьявелли. Автор, следовательно, заведомо небеспристрастен и, хотя не может спасти своего героя от неизбежного поражения, все же сообщает его образу некоторую не лишенную своеобразного драматизма неоднозначность.

Смена жизненных циклов, торжество молодости над старостью — все то, что комедия изображает, но не комментирует, здесь подается с интонацией своего рода иронической меланхолии, и в этом, в расхождении между ситуацией и интонацией, и состоит оригинальность последней комедии Макьявелли.

Путь Макьявелли стал чем-то вроде образца и парадигмы для итальянской комедии XVI в. С «Клиции» начинает свой отсчет традиция флорентийской комедии, к которой мы вернемся несколько позже, а переход от «Мандрагоры» к «Клиции» близко напоминает эволюцию двух виднейших комедиографов итальянского Возрождения. Первый — это Анжело Беолько (ок. 1496–1542), больше известный как Рудзанте, по имени своего любимого сценического персонажа. Рудзанте вообще, может быть, самая яркая фигура итальянского театра в эту эпоху — именно театра, поскольку он не только писал пьесы, но их ставил и в них играл. Он был, собственно говоря, первым в Италии профессионалом сцены. С ним мы из средней Италии перемещаемся севернее, в Венецианскую область, точнее, в Падую, где Рудзанте обретался в качестве своего рода клиента при опальном венецианском аристократе Альвизе Корнаро. Из местной театральной традиции он поначалу и исходит. Первые его опыты, датирующиеся теми же годами, что и драматическое творчество Макьявелли (конец 1510 — начало 1520-х гг.), опираются на падуанский свадебный фарс — в Италии XVI в. только Рудзанте приходит к комедии непосредственно от средневековых театральных форм. От них он будет постепенно отказываться, но диалекту сохранит неизменную верность: ни одна из пьес не написана на итальянском литературном языке (в этом одна из причин и ограниченности его влияния и долгого забвения, наступившего вскоре после его ухода со сцены). К вершинным достижениям Рудзанте относятся два драматических диалога — «Речи Рудзанте, вернувшегося с войны» (Parlamento di Ruzante che l'era vegnú de campo) и «Билора» — и комедия «Москетта», созданные в конце 20-х гг. Рудзанте и здесь широко использует весь традиционный арсенал комических мотивов и ситуаций, но каждый раз с поправкой на конкретную реальность — социальную и даже экономическую. Он лишает традиционный для фарса семейный конфликт, остающийся в центре всех этих трех произведений, его традиционных мотивировок, переносит его на почву чистой прагматики, и в итоге обманутый муж предстает у него жертвой социального порядка. Комедийный конфликт вырастает до конфликта города и деревни, двух социальных и культурных антиподов, и комедийный смех выступает как индикатор общественного положения персонажа, как превращенная форма социального насилия.

Уровень социальной откровенности, достигнутый Рудзанте на этом этапе его творчества, оказался попросту не по плечу литературе его времени — в этом еще одна причина скорого и длительного его забвения. Но он оказался не по плечу и самому Рудзанте. В следующих своих драматических опытах

он приходит к уже вполне утвердившемуся жанровому стереотипу «ученой» комедии»: «Девушка из Пьове» (La Piovana) и «Комедия коров» (La Vaccaria), написанные в начале 30-х гг., являются переработками Плавта (соответственно «Каната» и «Ослиной комедии»), переработками весьма свободными, но лишь в той мере, в какой эту свободу поощряет и позволяет сам принцип подражания классике. А тот генеральный конфликт, который составлял главное своеобразие предыдущих произведений, отсюда безвозвратно уходит. Рудзанте (в данном случае речь идет о персонаже) надел маску комического слуги и тем самым принял условия игры, предложенные классическим типом комедии, вписался в ее социальную вселенную, перестал быть изгоем. Вообще путь от персонажа к маске, на который с некоторого момента определенно свернула вся итальянская комедия XVI в., прошел и Рудзанте, и прошел раньше других: последняя его комедия, «Анконитанка» (Anconitana, после 1534 г.), уже мало чем отличается от сценариев будущего театра импровизации.

Как и у Рудзанте, неклассический жанр лежит в истоке творчества Пьетро Аретино (1492–1556), еще одной ярчайшей фигуры итальянского комического театра Возрождения и вообще литературного быта Италии середины века. Этот жанр — так называемая пасквината, нечто вроде карнавального памфлета, отличающегося повышенной степенью агрессивности и полной несвязанностью каким-либо речевым этикетом. Это как бы развернутое ругательство, и именно таким, только переведенным в драматическую форму ругательством является первая комедия Аретино, «Комедия придворных нравов» (La Cortigiana, первая редакция — 1525 г., вторая — 1534 г.). Драматической структуры как таковой в ней нет, две линии действия (в центре одной — придурковатый сиенец, приехавший в Рим, чтобы овладеть искусством придворного обхождения; в центре другой — помешавшийся на галантности неаполитанец, ухаживающий за великосветской римской дамой) совершенно независимы друг от друга и в любой момент готовы рассыпаться на отдельные фрагменты, граница между сценой и действительностью очень непрочная и то и дело нарушается вторжениями реальных лиц и отсылками к злободневной бытовой и политической хронике. Здесь совершенно отсутствует обязательное для комедии (во всяком случае, в ее принятом ренессансными комедиографами варианте) столкновение молодости с ее заведомой позитивностью и старости с ее заведомой неправотой; отсутствует, следовательно, баланс триумфа и катастрофы, победы и поражения, здесь все и для всех кончается крахом и унижением — и для персонажей, и для стоящего за ними образа папского двора. Единственное ограничение для этой всеобъемлющей агрессии то же, что для пасквинаты и вообще для всякого карнавального злоязычия, — ограничение по времени. Заканчивается карнавал, заканчивается и свобода: и в комедии Аретино под конец все нормализуется, все входит в при-

вычные рамки. Персонажи расстаются со своим праздничным безумием и праздничной карикатурностью, и даже двор, на который вылились целые ушаты грязи, оказывается не столь уж безнадежно плох.

Все три ведущих комедиографа итальянского Возрождения приходят к некоторому, условно говоря, «примирению с действительностью»: путь Макьявелли ведет от универсальной сатиры к автоиронии, путь Рудзанте — к уходу от анализа противоречий, путь Аретино — если не к смягчению агрессии, то, по крайней мере, к подмене ее объекта и как следствие — к своего рода симуляции агрессивности. Уже в «Кузнеце» (Il Maresсalco), второй его комедии (написанной до 1530 г., позже первой редакции «Комедии придворных нравов, но раньше второй), основной удар направлен не вовне, а вовнутрь, на саму комедию, на условия (и условности) ее сюжетного построения (главного героя, яростного женоненавистника, принуждают жениться; в конце оказывается, что и приказ был дан ради розыгрыша, и невеста была мнимой — очевидная пародия на комедийный сюжет с его брачной целенаправленностью). Следующий шаг Аретино, сделанный им в «Таланте» и «Лицемере» (L'Ipocrito, обе комедии написаны уже в Венеции в 1542 г.) и также, по-видимому, неизбежный для всех сколь угодно оригинальных комедиографов XVI в., — это обращение к сюжетным образцам древнеримской комедии, которую Аретино до той поры подчеркнуто игнорировал. «Таланта» представляет собой настоящую мешанину из теренциева «Евнуха» и плавтовских «Менехмов», мотивы которых переплетаются, многократно усиливаются за счет введения дублеров и перемен пола и доводятся тем самым до абсурда (как в «Евнухе», претенденты на благосклонность куртизанки Таланты посылают ей в дар раба и рабыню, но у Аретино они превращаются в брата и сестру, причем раб на самом деле девушка, а рабыня — юноша и у них есть еще одна сестра, которая также одета мужчиной, — это уже вступают в действие мотивы «Двух Менехмов»). В «Лицемере», также варьирующем основной мотив этой плавтовской комедии, Аретино достигает аналогичного впечатления, впечатления абсурда, полностью отстраняя персонажа от действия: никакие недоразумения, связанные со сходством близнецов, не могут пробить броню абсолютного всеприятия, сторонником которого сделался современный миланский Менехм. И наконец, в «Философе» (Il Filosofo, 1546), последней комедии Аретино, удар наносится не по социальному институту, как в «Комедии придворных нравов», не по жанровым особенностям комедии, как в «Кузнеце», не по ее рабской привязанности к древним образцам, как в «Таланте» и «Лицемере», а по самодостаточности и самовлюбленности гуманистической учености, гротескно выраженным в комической маске педанта. Смех Аретино в последней его комедии также уничтожающе безжалостен, как и в первой, но заведомо лишен какого-либо риска.

3

В итальянской комедии середины и второй половины XVI в. усредненный жанровый тип утверждается чем дальше, тем больше, и отклонения от него возникают теперь не столько в рамках коллизии общего и личного, сколько как своеобразная дань региональной специфике. И дело тут не в самой комедии, которая, как всякий театральный жанр, привязана прочнее, чем жанры чисто литературные, к местным традициям и вкусам, и не в политической раздробленности Италии, способствовавшей, среди прочего, и консервации культурного ее плюрализма. Все это причины существенные, но полностью поворота к регионализму они не объясняют: отсутствие единства, скажем, для Италии далеко не новость и все же комедию Ариосто или Макьявелли никак нельзя назвать чисто феррарской или чисто флорентийской. Феррарской вообще не было и не будет, а вот флорентийская заявит о себе после Макьявелли вполне определенно, и не только флорентийская, но и римская, венецианская, сиенская, неаполитанская. В этом процессе можно видеть свидетельство некоторого упадка жанра — действительно, таких ярких явлений, как в начале века, комедия больше не производит. Но основная причина заключается, видимо, во вступлении комедии как жанра с отвлеченно интеллектуальным генезисом в очередной этап адаптации к исторической среде: обезличенность жанра, заложенная в его обобщенной модели, преодолевается теперь не за счет покушений на целостность самой модели, а за счет развертывания и гипертрофии отдельных ее элементов.

Не во всех случаях, однако, можно говорить о полноценной традиции, иногда — лишь об ее отдельных фрагментах или контурах, как, например, в Риме, где ввиду особого политического устройства папского государства всякая культурная преемственность утверждалась с трудом. Общность между «Комедией придворных нравов» Аретино и «Оборванцами» (Gli Straccioni, 1543) Аннибала Каро (1507–1556) можно усмотреть лишь по принципу противоположности: вместо сатиры — прямая политическая пропаганда («Оборванцы» написаны по заказу Пьера Луиджи Фарнезе, сына папы Павла III, открывшего своим понтификатом эпоху католической Контрреформации), адрес смеха — не норма, а ненормальность. И вообще в «Оборванцах» смех звучит с продолжительными паузами, на время которых вступают иные интонационные регистры, вплоть до патетических, которые с особенной силой дают о себе знать в одном их трех слагающих комедию сюжетов, непосредственно восходящем к «Левкиппе и Клитофонту» Ахилла Татия. Посредствующих звеньев между Аретино и Каро нет; традиция «Комедии придворных нравов» обрывается на «Педанте» (Il Pedante, 1529) Франческо Бело, который берет у первой комедии Аретино ее сильнейший критический пафос и дарит последним его комедиям образ своего заглавного героя.

В Венеции традиция родоначальника прочнее, но истинный смысл театрального опыта Рудзанте забывается все больше и больше. В анонимной «Венецианке» (La Venexiana), созданной вскоре после того, как Рудзанте оставил сцену (ок. 1535–1537), преемственность проявляется лишь в том, что все персонажи, кроме одного, изъясняются на диалекте, и еще, пожалуй, в той жесткой откровенности, которая проступает через любые комические стереотипы и традиционные сюжетные ходы. Имеется в виду откровенность в изображении жизненных отношений, не на уровне, разумеется, их социальной и экономической природы — здесь Рудзанте совершенно уникален, — а на уровне быта, что, впрочем, тоже немало. Любовь в ренессансной комедии всегда необходимость, именно в этом залог ее торжества над всеми препятствиями, поставленными людьми, случаем или судьбой. В «Венецианке» любовь — прихоть и каприз, это вообще не любовь, а, скорее, любопытство или что-то вроде исследования по эротической этнографии. Молодой повеса, приехавший из Милана в Венецию в поисках любовных приключений, вступает в связь одновременно с двумя горожанками — этим фабула, строго говоря, и ограничивается. Никакого преодоления препятствий, никакой игры ума, никакого кипения страстей — холодное любопытство к новым ощущениям, с одной стороны, и ничем не прикрытая похоть — с другой. Трудно сказать, насколько сознательны сатирические установки в «Венецианке» и есть ли они вообще, что стремился создать ее безымянный автор — памфлет или бесстрастный очерк нравов; ясно лишь то, что его создание не укладывается в привычные схемы и рамки. «Венецианка» не случайно оказалась произведением без истории, не случайно вернулась из забвения лишь в XX в., когда стало возможным сполна оценить ее главное достоинство — нетривиальность.

Дальнейшее развитие венецианской комедии идет строго по пути, указанному «Анконитанкой», последней комедией Рудзанте. В творчестве Андреа Кальмо (1510–1571) и Джиджо Артемио Джанкарли (ум. до 1561) усиливается как формализация сюжета, который подводится под жанровый стандарт и разрабатывается без особого интереса, так и формализация образа, который намертво срастается с маской. Комедия дель арте уже готова выйти на сцену.

И во Флоренции моделью и образцом служит не первая, а последняя комедия Макьявелли. «Мандрагору» не забывают, но удержаться на ее высоте не может никто. «Клиция» ближе: и своей зависимостью от авторитета древнеримской комедии, и своей погруженностью в мир внутрисемейных коллизий. Особенно характерно в этом плане творчество двух наиболее заметных комедиографов медицейской Флоренции: Антон Франческо Граццини (1503–1584) и Джован Мария Чекки (1518–1587). В известном смысле они антиподы: Граццини считает главной целью комедии удовольствие, Чекки — пользу; Граццини горячо протестует против рабского следования сюжетам и

приемам античной комедии, Чекки часто и охотно их использует. Однако разногласия между ними трудно считать принципиальными. Граццини, как ни старается, не может обойтись ни без избитой морали, ни без избитых приемов. Общего много больше — общей является, прежде всего, тенденция к своего рода муниципализации жанра. Горизонты комедии никогда не были чрезмерно широкими, но у флорентийцев они вообще не имеют выходов за пределы тесного фрагмента городского пейзажа. Действие происходит на улице, как обычно, но в центре действия — дом, его двери, запертые наглухо. Жилище мирного обывателя приобретает значение почти символическое: за ним стоит мир порядка и устойчивости, охраняемый официальной властью, с одной стороны, и являющийся ее опорой — с другой. И до конца неясно, на чьей стороне симпатии автора и зрителей: на стороне возмутителей порядка, стремящихся проникнуть за глухие запоры, или на стороне его блюстителей, поражение которых, неизбежное по законам жанра, оборачивается мгновенной реставрацией поколебленного было порядка.

Если возвратиться к различиям, то можно заметить, что у Чекки, пожалуй, чуть более живой ритм и чуть более широкий взгляд на действительность. Двери в финалах его комедий запираются не столь решительно и бесповоротно: в «Сове» (L'assiuolo) они распахиваются настежь, а в «Непохожих» (I Dissimili) раскаявшийся домашний тиран самолично рушит стены. Таким же, правда, был финал и в «Братьях» Теренция, за которыми следует эта комедия Чекки, и вообще если из его Флоренции иногда видно море, а не только стену соседнего дома, то лишь потому, что до моря было рукой подать из того греческого города, в котором помещалось действие древнеримской комедии. Чекки в отличие от Граццини от нее не отрекался и поэтому по необходимости сохранял и мироустройство паллиаты, где имелось место и для виллы как пространства досуга господ и труда рабов, и для порта, куда по свободным морским путям часто приходила неожиданная развязка, и для форума как средоточия общественной жизнедеятельности. Деньгами и имуществом древнеримская комедия также не пренебрегала, но у Чекки, особенно в его поздних стихотворных комедиях, власть и сила богатства становятся прямо-таки зловещими — здесь нет установки на правдивое отображение жизни, это еще один признак того, как трудно стало комедии предаваться свободной и беззаботной игре.

В соседней Сиене, доживавшей последние годы своей независимости (в 1559 г. она вошла в состав герцогства Тосканского), развитие комедии шло иначе, чем во Флоренции, и к тому же по двум непересекающимся линиям. Первая представлена продукцией драматургов-любителей, из среды ремесленников — в 1531 г. они объединились в «Сообщество неотесанных» (Congrega dei Rozzi), и это название довольно точно отображает их позицию в отношении высокой литературы. В произведениях сиенских «неотесан-

ных» причудливо соединялись пасторальная идиллия и грубый фарс — как в первых вещах Рудзанте. Вообще с Рудзанте у них много общего: нет его глубины, прежде всего психологической, но есть тенденция к своеобразной социальной характерологии. Ничего подобного нельзя обнаружить в комедиографии другой сиенской литературной ассоциации — академии «Оглушенных» (Intronati), возникшей в 1525 г. и объединявшей интеллектуальную элиту. Первый театральный опыт академиков, анонимная комедия «Обманутые» (Ingannati, 1531), знаменитая тем, что стала одним из источников шекспировской «Двенадцатой ночи», близко следует за «Комедией о Каландро» кардинала Биббиены: вновь сюжетная схема «Двух Менехмов» и вновь один из близнецов превращен в женщину, выдающую себя за мужчину. Но в отличие от «Каландро» фабула как бы приподнята над комической стихией и в интонационном плане тяготеет, скорее, к патетике. Смех фактически вытеснен на задворки и не может пробиться за границы изолированного и самодостаточного эпизода.

Такая же картина сохраняется и в «Постоянстве в любви» (L'amor costante, 1536) Алессандро Пикколомини (1508–1578). И здесь имеются комические по определению фигуры (капитан-испанец, студент из Германии, неаполитанский щеголь, парасит, любвеобильная служанка), но они факультативны и мало влияют на основное действие, в котором ощутимо берут верх патетические и мелодраматические интонации. Комедийность здесь состоит лишь в том, что все перипетии сюжета построены на недоразумении и ошибке: семью Педрантонио разметало по свету, к началу действия все ее члены сходятся в Пизе, но никто друг друга не узнает. Благополучный финал неизбежен, но он оттягивается с помощью всякого рода искусственных ретардаций, которые нагнетают атмосферу мрачную и почти безысходную. Персонажи комедии, запутав себя и окружающих своими псевдонимами, кажется, вот-вот совершат непоправимое: инцест, убийство дочери, убийство отца. Только непреложные жанровые обязательства удерживают комедию на самом краю: яд, данный отцом дочери, оказывается безвредным снадобьем, а сражение отца с сыном оформляется в виде балетного номера.

Обретение более сложных, во всяком случае не чисто комических, интонационных регистров — эта тенденция характерна начиная с середины века не только для Сиены, которая продемонстрировала свою верность данному типу комедии еще и «Паломницей» (La Pellegrina, 1564) Джироламо Баргальи (1537–1586), последним значительным вкладом академии «Оглушенных» в комедиографию XVI в. Эта тенденция заявляет о себе в римской комедии («Оборванцы» Каро), в некоторых образцах (менее связанных муниципальной тематикой, чем линия Граццини–Чекки) флорентийской комедии (Раффаэлло Боргини) и с особенной силой в творчестве перуджинца Сфорцы Одди (1540–1611), который первым открыто сформулировал

принцип двуединства высокого и низкого, скорбного и веселого как отличительный принцип современной комедии и во всех трех комедиях которого («Эрофиломахия», L'Erofilomachia, 1572; «Живые мертвецы», I Morti vivi, 1576; «Узники любви», La Prigione d'amore, 1580) герои демонстрируют постоянную готовность к самоотречению и жертве, к попранию своих чувств ради некоего высшего долга. Встречное движение — к комедийным формам и темам — наблюдается в те же годы и в трагедии; в самом конце века сближение жанров приведет к возникновению трагикомедии с ее вполне самостоятельной эстетикой, несводимой к простому жанровому компромиссу. У трагедиографов причины были свои, комедия же таким исходом из самой себя откликнулась на нарастающую литературную деградацию жанра, на превращение комедии в бесформенную театральную заготовку, в мертвую схему сценария, словом, на все то, чем грозило обернуться (и обернулось) для нее рождение комедии дель арте.

4

Родина комедии дель арте и первоначальный ареал распространения — северо-восток Италии (Венецианская область, Мантуя, Феррара). Первый нотариальный акт, фиксирующий образование актерской труппы, датируется 1545 г. (Падуя). Первые сведения о представлениях с участием масок восходят к 1560-м гг. и умножаются с каждым годом. Из нескольких трупп, возникших в последней трети XVI в., обладали всеевропейской популярностью «Джелози» и «Конфиденти». «Джелози» играли в Милане, Флоренции, Генуе, Мантуе, Турине, несколько раз — во Франции (впервые в 1577 г.); среди актеров выделялись Франческо Андреини, создатель маски капитана, и его жена Изабелла, которой удалось изменить в положительную сторону социальную репутацию актрисы. «Конфиденти» выступали в Италии, Франции и Испании; актер этой труппы Тристано Мартинелли создал маску Арлекина.

Большинство масок комедии дель арте первоначально оформлялись как карнавальные; одно из самых ранних упоминаний о них мы находим в стихотворении Жоашена Дю Белле, написанном в Риме в 1555 г. (где фигурируют дзанни и Маньифико — будущий Панталоне). Маска в комедии дель арте — это и элемент сценического костюма (правда, с закрытым лицом выступали только буффонные персонажи), и фиксированное амплуа (актер, не меняя его, переходил из пьесы в пьесу и из труппы в труппу). Отличительными чертами маски были костюм, язык и сюжетная роль. К числу постоянных относились маски стариков, слуг или дзанни, служанки, капитана и влюбленных. Старикам присваивалась роль отцов героя или героини или их соперников (язык — венецианский диалект у Панталоне, болонский с латинскими

вставками у Доктора). Дзанни, выступавшие, как правило, в паре (умный, ловкий, хитрый Бригелла, Бельтраме, Буффетто, Педролино, Скапино и тупой, грубый, неотесанный, но вместе с тем веселый и простодушный Арлекин, Бураттино, Меццеттино, Тракканьино, Труффальдино) играли ту же роль, что рабы или слуги классической комедии (язык — бергамасский диалект), а именно вели интригу (первый дзанни) или провоцировали своей глупостью сюжетные осложнения (второй дзанни). Маска служанки эволюционировала от женского варианта Арлекина к образу изящной и остроумной субретки (в основном эта эволюция совершилась во Франции в XVII в., где жена, дочь и внучка Доменико Бьянколелли сотворили маску Коломбины). Маска капитана восходит к образу хвастливого воина: он мог быть соперником героя или вторым любовником (язык — испанский). Юг Италии добавил к этому набору маски Ковьелло, соединяющего черты первого и второго дзанни, Пульчинеллы (вариант Арлекина, прародитель французского Полишинеля, английского Панча и русского Петрушки), Тартальи (вариант старика) и Скарамуччи (вариант Капитана).

Актеры имели в своем распоряжении так называемый сценарий, в котором был расписан порядок действия, но отсутствовал текст реплик — они импровизировались. В номенклатуре масок явным образом отражается сюжетная схема классической комедии (любовная коллизия, препятствия со стороны стариков-отцов, интрига, которую ведут слуги), при том что в репертуаре комедии дель арте были и героические, и трагикомические, и пасторальные пьесы. Сюжет разыгрываемой пьесы прямо зависел от состава труппы, от наличия исполнителей на определенные амплуа — выпадение или прибавление какого-либо звена вело к смене театрального продукта: театральные задачи безоговорочно доминировали над собственно драматургическими.

Комедия дель арте сыграла, несомненно, определяющую роль в формировании профессионального театра как в Италии, так и за ее пределами — особенно в Испании, где с 1572 г. обосновался Альберто Назелли по прозвищу Дзан Ганасса, один из создателей маски дзанни, и во Франции, где театр итальянской комедии работал (с перерывами) с конца XVI по конец XVIII в. Но столь же несомненно, что ее триумфальная экспансия явилась в Италии своеобразным симптомом кризиса, переживаемого литературной комедией: способ разрешения этого кризиса, предложенный импровизированной комедией, одновременно парадоксальным образом способствовал его углублению.

А то, что ощущение исчерпанности традиционного жанрового пути, его тупиковости было, несмотря на молодость возрожденной комедии, вполне реальным и даже сильным, показывает история еще одного регионального варианта итальянской комедии — неаполитанского. В Неаполе очень долго

по сравнению с другими театральными столицами Италии держалась традиция средневековых драматических форм, традиция фарса — до конца XVI в. она фактически не прерывалась. Напротив, «правильная» комедия с трудом проникала на Юг; может быть, именно поэтому в ее неаполитанских образцах, как бы пересаженных на чужую почву, нагляднее всего обнажается тенденция жанра. «Подсвечник» (Il Candelaio, 1582) Джордано Бруно очень похож на первые комедии Аретино — он так же подчеркнуто дезорганизован и так же подчеркнуто агрессивен. Агрессия универсальна: она направлена и на социальный порядок, и на содержание культуры, и на все ее формы, в том числе литературные — на саму комедию в первую очередь. Таков один жанровый предел, другой представлен двадцатью тремя — до нас дошло четырнадцать — комедиями Джамбаттисты Делла Порты (1535–1615). Здесь вновь утверждается порядок, все здесь уравновешено, все вымерено строгой мерой, но это порядок как бы высшей градации, возведенный на основе прежнего и включающий его в себя уже преодоленным и мертвым. Комедии Делла Порты суть нечто вроде жанрового синтеза, они словно устремлены в сферу общежанровой грамматики, к созданию одной, окончательной и абсолютной комедии, в которой будут сняты и обобщены все возможные модификации ролей, характеров, положений и действий. Это, собственно, и есть комедия дель арте; в ней, правда, такой результат дан изначально, он не требует художественного усилия, в случае Делла Порты и заметного, и значительного, но характерно, что многие его комедии в XVII в. использовались театром импровизации. При этом они превращались в сценарии и их литературная сторона полностью нивелировалась: комедия дошла до предела, до черты, за которой умирает слово и остается только жест.

Дальше, действительно, тупик: итальянскую комедийную сцену захватывают маски комедии дель арте и заполоняют переводы и переделки с испанского — почти на два столетия, вплоть до Гольдони, комедия в Италии становится жанром периферийным и второсортным. Всего за несколько десятилетий она полностью завершила круг своего развития, повторив в нем и совместив два жизненных цикла, пройденных античной комедией — от Аристофана к Менандру и от паллиаты к миму. Но, выразив на этом витке и исчерпав все возможности, заложенные в ренессансной идее соревнования с классикой, комедия вырвалась за границы Италии и, укоренившись на новой почве, мощно расцвела в театре Англии, Испании, Франции.

Глава пятнадцатая

ТРАГЕДИЯ И ПАСТОРАЛЬНАЯ ДРАМА

История итальянской трагедии XVI в. представляет собой чистейший, абсолютный в своей чистоте и наглядности пример «возрождения» некоего явления античности, в данном случае — театрального и одновременно литературного жанра. Полтора тысячелетия его не существовало. В театре трагедия последний раз была сыграна при Нероне, писать их примерно в то же время, вскоре после Сенеки, также перестали. Прошло еще несколько веков и забылся даже смысл этого слова: на всем протяжении Средних веков трагедией называли произведения, написанные высоким стилем, повествующие о деяниях царей и заканчивающиеся катастрофой. Образцом трагедии считалась «Энеида» Вергилия. Именно так, как диалогизированный эпос писал свою «Эцериниду» Альбертино Муссато, первый автор, пытавшийся в огромном историческом промежутке между Сенекой и ренессансными гуманистами возродить этот классический жанр. Средневековая драматургия аналога трагедии не знала: между комедией и фарсом родство куда более близкое, чем между трагедией и мистерией или моралите. Все жанры ренессансной литературы вышли из Средневековья. Лишь для итальянской трагедии, в отличие от английской, скажем, от трагедии Марло или Шекспира, опыта средневековой мистерии не существует категорически, и это при живом опыте «священных представлений», итальянского варианта мистерии, история которых простирается далеко в XVI в. Комедия, «возрожденная» почти одновременно с трагедией, столь же решительно порывала с фарсом, но при всей своей «учености» и «правильности» не отрывалась от общих для нее и фарса корней, уходящих в стихию комического. Питательной средой для нее оставались социально значимые рекреативные разрывы повседневности, дух праздничности, находивший в карнавале свое наиболее яркое выражение. У трагедии такой опоры не было.

Создается поначалу трагедия как жанр книжный и литературный — так, как она и заканчивала под пером Сенеки античный период своего су-

ществования. Если первые комедиографы всегда пишут на заказ, для будущего представления, то трагедиографы имеют в виду не сцену, а в лучшем случае типографа. «Софонисба» Триссино была написана в 1514–1515 гг., напечатана в 1524-м, а впервые сыграна (в Блуа) только в 1554 г. У сценической бесприютности трагедии две причины: первая — ее отвлеченно интеллектуальный генезис, вторая — ее прямая идеологическая актуальность. Если комедия развлекает, то трагедия поучает. Она ставит перед своим зрителем трудные вопросы и не позволяет от них уклониться. Даже не критикуя институт власти, она его во всяком случае обсуждает. Не случайно первый в Италии трагедийный спектакль был сыгран в доме автора («Орбекка» Джиральди Чинцио, 1541). Лудовико Кастельветро вообще утверждал, что трагедия может пробиться на сцену только при республиканском правительстве — это неверно фактически, но верно в каком-то другом, более общем смысле.

И почему, спрашивается, этот жанр, отнюдь не баловавший своего зрителя и возникший к тому же in vitro, там же в лабораторной пробирке и не остался? Как удалось ему столь быстро и столь прочно стать на ноги — не прошло и века, как он дал первые мирового значения шедевры? Родились они, правда, не в Италии, но выросли все из того же, зачатого гуманистической алхимией гомункулуса. Причины тому опять же две. Во-первых, трагедия потребовалась в качестве опорного элемента жанровой системы, над теоретическим обоснованием которой усиленно трудилась литературно-критическая мысль XVI в., имея своим базовым текстом «Поэтику» Аристотеля: не случайно трагедия, в основном и разбираемая в этом трактате, вошла в своей противопоставленности комедии в состав центральной и определяющей весь характер этой системы оппозиции. Во-вторых, ее рождение пришлось на момент мировоззренческого и идейного сдвига и она оказалась единственным инструментом, пригодным для его изображения и анализа — единственным в силу своей абсолютной новизны и неотягощенности традицией, другой причины не было, но парадоксальным образом это взятое ею на себя задание оказалось по сути своей идентично тому, которым руководствовалась трагедия классическая, афинская. Звенья цепи сомкнулись поверх разделивших их двух тысячелетий.

1

Нет ничего удивительного в том, что историю экспериментального жанра открывает экспериментатор по духу и призванию. Джан Джорджо Триссино (1478–1550) всю жизнь пытался изменить облик итальянской словесности, призывая ее во всем равняться на греков: в эпосе («Италия,

освобожденная от готов»), в театре («Софонисба») и даже в письменности (он предлагал дополнить итальянский алфавит «омегой» и «эпсилоном»). Единственным удачным экспериментом оказалась «Софонисба». Причем в данном случае уместнее говорить не об эксперименте, а о настоящей революции. За несколько лет до Триссино тот же материал (XXVII–XXX книги Тита Ливия — Триссино ограничивается тридцатой) перевел в драматическую форму Галеотто Карретто, сохранив в своей «Софонисбе», несмотря на ее классическую тему, все основные приметы средневековой театральности и среди них непомерную ширину сцены, вместившей в себя все Средиземноморье, вместе с многолетней протяженностью действия. И написана она октавами — размером народного эпоса и «священных представлений». Против средневековой театральной формы не боролся даже Полициано, автор «Сказания об Орфее», и все, кто за ним в последние два десятилетия XV в. последовал (Боярдо, автор «Тимона», Никколо да Корреджо, автор «Сказания о Кефале», и др.). Триссино первым начал эту борьбу и выиграл ее сразу.

Популярность «Софонисбы», достигшая пика в XVI в. (16 изданий), в дальнейшем резко идет на убыль (только 4 издания в XVII в.), а в XIX в. за ней прочно утверждается репутация заурядного произведения, единственная заслуга которого — приоритет в испытании самой респектабельной драматической структуры ренессансного и постренессансного театра, структуры «правильной» трагедии. Очень долго не проходило и снисходительное равнодушие к структурным новациям Триссино, поистине революционным, если вспомнить, что время активного обсуждения аристотелевской «Поэтики» наступит лишь через три десятилетия: Триссино «Поэтику» читал и на нее опирался, но самому ему опереться в ее интерпретации было не на что, напротив, на его практическую интерпретацию Аристотеля будет опираться затем теория. Авторы, которые соблюдали драматические единства до него (например, Антонио Каммелли в «Филострато и Памфиле», 1499), делали это словно случайно, не проявляя эстетической убежденности и последовательной воли к преодолению структурной анархии. Триссино осознанно и целенаправленно конструирует структуру своей трагедии, но пока, в отличие от будущих классицистов, не находит нужным объяснять и оправдывать принятые им на себя ограничения ни требованиями правдоподобия, ни тем более жизнеподобия. Ему достаточно примера и образца.

Сюжет «Софонисбы» едва ли не намеренно прост и ясен. К источнику, к рассказу Тита Ливия не добавлено почти ничего — лишь некоторые подробности, почерпнутые у Аппиана. Римляне во главе со Сципионом и Масиниссой берут Цирту, где укрылась нумидийская царица; Масинисса, бывший жених Софонисбы, вновь не может устоять перед ее красотой и обещает защиту в обмен на обещание руки; Сципион не дает согласия на этот

брак; Софонисба, чтобы избежать плена, пьет яд. Основные антагонисты — Софонисба и Сципион. И хотя главная героиня кажется на первый взгляд лишь беспомощной жертвой державных интересов, противопоставлены она и Сципион как два образа власти. Идеал, который воплощает Софонисба, обрисовывается именно в этом противопоставлении и даже в некоторой системе противопоставлений и прямо не формулируется. В том, что этот идеал в конечном счете политический, читателя убеждают не столько деяния и речи героини, сколько сценический антураж, от которого она неотделима. Царский дворец — это не просто фон, это среда обитания, вне которой Софонисба не может существовать. Все пути, которые выводят из дворца, ведут в Рим, раскинувшийся вражеским лагерем сразу за городскими воротами. Дворец — ее последний бастион, в него допущен только Масинисса, Лелию, верному слуге Сципиона, в него хода нет, а для Сципиона выделено особое пространство (единство места у Триссино, как можно видеть, не строгое).

Сципион справедлив и доблестен, и доблесть его безупречна. Но это не совсем его доблесть. Красота и грация Софонисбы передаются одушевляющей ее идее, идее свободы, сообщая ей, помимо прочего, эстетическую привлекательность. Софонисба — это поэзия утраты, Сципион — это принцип, в котором нет никакой поэзии. Он не обладает властью, он ей служит (он даже не решает судьбу Софонисбы — он отдает ее на суд Рима). Он подчиняется вышестоящей справедливости, ничем в себе не жертвуя, но и ничем верховный принцип не наделяя. Являя собой образ власти, Сципион не способен даровать ей человеческий образ.

Сципион «воздержан», это его самохарактеристика, Масинисса же не способен отрешиться от своей «природы»: он следует именно ее зову, когда берет под защиту Софонисбу. Он даже готов поставить на карту свою царскую власть, готов, потому что ощущает и власть, и царство своими. Но его решимости хватает ненадолго, и власть, как вскоре выясняется, ему не принадлежит. Истинной властью в трагедии Триссино обладает только тот, кто свободен (а Масинисса даже над собой не властен: послав Софонисбе чашу с ядом, он внезапно меняет решение и спешит во дворец, чтобы устроить побег царице, уже принявшей подарок супруга). Свободна из всех троих лишь побежденная и взятая в плен Софонисба.

Сама она побеждает словом, словом превращает Масиниссу в друга. Первая ее «нежная мольба», облаченная в «сладостное слово», вырывает у царя лишь обещание просить римлян о снисхождении к ней. Хор призывает ее удвоить просьбы и нового натиска Масинисса не выдерживает: его «природа» уступает силе слова, обращенного к нему «сердцем и нежными устами прекрасной женщины». У римлян эта «природа», это сублимированное чувственное начало, с которым взаимодействует слово, отсутствует. Лелий резко

обрывает спор с Масиниссой («хватит попусту обмениваться словами»), а Сципион в споре философии и риторики совершенно определенно стоит не на стороне риторики («прав не тот, кто хорошо говорит о чем угодно, но тот, кто никогда не отклоняется от истины»). Однако слово Софонисбы убедительно не только потому, что сладостно, нежно, грациозно (в этом случае убедительность может быть обманчивой), а потому, что человечно (и тем самым представляет высший аспект истины).

В плане драматической структуры риторическая доминанта «Софонисбы» проявляется в динамическом противопоставлении слова и дела. Первое звено в пятичастной структуре трагедии — встреча Софонисбы с Масиниссой. Она происходит на глазах у зрителей, которые тем самым вынужденно воспринимают ее как «дело», но стоит под знаком слова, главное здесь — проверка, оказавшаяся успешной, силы слова (слово Софонисбы, побеждающее «природу» Масиниссы). Новый драматический момент прямо первому противоположен: сыгранного поступка здесь нет, действие уходит за сцену и отзывается лишь в слове вестника (рассказывающего Лелию о бракосочетании Софонисбы и Масиниссы). Аналогичный порядок сохраняется на следующем витке. За действием, размещенным на сцене (диалоги Масинисса — Лелий и Масинисса — Сципион), но организованным как словесный поединок (испытание и поражение слова в противоположность его испытанию и победе на минувшем этапе) следует действие, реализованное в полновесном событии (самоубийство Софонисбы), хотя оно вынесено за кулисы и опосредовано словом. Синтез двух структурных начал достигается в последней, пятой фазе трагедии (смерть Софонисбы, происходящая на сцене), где слово и дело наконец сливаются воедино.

«Софонисбе» Триссино по праву принадлежит место в одном культурном времени с «Неистовым Орландо» Ариосто, «Книгой о придворном» Кастильоне, «Азоланскими беседами» Бембо — во времени зрелости и полноты итальянского Возрождения, лишь в малой степени тронутого тревожным предчувствием своей недолговечности. Такое право ей дано твердой волей к гармонии, дающей о себе знать на всех уровнях — идейном, структурном, стилевом. В «Софонисбе» отсутствуют какие-либо диссонансы и диспропорции, здесь нет даже сил зла, зло — это остановка в продвижении к идеалу (но это не борьба против самого идеала и не антиидеал). Позитивные ценности безоговорочно торжествуют. Политика очищена и освящена эстетикой, красота и грация кладут заклятие на демонизм власти (который, впрочем, пока еще никак не выражен и не осознан).

2

Злу не долго ждать доступа в трагедию, но проникло оно сюда словно бы случайно. Джованни Ручеллаи (1475–1525), друг Триссино и его почитатель, примеру Триссино в двух своих трагедиях («Розамунда» и «Орест», ок. 1515–1520) следует, но от «Софонисбы» довольно далеко отклоняется, и в формальном и в содержательном плане. Он, во-первых, отказывается делить действие так, как его делили греки (пролог — парод — эписодий — стасим — эксод), и делит его на акты. Он, далее, выбирает конкретный образец для подражания (у Триссино такового не было): в «Оресте» — это «Ифигения в Тавриде» Еврипида, в «Розамунде» — «Антигона» Софокла (хотя тема берется из «Истории лангобардов» Павла Диакона). И наконец он оставляет главному герою жизнь: в «Оресте» ему достаточно следовать за Еврипидом, а вот в «Розамунде» приходится превратить Альбоина в законченного злодея (у Павла Диакона он, скорее, положительный персонаж) и, наоборот, привлечь симпатии зрителей к заглавной героине (изображенной Павлом Диаконом без всякого сочувствия). Он идет даже на то, чтобы использовать свойственные комедии ходы и приемы: убийца Альбоина превращен им в бывшего жениха Розамунды и проникает он в спальню, где отдыхает от попойки Альбоин, переодевшись в женское платье, а Ифигения под пером Ручеллаи прибавляет немало деталей и подробностей к обману, задуманному Ифигенией еврипидовской. Для компенсации этих потерь в трагической атмосфере Ручеллаи форсирует почти до гротеска злодейство своих отрицательных героев, и Альбоина и Тоанта. Все это можно счесть издержками начала, но дело в том, что у этого начала будет продолжение: итальянская трагедия XVI в. возьмет у Ручеллаи и трагикомический уклон, и фигуру властелина как носителя трагедийного зла.

Ближайшие продолжатели следуют взятому Триссино и поддержанному Ручеллаи курсу — на греков. Луиджи Аламанни переводит «Антигону», Алессандро Пацци — «Ифигению в Тавриде», «Киклопа», «Электру», «Царя Эдипа» (и пишет одну оригинальную трагедию — «Дидона в Карфагене», 1524).

На первый взгляд в том же русле располагается и «Туллия» Лудовико Мартелли (ум. ок. 1530, первое изд. 1533). Сюжет Мартелли, правда, берет у Тита Ливия — рассказ о том, как Луций Тарквиний, подстрекаемый женой, сверг с римского престола Сервия Туллия, своего тестя. Но организуется этот сюжет по модели софокловой «Электры»: Сервий Туллий, ставший царем после убийства своего предшественника, Тарквиния Древнего, — это Эгист, его жена — Клитемнестра, Луций Тарквиний — Орест, Туллия — Электра. И все же если сюжет Мартелли строит по Софоклу, то образы — по Сенеке, начиная тот поворот к древнеримскому трагедиографу, который во многом определит специфику новоевропейской классической трагедии.

Власть, которую Туллия жаждет, для нее не идея, а чувственная потребность. Право на власть она не обосновывает, она его внушает — яростью своей страсти, напором своей воли, своей готовностью залить алтарь государства кровью. Все, что прокладывает путь к престолу, не является для нее преступлением: убийство первого мужа, убийство сестры, убийство отца. Она жестока и своей жестокостью гордится («Туллия-свирепая» — так называл ее и Тит Ливий). Но она также «благочестива», что, в свою очередь, относит на счет царственности своей природы. Благочестивым царем в трагедии именуется имеющий опору в патрициате, а неблагочестивым — возвышающий чернь и преследующий аристократию. Сервий Туллий именно в этом плане «неблагочестив» (в плане фактическом Мартелли вновь опирается на Тита Ливия, где Тарквиний обвинял Сервия, что тот раздает землю всякой «рвани»). «Рвань» поднимается, чтобы отомстить за любезного ей царя, но неистовство толпы останавливает явление Ромула, возвещающего, что о царях пекутся боги и всем прочим мешаться в эти дела не позволено.

Это вмешательство свыше показывает, что понятие царского благочестия одним социальным смыслом не исчерпывается. Туллия совершила убийство мужа и сестры и гордится этими убийствами как актами благочестия. Тарквиния совершила убийство отца и оправдывается в нем, пытаясь убедить Туллию, что исполняла желание отца. Именно поэтому она не достойна власти: у нее нет веры в божественность своего права на кровь. Туллия же, перешагнув через труп отца, сравнявшись с матерью в преступлении, не ищет оправданий. Отцеубийство оправдано тем, что это одновременно и цареубийство. Оно сакрально, и явление Ромула это подтверждает.

Вряд ли можно расценить иначе как случайный тот факт, что в центральном конфликте трагедии Мартелли узнается архетип жертвенной смерти царя (почти строго по Фрэзеру: «предание смерти божественного властителя»). Однако само по себе вторжение в сферу сакрального не случайно, оно дает необходимый уровень обобщения: власть и зло неразделимы. Сам этот вывод со всеми его экстремальными последствиями не примет почти никто, но почти все последующие трагедиографы пойдут вслед за Мартелли в понимании главной своей задачи: исследование онтологической и этической природы власти.

3

И первым из них — Джован Баттиста Джиральди Чинцио (1504–1573), самый плодовитый итальянский трагедиограф XVI в., автор девяти трагедий («Орбекка», «Дидона», «Клеопатра», «Альтила», «Антиваломены», «Селена», «Эуфимия», «Аренопия», «Эпития»), известный также как новеллист и

литературный теоретик. Первая и лучшая его трагедия, «Орбекка» (Orbecche, 1541), создана, как и шесть других (кроме «Дидоны» и «Клеопатры»), на основе сюжета, разработанного тем же автором в форме новеллы. Что бы ни было написано раньше, новеллы или трагедии (Джиральди утверждал, что новеллы), важен сам факт отхода от античной истории или мифа и обращения к вымышленному материалу. Что касается жанровых образцов, то о своей переориентации на Сенеку Джиральди объявляет открыто, и именно у Сенеки он находит ту «поэтику ужаса», реставратором которой в новой европейской драматургии единодушно признается.

Ужасов в «Орбекке», действительно, много. Персидский царь Сульмон, узнав, что его дочь Орбекка тайно вышла замуж за его приближенного Оронта и даже успела родить ему двух детей, убивает внуков на глазах у зятя, подвергает мучительной казни Оронта и преподносит в дар дочери голову ее мужа и бездыханные тела детей. Орбекка не остается в долгу: закалывает отца и обращает меч против себя. Две смерти представлены на сцене, о трех подробно рассказывает вестник.

Цельности и твердости триссиновских Софонисбы и Сципиона у героев Джиральди не осталось. Все они мечутся между крайностями, возлагают надежды то на разум, то на доблесть, то на судьбу, пытаются как-то осмыслить происходящее, но события неумолимо ускользают из-под их контроля и из-под контроля разума вообще. Персонажи чувствуют шаткость своего положения, свою обреченность, но как раз на пороге ждущего их «ужаса» теряют ясность сознания и впадают в ничем не обоснованный оптимизм. Верен себе только Сульмон, потому что верит только себе. Он мнит себя повелителем событий, и его идейное поражение самое сокрушительное, ибо адская машина и была заведена, чтобы уничтожить именно его, — все остальные жертвы в сценарий возмездия, начертанный в преисподней, входили на второстепенных ролях.

Месть — это лейтмотив «Орбекки». Мстит Сульмон дочери и Орбекка отцу; для отмщения мужу и дочери является из ада тень Селины, жены Сульмона (она некогда совершила прелюбодеяние с сыном, была выдана Орбеккой и убита мужем); первый акт открывает Немезида, богиня мщения. Каре, как явствует из ее слов, подлежит за прошлые свои злодеяния Сульмон со всем его потомством — он тем самым, убивая внуков и полагая, что мстит за свою царскую честь, на самом деле мстит сам себе. Такое всеохватывающее правосудие, глашатаем которого выступает Немезида, не есть нечто в основе своей непостижимое и иррациональное. Но оно бесчеловечно, и именно поэтому герои трагедии не в силах понять происходящее — тот план божественного возмездия, в который кара невинным входит как средство, ведущее к наказанию виновных. В конце четвертого акта хор выражает уверенность, что Сульмону не избежать отмщения за убийство Оронта и его детей — предсказание это сбывается очень быстро, но сбывается в красноречивом противоре-

чии с истинным положением дел, с логикой Немезиды, в соответствии с которой убийство невиновных не причина возмездия, а путь к нему. Лишь один персонаж действует в согласии с этой логикой — сам Сульмон. Карая внуков за преступление дочери, он уподобляется Немезиде, карающей потомков за прегрешения предков.

С «Орбеккой» в итальянской трагедии утверждается маньеризм. Уже в трагедиях Ручеллаи и Мартелли единство идеального и реального было основательно расшатано — в первой трагедии Джиральди оно падает окончательно. Именно по единству, гармонии, согласию наносится основной удар — по согласию в душе, по согласию в мире, по согласию между ними. Непримиримыми противниками выступают слово и дело: ужас, порождаемый действием, парализует все попытки ввести действие в рамки испытанных гуманистических понятий. Тем временем (и от этого конфликт отнюдь не теряет своей остроты) слово сохраняет всю свою рациональную прозрачность и не стремится, как в более позднем маньеризме, отгородиться от реальности стеной произвольной семантики и самоценной музыкальности стиля. Ужас в «Орбекке» выступает в качестве эпицентра, в качестве проекции идеологических трудностей на плоскость сюжета. Ужас — это как бы реакция на действительность, отказавшуюся внимать заклинаниям гуманистического слова.

«Канака» (Canace, 1542, изд. 1546), единственная трагедия Спероне Сперони (1500–1588), создана им в прямой полемике с «Орбеккой» и сама стала предметом довольно вялой, хотя и протянувшейся до конца столетия литературно-критической дискуссии. Обсуждался в ней, преимущественно, один вопрос: может ли преступный герой заставить зрителя ужасаться и сострадать, т.е. вызвать тот эффект, который предписал трагедии Аристотель. Дело в том, что «Канака» инсценирует миф о кровосмесительной любви брата и сестры, чьей преступной связи и жизни приходит конец с рождением ребенка. Основной источник Сперони — «Героиды» Овидия, откуда берется и отождествление отца Канаки и Макарея, легендарного прародителя эолийцев, с богом ветров Эолом, и основные детали фабулы, вплоть до неудачной попытки скрыть от Эола плод противоестественной любви. Эта затея кормилицы, погубленная плачем внезапно проснувшегося ребенка, приобретает у Сперони характер самой настоящей интриги — элементы комедии здесь вообще весьма ощутимы. Действие, например, происходит весной (что для трагедии нехарактерно), в день рождения Канаки и Макарея (социальное и природное обновление — это тема комедии), под знаком Венеры, в ореоле цветов и праздничного ликования. Ожидания зрителя, пробужденные этими иножанровыми знаками, разумеется, опровергаются: время пробуждающейся природы оборачивается временем увядания, рождение ведет к смерти, Венера выступает как сила губительная. Драматичность «Канаки» исходит как

раз из самодостаточной игры такого рода антиномиями, из которых выхолощен их архетипический смысл, а ее зрелищность — из беспроблемной экзотики греха.

Борьбу идей трагедия обходит стороной. Разговор Эола, узнавшего о преступлении детей, с советником почти пародирует аналогичную сцену в «Орбекке» — своей внешней идентичностью и полной внутренней пустотой, отсутствием идейного напряжения и серьезности. Столь же полемична в отношении «Орбекки» и система контактов с аудиторией (и через нее с действительностью). Пролог к «Орбекке» буквально навязывал зрителю сознание прямой аналогии между жизнью и театром, перемещая его с помощью театрального волшебства из Феррары в Персию и предлагая своими ногами, без этой помощи, измерить возвратный путь. Зритель оказывался как бы прикован к своей роли и был вынужден допустить в свой мир залитый кровью дворец в Сузах. Пролог к «Канаке» сообщает зрителям, что история, которую они сейчас увидят, свершилась много столетий тому назад и ныне будет только разыграна. К тому же произносит пролог и представляет трагедию тень ребенка, рожденного в запретном союзе: трагедия — это как бы тень тени, нечто нерожденное, не выдерживающее света сознания. Трагическая ситуация определяется темой и только темой (одной из популярных в драматургии второй половины XVI в.); тема же, инцест, берется в своей голой экзистенциальной рискованности и не становится символом космического бедствия, как это будет у Тассо в его «Торрисмондо». Ренессансная идиллия, являющаяся фоном «Канаки», залита кровью и запятнана кровосмешением, но идилличность тона и настроения удивительным образом сохраняется. Противоречия, терзающие героев, остаются словами, за ними нет потрясенной сомнениями концептуальной реальности. Акцент переносится на музыкальность слова, на его способность формировать ритм и перебрасываться созвучиями.

Эволюция Джиральди совершается примерно в том же направлении. После «Орбекки» трагическое напряжение в его театре падает. «Альтиле» (Altila, 1543) он прямо дает имя трагикомедии и в прологе к ней заявляет, что устрашать аудиторию больше не намерен. Тот же пролог устанавливает между зрителем и действием отношения, прямо противоположные «Орбекке»: Дамаск переносится в Феррару, и делается это, чтобы избавить зрителя от тягот долгого пути, который, напротив, угрожал зрителю «Орбекки», вынужденному отправиться в Сузы из своего «счастливого города». От сознания совиновности с трагическим героем зритель «Альтилы» (как и зритель «Канаки») избавлен, да и герои теперь — трагические лишь с очень большим допущением. Сюжеты же — совершенно определенно не трагические. Если в «Альтиле», «Селене» (Selene, до 1554) и «Эуфимии» (Eufimia, между 1554 и 1560) торжество добродетели и наказание порока еще выглядит как своего

рода антикатастрофа, то в «Антиваломенах» (Antivalomeni, 1549), «Аренопии» (Arrenopia, 1563) и «Эпитии» (Epitia) сюжет уже прямо воспроизводит комедийную парадигму. Нетрагедийность «Антиваломенов» выступает особенно рельефно в сопоставлении с написанной годом позже единственной комедией Чинцио «Эвдемоны» (Eudemoni, 1549): обе строятся на приключениях двух пар близнецов, подмененных в младенчестве.

Возьмем в качестве примера «Аренопию», одну из поздних трагикомедий Джиральди. Так зовут жену короля Астацио, которая в начале появляется под чужим именем и в мужском платье, ибо супруг ее, полюбив другую, приказал ее убить и лишь чудо спасло ее от гибели. Отец Аренопии, шотландский король Орджито, считая дочь погибшей, объявил Астацио войну. Есть еще одна конфликтная ситуация: Иполипсо, спаситель Аренопии, принимает ее за мужчину и ревнует к жене, — комедийна здесь и диспозиция действующих лиц (женщина, переодетая мужчиной; муж-рогоносец или мнимый рогоносец) и сам конфликт (муж — любовник), основанный на недоразумении. Впрочем, на нем же строится и общий конфликт: если Аренопии достаточно открыть свой истинный пол, чтобы покончить с ревностью Иполипсо, то ей же достаточно открыть свое истинное имя, чтобы положить конец войне. Удерживает ее от этого лишь неуверенность в чувствах Астацио. Убедившись, что он вновь ее любит и кается в своем преступном намерении, она решает ему открыться: развязка, таким образом, оказывается предрешенной, хотя трагедия не достигла еще и середины.

Социальный порядок в «Аренопии» строится в полном согласии с комедийными законами. И Аренопия, и Семне, жена Иполипсо, вышли замуж против воли родителей — причиной их нынешних треволнений, следовательно, является комедия, сыгранная в досюжетном времени. Тот же комедийный конфликт присутствует и во времени сюжета: война Орджито и Астацио понимается в драме как борьба старости и молодости, что заранее предопределяет ее исход, ибо, как ни велико превосходство поседевшего в боях шотландского войска, победить поколение, идущее на смену, оно не может по законам жанра. Власть в «Аренопии» выступает как отцовство, семейный порядок как метафора политического, действием правят комедийные силы, любовь и ревность, не оставляя места для трагической страсти, для воли к власти.

Даже на столь коротком — менее полувека — временном отрезке можно видеть, что итальянская трагедия в своем становлении совершает как бы маятниковое движение, в котором один из полюсов представлен прямой ее противоположностью. Причем, ее сближение с комедией при каждом новом ходе маятника становится все явственнее: у Сперони больше, чем у Ручеллаи, у Джиральди больше, чем у Сперони. В этом движении рождается новый жанр: причем как только он получает имя и теоретическое обоснование (в 1554 г. в «Рассуждении о сочинении сатир, пригодных для сцены» Джи-

ральди и еще раньше — в его прологе к «Альтиле»), так размахи маятника резко слабеют. Оторвавшись от материнского лона, трагикомедия даст драматическую пастораль (с такими шедеврами, как «Аминта» Тассо и «Верный пастух» Гварини) и несколько позже — мелодраму. Но прежде, чем почти полностью остановиться, маятник еще раз качнется к другому полюсу, представленному «Туллией» и «Орбеккой». Здесь маятник замрет — трагедия нашла свою тему. Тема эта, философия власти, — одна из наиболее актуальных и популярных в культуре позднего Возрождения, такой ее сделали Макьявелли, практика иезуитов, теория «государственного интереса», никогда до того времени она не исследовалась так остро и так парадоксально.

4

«Гораций» (Orazia, 1546), единственная трагедия Пьетро Аретино, инсценирует кровавую историю, поставившую точку в войне Рима с Альбой: поединок трех братьев Горациев и трех братьев Куриациев, в котором все последние гибнут, в том числе жених сестры Горациев, а из римлян выживает только один и, вернувшись с победой, убивает сестру. Аретино нашел эту историю у Тита Ливия, а вслед за ним она вдохновила Лопе де Вега и Корнеля. Оба были знакомы с версией Аретино, но Корнель существенно этот сюжет переосмыслил. Для него основное в нем — конфликт двух ценностей (единичной ценности чувства и социальной ценности подвига) и двух долженствований (долга семейного и долга патриотического). У Аретино конфликт строится совершенно иначе и прежде всего потому, что позиция Целии (у Корнеля сестра будет зваться Камиллой) не является принципиальной, не превращается в идеологический вызов, который недостаточно подавить, который нужно освоить в более широкой ценностной перспективе. Гибель Целии беспроблемна, ибо необходима.

Вся трагедия организована как языческая литургия в святилище власти. Диалоги персонажей, ждущих исхода поединка Горациев и Куриациев, происходят на пороге храмов, образующих фон сцены; в отношении храмов ориентировано всякое обозначенное сценическое движение; к вратам храма Минервы подвешиваются окровавленные доспехи Куриациев. Здесь же Гораций закалывает Целию, и Публий, их отец, в священном гневе попирает ее кровь ногами. Алтарь государства умащается кровью — кровью врагов и невинной девы. Наконец, Гораций, отказываясь подчиниться народному приговору и склонить голову под ярмо, покоряется только волеизъявлению божества — жрец должен искупить публичным покаянием пролитую им жертвенную кровь. В трагедии господствует атмосфера всеобщего празднества, чувство, которое испытывают все, — «веселие». Лишь Целия его омрачает. Но и ее

роль, и ее скорбь по праву принадлежат священному сценарию ритуала — недаром глас божества дарует ей почетное погребение, жертва столь же сакральна, сколь и жрец.

Конечно, позиции антагонистов разведены и вина Целии сформулирована: она виновна, ибо личное чувство поставила выше общего блага. Против нее — весь уже снова ставший (или вот-вот готовый стать) школьным набор древнеримских добродетелей, слава, справедливость, мужество, твердость. Но, странным образом, он же и за нее, и она печется о справедливости, и она проявляет твердость. Народ колеблется, не зная, чему отдать предпочтение, подвигу Горация или его вине, сомневаются магистраты, бунтует герой. Но над всей этой смутой звучит голос, безымянный, божественный в своей безымянности: власть абсолютна, она выше противоречий, она претворяет их в единое целое, где жрец и жертва нерасторжимы.

Авторитарность идеала в трагедии не только накладывает печать на образ государства, которое как бы парит в эмпиреях, а на сцене действуют только его жрецы, слуги и медиумы, но сказывается также в резких диссонансах стиля, в его крайней отвлеченности и вместе с тем в крайней чувственности. Абстрактное оторвано от конкретного, одно переходит в другое резким рывком, без промежуточных градаций. Любое движение души персонажа предваряется логической преамбулой и завершается логической концовкой, причем между конкретностью эмоции и абстрактностью ее словесного выражения образуется почти гротескный разрыв. Лексика и синтаксис трагедии ощутимо латинизированы: Аретино словно ставит между словом и смыслом барьер ментального усилия. При этом он воздействует на читателя именно чувственной магией слова, множа до бесконечности лексические повторы, синонимические пары и грамматические ряды. В моменты высшего драматического напряжения, например во время народного суда над Горацием, отвлеченные силлогизмы Публия стремительно распадаются в тумане самого настоящего словесного гипноза, который оказывается действеннее любой логики. В этом царстве разума решающие поступки вообще разуму не подчиняются и осмыслению не поддаются, в первую очередь центральное событие — убийство Целии. Единственная его причина — тот статус божественности, в ореоле которого Гораций после победы в поединке вступает в Рим. Тот же ореол осеняет народ, когда он дарует ему помилование. Акт братоубийственной жестокости и акт всенародного милосердия в равной степени вознесены над сферой рациональных мотивировок.

В прологе к трагедии миф о власти как предельной свободе выговорен впрямую. На этапе позднего Возрождения Аретино воспроизводит политическую утопию «Софонисбы», но как бы средствами «Туллии», при этом устраняя весь критический пафос последней. Трагические противоречия преодолеваются усилием воли, возрастающим в той же мере, в какой они угро-

жают превратиться в противоречия идеологические. Волюнтаристская установка сотрясает и деформирует стиль трагедии, прорываясь в ней голосами задушенных в зародыше конфликтов. Идея же трагедии — апофеоз власти через утверждение ее сакрального характера — как будто и не подозревает о компрометирующей разорванности ее стиля.

5

Имея родоначальником Триссино, трагедия словно испытывает некоторое генетическое тяготение к его родине: уроженец Виченцы, изгнанник, он большую часть жизни провел в Риме, но трагедия после флорентийско-феррарской паузы (Мартелли и Джиральди) возвращается в Венецию, где с 1527 г. обосновался Аретино. Здесь же жил Лудовико Дольче (1508–1568), довольно заметная фигура в культуре середины века, автор трагедий и комедий, эпических поэм, лирических стихотворений, трактата о живописи, комментатор Боккаччо и Ариосто. Первая его трагедия «Дидона» (1547) создана почти сразу после публикации «Горация», самая известная «Мариамна» — в середине 60-х годов (между ними были переводы и переделки из Еврипида и Сенеки: «Иокаста», «Медея», «Ифигения», «Фиест», «Гекуба»). «Мариамна» (Marianna), сюжет которой Дольче нашел в «Иудейских древностях» Иосифа Флавия, показывает, как и почему царь становится тираном. Пока Ирод подозрителен и недоверчив, он — царь и, как бы ни был жесток, царем остается. Изменяет он своему царскому естеству, когда идет на преступление, увлекаемый ревностью — чувством, которое не пристало властелину. Дольче, иначе говоря, подхватывает идею «Горация», но непоправимо ее банализирует. Вместо таинства власти, стоящего над этикой и в этом качестве противопоставленного Аретино псевдотаинству «Туллии», перед нами неловкий этический софизм, попытка ввести безнравственность власти, которая молчаливо признается, в сомнительные нравственные границы. И вообще трагедия, остающаяся на том же уровне понимания трагического, что «Туллия» или «Орбекка», выглядит на пороге 70-х гг. анахронизмом.

Этого никак не скажешь о трагедиях Луиджи Грото (1541–1585) или Слепца из Адрии (мы по-прежнему находимся в пределах венецианской террафермы), автора «Далиды» (изд. 1572) и «Адрианы» (Adriana, изд. 1578). Вторая его трагедия впервые переносит на сцену историю Ромео и Джульетты, до тех пор известную только в новеллистической форме. Черты этого сюжета узнаются в «Адриане» без труда, хотя Грото и передвинул действие из современного города в античную Адрию: Джульетту здесь зовут Адрианой, она дочь царя Адрии Атрия; Ромео — Латин, сын царя латинов Мезенция. Родители любовников враждуют: Мезенций осадил со своим войском Ад-

рию; Адриана, чтобы избежать брака с сыном царя сабинов, изображает самоубийство с помощью снотворного зелья; Латин, поверив в мнимую ее смерть, кончает с собой всерьез, но успевает увидеть пробуждение возлюбленной, которая, в свою очередь, закалывается на его бездыханном теле.

В «Адриане» художественные принципы маньеризма получают наиболее последовательное и полное выражение. Этому способствует и сам сюжет, в котором трагическая развязка с необходимостью вытекает из серии роковых случайностей. Но все решает, конечно, прочтение сюжета. Трагедия Грото выделяет в нем игру контрастов: иллюзия и реальность, жизнь и смерть, любовь и ненависть берутся в процессе взаимоперехода, в котором размывается их противоположность. Движение антиномий навстречу друг другу постепенно нарастает и достигает предельного напряжения к концу трагедии, в последнем акте: брак как апофеоз жизни вершится в гробнице, в окружении всех могильных атрибутов — маскарадом выглядит и жизнь, и смерть. Самоубийство Адрианы представлено как последняя попытка прорваться из мира иллюзии в мир реальности, но реальность смерти немедленно опровергается иллюзией искусства. Умирающая Адриана просит мага запечатлеть ее историю на мраморных скрижалях, чтобы какой-нибудь автор по прошествии веков дал бы этой истории новую жизнь на театральной сцене. Автор — это Луиджи Грото, который в прологе упоминает о найденном им мраморном послании. Реальность, к которой стремилась Адриана, есть в конечном счете спектакль.

В трагедии Грото сливаются не только антиномии, дискредитируя друг друга. Отношения семантической эквивалентности устанавливаются между несовместимыми даже по контрасту элементами различных грамматических и логических рядов. Постоянная игра созвучиями в любом слове обнаруживает присутствие двойника. Слова как будто намекают на то, что они шире самих себя и значительнее своего значения. Даже название трагедии двусмысленно: его можно прочитать как существительное («Адриана» — имя героини), а можно — как прилагательное («Трагедия об Адрии»), оно связывает героиню с городом, как бы навязывая ей роль эпонима. Впрочем, одним заглавием дело не ограничивается: смерть героини сопровождается геологической катастрофой, погружающей древнюю Адрию в морские недра. Масштаб трагедии без всяких интервалов и градаций вырастает до космического и тут же вмещается в узкое пространство театральной сцены.

6

На самой границе Возрождения располагается творчество Помпонио Торелли (1539–1608), пармского сановника и дипломата, автора четырех трагедий («Меропа», 1589; «Танкред», 1598; «Виктория», 1605; «Полидор», 1605) и

одной трагедизированной пасторали («Галатея», 1602). Все его творчество пронизано волей к рационализации драматической структуры, образцом которой для него оставалась «Софонисба» Триссино, и к конкретизации идейной проблематики. Герои его трагедий — реальные политики, имеющие дело с фактами, а не с миражами, с конкретной политической ситуацией, а не с призраками, порожденными их сознанием. Полифонт («Меропа») желает укрепить узурпированную им власть браком с вдовой свергнутого им царя Мессении; Танкред (заглавный персонаж трагедии, созданной по мотивам новеллы «Декамерона») выдает свою дочь за сицилийского принца, чтобы покончить с многолетней войной Неаполя и Сицилии; Фридрих II («Виктория») борется с оппозицией итальянских городов и с интригами при своем дворе; Полиместор («Полидор») стоит перед угрозой вторжения соединенного греческого войска. В этих ситуациях они действуют по-разному, не всегда безупречно с точки зрения этики, но всегда сообразуясь с разумом и пользой, и все терпят в итоге поражение. Полифонта приводит к гибели его собственная человеческая природа: он только прикрывает государственными соображениями свою любовь к Меропе и не замечает ни ее многолетних интриг, ни решительного заговора. Танкреда, напротив, подводит «государственный интерес», подавивший в нем человечность: казненный им Гвискардо, возлюбленный его дочери, оказывается тем самым сицилийским принцем, которого он прочил ей в супруги. Полиместора губит двусмысленность мотивировок: политической необходимостью он маскирует свою алчность. Фридриха лишает воли к борьбе открывшаяся ему истина: единственный из самодержцев Торелли он постиг истинную природу власти, ее бесчеловечность.

При этом, несмотря на рационалистическую установку, Торелли остается маньеристом, что особенно очевидно на примере «Меропы», его первой и лучшей трагедии. На первый взгляд кажется, что конфликт здесь определен жесткими идейными и даже политическими рамками. Полифонт на десятом году царствования начинает склоняться к рецептам теории «государственного интереса», в частности к принципу «умеренности». Тем самым он оказывается в ситуации, которую Макьявелли считал безнадежной: в ситуации узурпатора власти, который не уничтожил всех своих явных и тайных врагов. Советы Ботеро, самого известного из теоретиков «государственного интереса», годятся только для законных государей. Причиной этой политической непоследовательности, поведшей к финальной катастрофе, является любовь к Меропе. В этой коллизии разума и чувства нет ничего маньеристического, как нет его и в той политической доминанте, которая постепенно проявляется в роли Меропы. Борьба за власть для нее — лишь средство для утоления ненависти к тирану и защиты своих материнских чувств. Однако из последнего монолога Меропы, уже после убийства царя, выясняется, что ненависти как раз не было, а была любовь. В итоге так и остается непонят-

ным, какая сила восторжествовала в душевной борьбе, измучившей героиню: рассудок, подавивший аффект, или чувство, затуманившее разум. Трагедия Торелли может быть прочитана в двух направлениях и с равным успехом: с начала — как столкновение двух политических методов, и с конца — как история вытесненной и искалеченной любви. Конфликтующие принципы, столкнувшись, взрываются оба и одновременно, ибо у каждого, помимо внешнего противника, есть и внутренний.

Творчество Торелли завершает историю ренессансной трагедии в Италии. Почти одновременно с «Меропой» создаются первые редакции «Юдифи» и «Королевы Шотландской» Федерико делла Валле, открывающих для трагедии эпоху барокко. Трагедия барокко воспримет основное ядро драматического конфликта, разработанного в маньеристической трагедии, но воспримет в новой перспективе, отказавшись в первую очередь от ренессансных антропоцентрических претензий. Импульс, данный трагедией XVI в., этим, казалось бы, чисто экспериментальным жанром, ощутит на себе драматургическая традиция других стран Европы. В Италии же он чувствуется вплоть до Альфьери. Жанровая традиция трагедии в Италии не отличается устойчивостью и непрерывностью, но, возрождаясь после более или менее продолжительных обрывов, она каждый раз будет оглядываться на уроки своего начала.

7

Пасторальная драма впервые возникла и оформилась в XVI в. В отличие от других культивируемых в эпоху Возрождения жанров она не имеет прямых предшественников ни в античной (как героическая поэма, трагедия и комедия), ни в средневековой (как рыцарский роман) традиции. Вернее, предшественников у нее множество, но они предваряют пасторальную драму в топике, а не в форме. Иначе говоря, они иножанровые. При этом форма доренессансной буколики (от идиллий Феокрита и эклог Вергилия до средневековой пастурелы) отмечена своеобразной жанровой полиморфностью: в ней соприсутствуют эпические, лирические и драматические элементы. Элемент драматический представлен почти обязательным наличием прямой речи (монолог или диалог) и специфической конфигурацией сюжета, в котором часто и со всей очевидностью проступают агон и перипетия. Неслучайно, позднеантичные комментаторы Вергилия Сервий и Диомед отнесли его эклоги к драматическому роду литературы, немало способствовав тем самым началу многовековой путанице в определении границ литературных родов. Однако — что также для буколической традиции характерно — выходов за ее пределы, в сторону более протяженной наррации или более определенно

выраженной драматичности, было крайне мало: «Дафнис и Хлоя» Лонга — чуть ли не единственный пример идиллии, разросшейся в роман, и «Игра о Робене и Марион» Адама де ла Алля — такой же изолированный пример пастурелы, превратившейся в драматическое представление.

Положение меняется в эпоху Возрождения. На фоне заметно возросшей по сравнению с ближайшим прошлым популярности эклоги, которой отдали дань и основоположники, Петрарка с Боккаччо, и их последователи, она оказывается в XV в. единственным жанром античной литературы, получающим новое языковое воплощение (братья Пульчи, Лоренцо Медичи, Боярдо). Кроме того, она решительно разрывает свои жанровые рамки. У Боккаччо она вырастает в поэму («Фьезоланские нимфы») и в прозометрическую повесть («Амето»), у Лоренцо Медичи меняет интонацию на комическую («Ненча из Барберино»), у Луиджи Пульчи — на бурлескную («Бека из Дикомано»). У Саннадзаро меняет топику («Рыбацкие эклоги») и, наконец, превращается в роман («Аркадия»). Меньше было попыток проявить потенциальную драматичность эклоги — пожалуй, только начало «Сказания об Орфее» Полициано, — но это связано, скорее всего, с общей неразработанностью драматических жанров у гуманистов. Однако когда у них дошли руки до театра, пасторальные темы и мотивы стали проникать и на сцену — сначала в форме интермедий, затем как самостоятельные представления. «Тирсис» Кастильоне в формальном отношении ничем не отличается от классической эклоги, но писался для сцены и на сцене и был представлен — в Урбино, на карнавале 1506 г. (в одном из трех пастухов безошибочно угадывался автор, во втором — Чезаре Гонзага, но это тоже традиционная черта жанра). В том же духе оформлены «Два паломника» (I due pellegrini, 1527) Луиджи Тансилло и «Слепцы» (Cecaria, 1525) Марко Антонио Эпикуро, тогда как его же «Мирция» (ок. 1528) с ее менее аморфной сюжетностью уже вплотную подходит к полноформатному драматическому представлению.

Но настоящим поворотным пунктом в истории нарождающегося жанра стало обращение к нему Джован Баттисты Джиральди Чинцио. Его «Эгле» (Egle), представленная в доме автора в Ферраре дважды, 24 февраля и 4 марта 1545 г., — это как бы третий шаг, сделанный Джиральди на пути предпринятого им реформирования драмы. Своей «Орбеккой» (1541) он переориентировал итальянскую трагедию с греков на Сенеку; в «Альтиле» (1543), пойдя навстречу «современному вкусу», устранил из трагедии финальную катастрофу; с «Эгле» завершил реставрацию античной драматической системы, представив на суд феррарского двора во главе с герцогом Эрколе II и кардиналом Ипполито д'Эсте свой вариант сатировской драмы. Образцом для Джиральди служил единственный сохранившийся ее образец — «Киклоп» Еврипида. В «Эгле» поэтому нет буколических пастухов. В ней действуют полубоги — фавны и сатиры, которые преследуют своей любовью

нимф. Нимфы пренебрегают грубыми лесными божествами и мечтают об олимпийских любовниках, тогда Фавн и Сатир обращаются за помощью к Эгле, подруге Силена, и та посредством незамысловатого обмана предоставляет преследователям возможность застать преследуемых врасплох. Нимф спасет от насилия Диана, превратив их в реки, ручьи, деревья и цветы.

Несчастливый конец Джиральди ввел из принципиальных соображений. Он полагал, что в сатировской драме и без того много веселостей и скабрезностей (а таковых у него, действительно, немало), а если она и кончаться будет на радостной ноте, то в ней не останется места для страха и сострадания и она попросту превратится в комедию, утратив свое срединное положение между двумя главными драматическими жанрами. Драматические возможности эклоги Джиральди отрицал, считая ее жанром повествовательным, даже, скорее, медитативным и лишенным действия. С попыткой устранить эклогу из числа источников и образцов нового жанра последователи Джиральди не согласились, но его идея жанровой медиации, снимающей резкую противоположность слишком беспросветного трагического ужаса и слишком беззаботного комического смеха, оказалась весьма плодотворной. Выдвинул он ее в «Послании, или Рассуждении о сочинении сатир, пригодных для сцены» (Lettera overo Discorso sovra il comporre le satire atte alle scene), которым дополнил в 1554 г. аналогичные рассуждения, посвященные трагедии, комедии и роману, и определил в нем сатиру, как «подражание совершенному действию надлежащего размера, сочетающее серьезное и веселое (giocoso e grave) и призванное подвигнуть зрителя к смеху, а также умеренному (буквально, «надлежащему» – convenevole) страху и состраданию». Эта теоретическая апробация, допустившая смешанный жанр в число нормативно признанных, словно отворила пасторальной драме путь на сцену. Сценическую площадку вновь, как в начале века для комедии и ближе к середине – для трагедии, предоставила пасторальной драме Феррара.

11 февраля 1554 г. во дворце Франческо д'Эсте и в присутствии герцога Эрколе II было сыграно «Жертвоприношение» (Sacrificio) Агостино Беккари (ок. 1510–1590): козлоногих полубогов Джиральди сменили у него аркадийские пастухи, у которых завязались запутанные любовные отношения с нимфами (три пары, в двух из которых любовь безответная, – эту сложную конфигурацию отношений, равно как и торжественный ритуальный фон, использует затем в «Верном пастухе» Гварини), в идиллическую атмосферу вторглись элементы комические и просто фарсовые. За «Жертвоприношением» последовали «Аретуза» (Aretuza) Альберто Лоллио (ок. 1508–1568), представленная во дворце Скифанойя в 1563 г., и «Несчастливец» (Lo Sfortunato) Агостино Ардженти (ок. 1510–1576), представленный в мае 1567 г. в присутствии герцога Альфонсо II и кардинала Луиджи д'Эсте, где также, как у Беккари, имеются три влюбленных пастуха, три нимфы, которых они стре-

мятся завоевать (это удается только двум), и добавлены еще три неотесанных козлопаса, которые с утонченными пастухами соперничают и в какой-то степени их пародируют. «Аминта» Торквато Тассо, также вписывающаяся в процесс парадного оформления герцогского рекреативного быта (см. о ней в гл. «Торквато Тассо»), предлагает несколько другую драматическую поэтику, но Гварини вернется к прежней, отвергнув тассовскую альтернативу.

Баттиста Гварини (1538–1612), потомок знаменитого гуманиста Гварино да Верона, после обучения в Падуе вернулся в Феррару, где преподавал в местном университете и с 1567 состоял на службе у феррарского герцога Альфонсо II д'Эсте, на которой исполнял многочисленные дипломатические поручения (в том числе совершил два посольства в Польшу в 1574 и 1575 г. с целью добиться от сейма избрания Альфонсо польским королем). После неудачи от дипломатической деятельности отошел, выступал в роли придворного поэта (которой тяготился), занимался организацией придворных праздников. В 1583 г. был исключен из придворного штата, через два года был вновь принят на службу к герцогу в качестве личного секретаря. Покинул Феррару в 1588 г., обвиненный герцогом в том, что взял сторону Тассо. Конец жизни был омрачен многочисленными судебными тяжбами (в том числе с собственным сыном) и трагической смертью дочери. Одинокая жизнь в собственном имении в Полесине прерывалась кратковременной службой при итальянских дворах (Турин, 1588; Мантуя, 1592–1593; Флоренция, 1598–1601, где был избран архиконсулом академии Круска; Урбино, 1602–1604). Среди его произведений — стихи в петраркистском духе (изд. 1598), комедия «Водянка» (La Idropica, ок. 1584, изд. 1602), диалог об эпистолярном искусстве («Секретарь», Il segretario, 1593), «Трактат о политической свободе» (Trattato della politica libertà, изд. 1818) с резким осуждением народоправства.

«Верного пастуха» (Il Pastor fido) Гварини начал писать в 1581 г. (год первоиздания «Аминты»), а выпустил в свет в Венеции в 1589–1590 гг. Окончательная редакция, дополненная примечаниями автора, появилась в печати в 1602 г. (между ними было еще четырнадцать переизданий). В XVII в. «Верный пастух» издавался тридцать один раз, в XVIII — сорок, в XIX — пятнадцать. В 1595 г. был переведен на французский, уже в первое десятилетие XVII в. — на испанский, английский и немецкий, позже на новогреческий, польский, шведский, голландский. Еще до публикации «Верного пастуха» начался спор о трагикомедии (о котором см. в гл. «Поэтика и литературная критика»). Постановка «Верного пастуха» готовилась в Мантуе дважды, в 1592 и 1593 гг., но сорвалась — предположительно из-за интриг Альфонсо д'Эсте. Впервые он был сыгран в Креме в 1596 г., самой же знаменитой постановкой оказалась все же мантуанская, осуществленная под руководством самого Гварини 8 сентября 1598 г.

От намеренной сюжетной упрощенности тассовской пасторали Гварини в «Верном пастухе» обращается к дотассовской традиции с ее намеренной сюжетной усложненностью. Над Аркадией уже многие годы, если не века, тяготеет гнев Дианы. Некогда ее жрец Аминта был влюблен в Лукрину, та ему изменила, Аминта обратился за помощью к Диане, и богиня наслала на Аркадию моровую язву, объявив через своего оракула, что бедствие прекратится лишь в том случае, если Аминта собственноручно принесет ей в жертву неверную Лукрину. Аминта вместо возлюбленной убил себя, Лукрина также покончила с собой над его телом, но богиню все это полностью не умилостивило: чтобы предотвратить возобновление мора, аркадийцам вменялось отныне в обязанность ежегодно приносить в жертву Диане девственницу. Кроме того, с тех пор в Аркадии установился закон, согласно которому каралась смертью любая девушка или женщина, изменившая жениху или мужу. И предел всем этим бедствиям наступит лишь тогда, когда соединятся в браке два восходящих к богам аркадийских рода и преступление неверной женщины искупит своим подвигом верный пастух.

И вот, наконец, впервые за прошедшие с тех времен года в родáх, берущих свое начало от Геркулеса и Пана, появились сверстники мужского и женского пола. Затруднение в том, что Сильвио думает лишь об охоте и совершенно равнодушен как к предназначенной ему в жены Амариллис, так и к влюбленной в него Доринде. Амариллис, со своей стороны, обижена холодностью Сильвио и тронута мольбами сгорающего от любви к ней Миртилло, хотя даже и помыслить не может о том, чтобы изменить своему долгу и чести. В Миртилло влюблена ветреная Кориска, а у Кориски вообще нет отбоя от поклонников, которых она меняла до встречи с Миртилло как перчатки. Кориска весьма деятельно добивается своих целей. Набившись к Амариллис в подруги, она быстро угадывает тайну ее сердца, и, сведя вместе под разными, но одинаково ложными предлогами доверчивую нимфу и Миртилло, устраивает так, чтобы они были захвачены во время этого подстроенного свидания, и Амариллис оказалась повинна в нарушении аркадийского закона. Амариллис должна умереть, вместо нее вызывается умереть Миртилло (это законом разрешено), но в тот момент, когда Монтано, отец Сильвио и жрец Дианы, готов обрушить на его голову священную секиру, открывается, что Миртилло — его старший сын, потерянный в младенчестве. Тем самым условия, поставленные некогда богиней, могут быть выполнены без всякого ущерба для пылающих любовью сердец, тем более что Сильвио успел распрощаться со своей жестокостью, случайно ранив Доринду и через раскаяние и жалость придя к любви. Свершаются два брака, а Кориска открывает все свои козни, кается в них и обращается к более достойной жизни.

У истории, положившей начало проклятию Аркадии, есть прямой сюжетный источник. Это рассказ Павсания (Описание Эллады, VII, 21) о жреце

Диониса из города Патры в Ахайе, в котором все совпадает с рассказом об Аминте и Лукрине, кроме имен персонажей, имени божества (Дионис вместо Дианы) и того обстоятельства, что возлюбленная жреца у Павсания отвергла его любовь, но не изменила ему с другим. У основного сюжета «Верного пастуха» сколько-нибудь существенных источников нет. У трагикомедии в целом есть образцы, к которым Гварини либо стремится приблизиться, либо, напротив, от которых отталкивается. Образцы, на которые автор хочет равняться, он сам скрупулезно перечислил в своих примечаниях. Это греческие трагедии, и прежде всего «Эдип-царь» Софокла. «В этой первой сцене начинается приоткрываться содержание фабулы и зрителям сообщается, что Амариллис предназначена в жены Сильвио. Причины этого откроются во второй сцене по примеру «Эдипа-царя», в коем первые собеседники говорят о беде, постигшей город, а во второй, с приходом Креонта, сообщается и о ее причинах». Или — «этот Дамета соответствует тому рабу в «Эдипе-царе», который раскрывает тайну рождения Эдипа». Или — «в эти немногие стихи вложено большое искусство, которое не распознать тому, кто не знаком с великим мастерством, с которым выстроено узнавание во все той же трагедии об Эдипе». Иногда автор на конкретных цитатах показывает, как им осуществлялось подражание (излечение от раны у Вергилия, Ариосто, Тассо и, наконец, у самого Гварини). Иногда считает, что превзошел образец («это место взято из «Финикиянок» Еврипида и, согласно суждению не только моему, но и людей, в словесности искушенных, значительно улучшено»).

Образец, который Гварини также постоянно учитывает, но с которым так же постоянно спорит, — это «Аминта» Тассо. У Тассо противницей любви является героиня, у Гварини ее противник — герой (он не случайно дал значащее имя тассовской героини своему герою и не случайно построил первую сцену точно, как в «Аминте»: наперсник уговаривает своего подопечного — подопечную у Тассо — отказаться от своего жестокосердия). Заглавный герой «Аминты» дал имя герою заимствованного Гварини у Павсания сюжета, а имя главной героини Гварини, возможно, подсказала чуть ли не случайно оброненная тассовской Дафной реплика (*красотой не меньше Амариллис / блестящая гордится, но Аминта, / ее пренебрегая нежной лестью, / все ж верен скучной гордости твоей*). Отца Сильвии у Тассо зовут Монтано, он на сцене не появляется и, как и Амариллис, упомянут единожды и вскользь, — у Гварино так зовут отца Сильвио, и он играет в его трагикомедии важнейшую роль. Тассовский Сатир собирается поймать Амариллис, «обмотав» ее волосами свою руку, — так ли он ее поймал или иным способом, остается неизвестным, но вот Гварини создал из этого намерения целую сцену для своего Сатира: Кориска умчится от незадачливого ловца красавиц, оставив в его руках свой шиньон. Начало любви в обеих пасторалях — украденный поцелуй, но если в «Аминте» заглавный герой получает его как лекарство от мни-

мого пчелиного укуса, то в «Верном пастухе» Миртилло в женском наряде будет участвовать в своего рода конкурсе на лучший поцелуй, к которому допускаются только женщины и судьей в котором является Амариллис.

Но самый, конечно, яркий пример — хор, заключающий четвертый акт «Верного пастуха». В нем Гварини сохранил не только тему («золотой век») первого хора из «Аминты», но и все слова, которые в тассовском хоре завершают строку, т.е. зарифмованные. При этом он решительно изменил идеологию: Тассо прославляет свободу любви; Гварини — любовь, но в рамках приличия. У Тассо золотой век прекрасен тем, что девы «нагих грудей плоды являли смело»; у Гварини — тем, что только муж мог лицезреть скрытые для всех других красоты. Девиз тассовского хора — «все дозволено, что приносит наслаждение (s'ei piace, ei lice); девиз хора у Гварини — «только то приносит наслаждение, что дозволено» (piaccia, se lice). В «Верном пастухе» все финальные хоры, хотя и не в такой откровенной форме, противопоставлены идеологии тассовских хоров, и вообще вся трагикомедия Гварини задумана и создана как прямое опровержение пасторали Тассо.

Магистральная тема «Аминты» — двуединство любви и смерти — целиком ушла в «Верном пастухе» в линию Сильвио — Доринда: Сильвио узнает любовь, лишь смертельно, как ему кажется, ранив Доринду. Эта линия не только не главная, но и последовательно интерпретируется самим автором как комедийная. Именно жанровыми обязательствами Гварини оправдывает допущенные им в этой линии вольности. В одной из сцен второго акта Доринда пытается выманить у Сильвио поцелуй, обещая взамен указать, где находится его любимый пес. Неприличного тут нет, говорит Гварини: в те ранние времена это было в обычае, да и сейчас, например, во Франции, девушки свободно целуют своих возлюбленных, но, главное, Доринда — персонаж комический, а комедиографам многое позволено, даже выводить на сцену публичных женщин и рассказывать об их продажной любви. Теми же аргументами Гварини извиняет довольно скабрезную игру слов, допущенную пастухом, рассказывающим об излечении Доринды одновременно от раны и от любовных мук: «эта шутка превосходно подходит для трагикомической фабулы, ибо, будучи шуткой, она комична, а будучи скромной, не нарушает требований трагического декорума».

В главной линии для подобных вольностей уже не остается места. Амариллис — персонаж трагический, поскольку вынуждена бороться со своей любовью и на первом месте для нее не чувство, а долг. Миртилло — трагический персонаж, поскольку не просто готов умереть из-за возлюбленной, но торжественно заменяет ее на жертвеннике. Монтано, отец Сильвио, — также трагический персонаж, а как же иначе, ведь, по словам Гварини, его род имеет божественное происхождение и сам он занимает высокую должность верховного жреца. Именно поэтому он переживает в финале экзистенциальную

ситуацию трагического героя, коллизию чувства и долга, когда, уже узнав в Миртилло потерянного сына, все равно считает себя обязанным собственноручно принести его в жертву. Любовная фабула здесь и в ценностном, и в собственном сюжетном плане не самостоятельна: она развивается в согласии с волей богов. Боги носят языческие имена, но их предначертания имеют вид, свойственный, скорее, христианскому провидению, против которого невозможно протестовать, как протестовал против судьбы или рока герой греческой трагедии, — с ним можно только смиряться. И даже общество в этой линии предстает не однородным, что, казалось бы, для аркадийской идиллии само собой разумеется, а структурированным по социальной вертикали: простой пастух не равен пастуху родовитому, а простая пастушка — нимфе.

В своем жанровом эксперименте Гварини не останавливается на соположении двух разноприродных фабул. Комедия в его интерпретации не только очищена от вульгарного комизма и освобождена от традиционных комических фигур, но и облагорожена введением трагических интонаций. Трагедия не только избавлена от трагической развязки, но и снижена наличием комической интриги. Интригу ведет Кориска, вовлекая в свои сети одновременно Миртилло и Амарриллис; к интриге причастен и Сатир, который, не ограничившись образцовой комической сценой, разыгранной им с ветреной нимфой, прилагает руку и к предфинальной перипетии (завалив камнем вход в пещеру, куда заманила героев Кориска, и донеся властям). Жанровая поливалентность, вносимая в пьесу этими персонажами, опять же скрупулезно отмечена автором: Кориска — персонаж комический, но действия ее конструируют трагедийный сюжет (è una persona della parte comica, ma l'operazione è tragica). Гварини сознательно и целеустремленно добивался в своем «Верном пастухе» создания нового жанрового образования, основанного на межжанровом синтезе.

Глава шестнадцатая

ЭПИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Эпическая поэзия проделала в XVI в. путь от рыцарского романа к героической поэме, от ариостовского «Неистового Орландо» к тассовскому «Освобожденному Иерусалиму». Движение в этом направлении совершалось с неуклонной последовательностью, его не могли затормозить ни популярность Ариосто, ни триумфальная экспансия испанского романа. Силы, которые это движение направляют, — идеологические и теоретические. Идеология все жестче ограничивала пространство свободы и все успешнее присваивала себе функции универсального цензора; литературная теория все более определенно приобретала свойства нормативности и все более уверенно диктовала свои предписания литературной практике (не случайно большинство литераторов, причастных к данному жанровому повороту, были одновременно и теоретиками — и Вида, и Триссино, и Джиральди, и тот же Тассо). Оппозиция ариостовскому типу эпической поэзии разворачивалась на широком фронте: от попыток реформировать его изнутри до категорического отрицания всех его конститутивных признаков — его предметности, стиля, способов организации повествования. И все это — на фоне нарастающего с каждым годом читательского успеха «Неистового Орландо», который вызвал к жизни как одно из своих ближайших и предсказуемых последствий волну подражаний и продолжений.

Меньше всего было попыток продлить или обогатить биографию заглавного боярдовского и ариостовского героя: из заметных можно указать только на «Орландино» Теофило Фоленго и «Первые подвиги графа Орландо» (Le prime imprese del conte Orlando) Лудовико Дольче, изданные посмертно в 1572 г. Зато Руджеро удостоился трех поэм: «Месть Руджеро» (Vendetta di Ruggero, 1550) Чезаре Гальтуццо, «Влюбленность Руджеретто, сына Руджеро» (Innamoramento di Ruggeretti figliolo di Ruggero, 1554) Панфило Реальдини, «Плач Руджеро» (Pianto di Ruggero) Томмазо Косто; и стольких же (считая вместе с юношеской поэмой Т. Тассо) — Ринальдо: «Неистовый Ри-

нальдо» (Rinaldo Furioso, 1530) Франческо Тромба да Ночера и «Ринальдо, объятый страстью» (Rinaldo appassionato, 1533) Этторе Бальдовинетти. Астольфо посвящены две: он в них «спесивый» (Astolfo borioso Марко Гуаццо, 1532) и «влюбленный» (Astolfo innamorato Антонио Леньяме, 1532); две — Марфизе: она предается «чудачествам» по воле Джован Баттиста Драгончино (Marfisa bizzarra, 1531) и узнает любовь под пером Данезе Катанео (Amor di Marfisa, 1562; о ней же начал писать поэму Аретино, но дальше третьей песни не продвинулся); две — Анджелике: она «страдает» у Дарио Туччо Фуччо (Angelica travagliata) и любит у Винченцо Брузантини (Angelica innamorata, 1550). Влюбленной она была уже в поэме Ариосто, но у Брузантини она волшебством Альчины превращается на какое-то время в публичную девку (все тот же неутомимый Аретино также приступал к этой ариостовской героине, решив поведать об ее «слезах», но и в этом случае ограничился всего двумя песнями). По одной поэме досталось на долю «влюбленному» Мандрикардо (Mandricardo innamorato Марко Бандарини, 1535) и «ревнивой» Брадаманте (Bradamante gelosa Секондо Тарантино, 1552).

Италия не осталась в стороне и от победного шествия испанского рыцарского романа. На итальянский был переведен весь Амадисов цикл, за исключением восьмой книги, которая и в Испании никогда не переиздавалась (поскольку ее автор, Хуан Диас, похоронил главного героя). Зато Мабрино Розео да Фабриано пополнил серию еще шестью книгами (1558–1565), а также сделал пространные добавления к уже существующим: будучи в свою очередь переведены на французский, они вошли в зачет серии, вытеснив из нее шестую и восьмую испанские книги. Не меньшей популярностью пользовался и цикл Пальмерина: перевод положившего ему начало «Пальмерина де Оливия» издавался в Италии (с 1544 по 1620 г.) девять раз, а последний роман цикла («Флатир») известен вообще только в итальянском варианте. Итальянцы, кроме того, попытались привить темы и героев испанского романа к собственной традиции стихотворного рыцарского повествования: Лудовико Дольче сотворил поэмы о Пальмерине (1561) и его сыне Прималеоне (1562), а Бернардо Тассо (1493–1569) — об Амадисе.

Любопытна не столько сама эта огромная, в ста песнях, поэма, изданная в Венеции в 1560 г. с предисловием Дольче, сколько история ее создания. Задумал своего «Амадиджи» старший Тассо, видимо, двадцатью годами раньше, когда, следуя за своим патроном Ферранте Сансеверино, князем Салернским, оказался во Фландрии при испанском дворе. По первоначальному плану это должна была быть поэма со строгим единством действия (в качества ядра которого намечалось «отчаяние» Амадиса, отлученного от лика его возлюбленной Орианы) и даже в стихе — нерифмованном одиннадцатисложнике — имитирующая античный гекзаметр. Следуя этому плану, автор дошел до десятой песни, решил опробовать свое творение на приближенных князя

и тут, как расскажет потом его сын Торквато в «Апологии «Освобожденного Иерусалима», обнаружил, что слушатели его к концу чтения неизменно разбегаются. Упрямиться он не стал, и хотя его теоретические убеждения не изменились (он по-прежнему считал, что октава, давая выигрыш в благозвучии и музыкальности, не может передать возвышенности и серьезности, потребной для эпоса), вернулся к ариостовскому стиху и даже признал (в письме к Бенедетто Варки от июля 1558 г.), что Ариосто в «Неистовом Орландо» отказался следовать античным моделям в стихе и организации действия не от недостатка искусства, а безошибочно угадав «вкус своего века» (il gusto del presente secolo).

Эти колебания Бернардо Тассо неслучайны. Годы его работы над «Амадиджи» — сороковые-пятидесятые — это время резкой интенсификации как теоретической рефлексии над эпосом (и резкого размежевания вновь возникающих позиций), так и практического его, уже в свете рефлексии, освоения. В 1549–1550 гг. Симоне Форнари выступает с апологией «Неистового Орландо», доказывая его полное соответствие античному эпическому канону и жанровым предписаниям Аристотеля, — симптоматично, что такая апология понадобилась. Теми же годами Джиральди Чинцио датирует свое «Рассуждение о сочинении романов», вышедшее в свет в 1554 г., почти одновременно с «Романами» его ученика Джованни Баттиста Пинья: оба автора выступают с тезисом о жанровой самостоятельности романа как новой и современной эпической формы. В 1559 и 1563 гг. публикует свои трактаты Антонио Минтурно: роман, по его мнению, это продукт деградации эпоса, форма которого раз и навсегда закреплена в произведениях Гомера и Вергилия. Пройдет еще двадцать лет, и начнется спор об Ариосто и Тассо, в котором сойдутся сторонники неизменности жанрового канона с теми, кто будет отстаивать его зависимость от прихотей «современного вкуса». Первые будут, развивая идеи Минтурно, утверждать, что эпическая поэма должна брать в качестве сюжета историческое событие и строго придерживаться принципа единства действия; вторые, продолжая линию Джиральди — Пинья, будут настаивать на допустимости вымышленных сюжетов и свободной композиции. Спор вместе с тем характерен возникновением позиций промежуточных и компромиссных (см. об этом в гл. «Поэтика и литературная критика»).

Подобные процессы происходят и собственно в поэзии. Франческо Берни уже в 1531 г. переписывает «Влюбленного Орландо» Боярдо (изд. посмертно в 1541), сохраняя его повествовательный порядок, но подвергая сплошной ревизии язык и стиль (с ориентацией на тосканскую норму). Его переделка на несколько веков, до эпохи романтиков, оценивших безыскусственность выше, чем элегантность, вытеснила оригинал из литературного обихода. А в 1548 г., за год до апологии Форнари, выходят в свет две поэмы, показывающие, что у Ариосто есть не только безоговорочные почитатели:

«Италия, освобожденная от готов» (Italia liberata dai Goti) Джан Джорджо Триссино и «Любезный Гирон» (Girone il Cortese) Луиджи Аламанни.

Аламанни (1495–1556), бежавший из родной Флоренции после провала заговора против Джулио Медичи (1522) и большую часть оставшейся жизни проведший во Франции, где был приближен ко двору Франциска I и Генриха II и возведен в высокие придворные должности, известен как лирический поэт, переводчик софокловой «Антигоны», комедиограф («Флора»), автор двух эпических поэм и одной дидактической — «Земледелие» (La coltivazione) в шести книгах, где к четырем темам вергилиевских «Георгик» прибавлены вариации на темы Колумеллы и отдельная часть, посвященная метеорологии. В своем рыцарском эпосе Аламанни умеренно полемичен в отношении ариостовской традиции. Во-первых, он меняет тематику: каролингскую — на бретонскую; во-вторых, подвергает классицистской ревизии композицию: старается придерживаться единства действия или, по крайней мере, единства главного героя. Его «Любезный (или «куртуазный») Гирон» опирается на одноименный французский прозаический роман, являющийся одним из изводов «Романа о Паламеде»; главный герой демонстрирует не только рыцарские доблести, но и моральную безупречность, отвергая любовные домогательства жены друга, — это опять же форма полемики с миром любвеобильных героев Боярдо и Ариосто. Вторая его рыцарская поэма, «Аварикида» (Avarchide), изданная посмертно в 1570 г., идет в плане полемики с Ариосто дальше, хотя бы потому, что прямо воспроизводит модель «Илиады»: Аварик (так в древности назывался Бурж) — это Троя, осаждающий его король Артур — Агамемнон, Ланселот, ссорящийся с Артуром и получающий от Мерлина новое оружие, — Ахиллес; есть и персонажи, соответствующие гомеровским Приаму, Гектору и Патроклу.

Близкий к предложенному Аламанни в «Гироне» варианту ответа на вопрос о том, каковой надлежит быть современной эпической поэме, дал в своей литературной практике Джиральди Чинцио, причем этот ответ оказался решительно непохож на тот, который он давал в своей литературной теории. Если в «Рассуждении о сочинении романов» Джиральди всецело на стороне Ариосто, то в своей не доведенной до конца поэме («Геркулес», Ercole, изд. в 26 песнях в 1557 г.) он отказывается от рыцарской сюжетики ради античного мифа и от свободной композиции ради единства действия (через единство главного героя). Главное же в том, что он отказывается равняться на вкусы большинства или толпы, о чем прямо заявляет в послании к Бернардо Тассо (« я полагаю, что достойный хвалы поэт никогда не будет сочинять для того, чтобы доставить удовольствие толпе, и не изберет ее в судьи своему сочинению»), — эта установка прямо противоречит и той, которой придерживался его адресат, и той, которую он сам отстаивал в «Рассуждении о сочинении романов» (выводя образцовость поэм Боярдо и Ариосто из того, что они

апробированы всеобщим признанием). Такую резкую смену курса можно хотя бы отчасти объяснить тем обстоятельством, что в пятидесятые годы Джиральди оказался, как никогда, близок к феррарским властям, утвердившись фактически в положении придворного поэта и историографа (в 1556 г., за год до публикации поэмы, он выпустил в свет историческое сочинении о Ферраре и роде д'Эсте). Отсюда и выбор героя (Эрколе II не мог не узнать себя в своем античном тезке), отсюда и прямой нравоучительный пафос (в том же письме к Б. Тассо: задачей эпической поэмы является наставление читателей в том, что относится к «гражданской или героической жизни»), отсюда же однотонно высокий, близкий к трагической патетике, стилевой регистр, без всякой ариостовской интонационной игры.

Если направление, в каком надлежит реформировать композиционную форму ариостовской поэмы, было для всех ее явных и неявных оппонентов очевидно, то в отношении реформирования материи наметились существенные разногласия. Аламанни противопоставил откровенной сказочности «Неистового Орландо» подобную же сказочность, но более удаленную от народной итальянской традиции; Джиральди – так же сказочность, но апробированную авторитетом античности. Марко Джироламо Вида (1485–1566) избрал для своей латинской «Христиады» (Christias, изд. 1535, окончательная редакция – 1550) самый высокий из всех возможных предметов – жизнь и страсти Иисуса Христа. Евангельский сюжет уложен автором в рамки вергилиевского эпоса: классический стих, классический стиль, классическая композиция. В первой книге Христос с учениками направляется накануне Пасхи в Иерусалим, в третьей Иосиф, в четвертой Иоанн рассказывают о предшествующих событиях, в шестой – казнь, воскресение и вознесение. Много внимания уделено борьбе страстей в душе Иуды, не меньше – материнским страданиям Девы Марии (напоминающим страдания матери Эвриала из «Энеиды»). Поэма, много раз переиздававшаяся в течение XVI в., дала (вместе с «О дитяти Девы» Саннадзаро) импульс к многочисленным попыткам представить эпическую редакцию библейских сюжетов (в Италии самая близкая по времени – «Иосиф» Джироламо Фракасторо), из которых единственной художественно значительной оказался «Потерянный рай» Мильтона.

Но еще больше последователей, которым было суждено достичь больших и малых художественных удач, обрел Джан Джорджо Триссино (1478–1550), избрав предметом своей поэмы историческое событие, существенно важное для национальной или общеевропейской истории. Отсюда уже открывается прямой путь к «Освобожденному Иерусалиму» Тассо.

Виченца, родина Триссино, к тому времени, когда он появился на свет, уже более семидесяти лет находилась под властью Венеции, но, видимо, воспоминания о былой независимости еще сохранились у потомков местных

аристократических родов, если поражение Венеции при Аньяделло (1509) было встречено ими с энтузиазмом. Триссино был среди тех, кто торжественно приветствовал императора Максимилиана, вступившего в тот же год в Виченцу, за что впоследствии поплатился изгнанием и конфискацией имущества. Здесь истоки политических и отчасти литературных предпочтений Триссино: хотя после окончания Камбрейской войны (1516) приговор был отменен, Триссино всю жизнь сохранял приверженность имперской идее, будучи и в этом отношении последователем Данте (следовал он и его идее национального языка — именно он вернул к жизни дантовский трактат «О народном красноречии»). В 1530 г. он присутствовал в Болонье на коронации Карла V и даже удостоился чести нести его шлейф. Карлу V он посвятил и свою поэму, над которой работал больше двадцати лет; в нем он видел реинкарнацию главного ее героя.

Рассказывается в ней о войне, в результате которой император Юстиниан вернул под власть Восточной Римской империи Италию, захваченную остготами. «Италия, освобожденная от готов» (Italia liberata da' goti; девять ее первых книг вышли в свет в 1547 г., остальные восемнадцать — в следующем; и Триссино оба издания отправлял с доверенными лицами императору, в Аугсбург и в Брюссель) — произведение программное. Свою литературную программу Триссино изложил как в посвящении, так и в параллельно поэме писавшихся двух заключительных частях «Поэтики». В посвящении сказано: «Я старался соблюдать правила Аристотеля, которого избрал своим учителем, равно как Гомера взял за вождя и за образец» (per duce e per idea). Своего литературного противника он также прямо указал в одной из строк поэмы — это Ариосто, который «по нраву толпе» (che piace al vulgo). Он идет дальше, чем Аламанни и Бернардо Тассо: не только отказывается от ариостовских композиционных вольностей ради единства действия и от октавы ради одиннадцатисложника, но и решительно отвергает вымышленность сюжета ради его историчности, опираясь как на источник на «Войну с готами» Прокопия Кесарийского. При этом он все же сохраняет, хотя и в редуцированной форме, присущую романизированному рыцарскому эпосу любовную тематику (вся третья книга, к примеру, посвящена любовным треволнениям племянника императора и племянницы императрицы), и стихию «чудесного» (у него есть волшебники и волшебницы, но все они действуют на стороне неприятеля).

Ориентация на античный образец сказалась и в общем плане повествования, и в отборе действующих лиц. Правда, полностью воспроизвести параллелизм земного и божественного действия Триссино не мог, но его Бог-Вседержитель, подобно Зевсу, взвешивает на весах судьбы византийцев и готов, его ангелы активно участвуют в битвах и даже получают отсылающие к античной мифологической ономастике имена (Палладий, Нептуний, Сатурний

и пр.), а, скажем, эпизод обольщения Зевса Герой, невозможный под пером христианского писателя применительно к христианскому Богу, он сохранил, заменив гомеровских олимпийцев Юстинианом и Феодорой. Триссино подражает не обобщенному типу античного эпоса, а греческому, гомеровскому, что опять же специально подчеркнуто в посвящении поэмы (на греков он равняется и в своей «Софонисбе», открывшей историю новоевропейской трагедии, а в своей комедии «Два Симиллимо» вводит в плавтовский сюжет о близнецах аристофановский хор). Римские эпики, в том числе Вергилий, его не устраивают, ибо они пренебрегали «всеми обстоятельствами и подробностями действия» (tutte le circostanze e particolarità de le azioni), а именно благодаря подобной обстоятельности и создается то впечатление непосредственного присутствия, та «ясность» (enargeia) эпического стиля, сведения о которой Триссино почерпнул у античных риториков и которую считал важнейшей его характеристикой. Он выписывал из источников мельчайшие подробности относительно вооружения, костюма, устройства походного лагеря, организации боевого строя у византийцев и готов, готовил список сравнений по темам. Однако принцип детализации проводится Триссино в жизнь с такой педантической последовательностью, что начинает прямо граничить с пародией (Б. Кроче называл его реализм «смехотворным»). Знакомя читателя с Юстинианом, автор первым делом описывает шаг за шагом его утренний туалет (вплоть до расчесывания волос) и облачение в одежды; Феодора тщательно обмывает свои «изящные члены» миртовой водой и умащает благовониями, рассказано и о том, как она подвязывает чулки; два генерала серьезно обсуждают, надо ли им сначала перекусить и затем осмотреть лагерь, или наоборот; на обеде у Велисария приглашенные сначала дружно моют руки. И все это без всякой перемены ритма, в одной и той же интонационной плоскости, что опять же невольно пародирует пресловутую гомеровскую объективность (особенно это ощутимо в патетических местах: когда, к примеру, отчаявшаяся София, не имея под рукой яда, пьет белила, которые находит у своей придворной дамы, а вовремя подоспевший врач спасает ее с помощью рвотного).

Успеха «Италия, освобожденная от готов» не снискала, хотя почитатели у нее находились вплоть до XVIII в. (Джан Винченцо Гравина — самый из них заметный). И все же опыт поэмы Триссино не прошел бесследно для итальянского эпоса — и в отрицательном, и в положительном плане. Торкват Тассо учитывал его, и когда возвращался к традиционной эпической октаве, и когда выбирал для своего «Освобожденного Иерусалима» исторический сюжет. Но и нерифмованный одиннадцатисложник не был забыт и отброшен: им с благодарностью и не без удачи воспользовалась дидактическая или близкая к таковой поэзия, сыграв как раз на том, что погубило Триссино — на непоэтичности этого размера. Первым вступил на этот путь ученик

и почитатель Триссино Джованни Ручеллаи в «Пчелах» (изд. 1539), затем Аламанни в «Земледелии» (изд. 1546), в конце века Бернардино Бальдини в «Мореплавании», и так вплоть до «Урании» Мандзони. Тассо в «Семи днях сотворения мира» также взял этот размер. Однако и для героической поэзии он оказался небезразличен, чему свидетельством перевод «Энеиды» Вергилия, сделанный Аннибале Каро.

Хотя перевод в XVI в. впервые сделался предметом теоретической рефлексии (послание «О переводе» Лудовико Кастельветро, 1542; «Диалог о способах перевода с одного языка на другой согласно правилам Цицерона» Фаусто да Лонджано, 1556; «Диалог о переводе» Орацио Тосканелла, 1575), на практике граница между собственно переводом, парафразой, пересказом и переработкой оставалась размытой. Один из самых активных переводчиков этого времени, Лудовико Дольче, склонялся именно к парафразе: таковыми являются и его переложение «Одиссеи» Гомера (изд. посмертно в 1573 г.), и его переложение «Метаморфоз» Овидия (1553). Оба выполнены в октавах; характерно, что в своем более раннем подступе к «Метаморфозам», ограничившемся первой книгой (1539), он выбрал свободный стих. Октавами же переводил все того же Овидия и «Энеиду» Вергилия Джованни Андреа делл'Ангвиллара: перевод «Энеиды» не продвинулся дальше второй книги, а перевод «Метаморфоз» (1561) снискал большую популярность и издавался вплоть до XIX в. Что касается «Энеиды», то до Каро была лишь одна попытка воспользоваться при ее переводе свободным одиннадцатисложником (именно так перевел в 1534 г. четвертую книгу Никколо Либурнио), – доминировала по-прежнему октава (два полных перевода этой строфой: Альдобрандо Черретани в 1560 г. и Эрколе Удине в 1597 г.).

Жизнь и литературная деятельность Аннибале Каро (1507–1566) тесно связаны с Римом, где он служил дому Фарнезе (личным секретарем Пьера Луиджи Фарнезе, сына папы Павла III, и затем кардинала Алессандро Фарнезе; по заказу первого написана единственная комедия Каро «Оборванцы») и входил в кружок литераторов, образовавших академию Виноградарей (Франческо Берни, Франческо Мариа Мольца, Клаудио Толомеи). В полемике с Л. Кастельветро («Апология», 1558) отстаивал идею стилистического разнообразия; ей он отдал дань и в своих поэтических опытах в бурлескном роде, и в своем переводе «Энеиды», к которому приступил, уже удалившись от дел и обосновавшись на своей вилле во Фраскати (опубликован в 1581 г.). Основной вопрос, которым он задается в этой своей последней работе, – возможен ли героический эпос на итальянском языке? Вопрос, ставший особенно актуальным после «Италии, освобожденной от готов»: чем, если не коренной неспособностью итальянского языка к выражению «героических концептов», можно объяснить неудачу Триссино, если во всем остальном он верно следовал примеру античного эпоса? Каро, взявшись за перевод «Эне-

иды», хочет доказать «богатство этого языка и опровергнуть мнение тех, кто утверждает, что он не подходит для эпических поэм» (письмо к Бенедетто Варки от сентября 1565 г., написанное, когда перевод продвинулся до десятой книги). Главное, что вносит Каро в свою версию вергилиевской поэмы (выросшей по сравнению с оригиналом на пять с половиной тысяч стихов) и что резко отличает ее как от поэмы Триссино, так и от поэмы Джиральди, – это многообразие стилевых и интонационных регистров. Величественное и возвышенное присутствуют, но не главенствуют, зато есть сильные лирические акценты, есть элегантная риторичность, есть непринужденность и даже легкая фамильярность. Персонажи Каро явно читали Кастильоне и знают, что такое изящество и отсутствие аффектации. Демонстрируя весь набор качеств, необходимых феррарскому или урбинскому придворному, они знакомы и с рыцарскими доблестями, воспетыми боярдовско-ариостовской эпической традицией: Эней и Турн много ближе друг другу у Каро, чем у Вергилия, и сближает их именно рыцарская безупречность. У Ариосто же Каро почерпнул несколько поверхностный, но неподдельный интерес к внутренней жизни своих героев, к борьбе их чувств и побуждений. Торквато Тассо сполна воспользуется этими уроками каровского перевода.

Глава семнадцатая

МАКАРОНИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Термин «макаронея» родился вместе с явлением, к которому его принято относить. Макароническая поэзия ведет свое происхождение от богослужебной латыни, никогда не гнушавшейся отступлениями от одобренных филологами и грамматиками правил, и голиардической поэзии — творчества университетских студентов, всегда падких на насмешку над какими бы то ни было нормами и авторитетами. «Техническая» латынь университетов сама по себе уже была в достаточной степени варварством, если сравнивать ее с языком Вергилия или Авсония. По-видимому, школяры, знакомившиеся с Вергилием на ученической скамье, не могли не проводить различий между свойственным ему способом изъясняться и тем, что делают с его языком их собственные преподаватели. Для них освоение латыни было тождественно усвоению содержания научных и прикладных дисциплин, от богословия до медицины, от философии до юриспруденции. За редкими исключениями отдельных талантливых личностей, наделенных врожденной склонностью к изящным искусствам, большинство учило латынь так же, как сейчас заучивают комплекс терминов, принятых в той или иной специальности. Медик или правовед, по окончании университета приступивший к практике, имел полное право забыть Вергилия или Овидия, как и теперь мы забываем большую часть изученного в школе: в активном запасе у него оставался лишь язык специальности, позабыв который, он потерял бы профессиональную и социальную идентичность. В фольклоре и литературе позднего Средневековья нерасторжимость личности и языка профессионала — клирика, врача, юриста или философа — делается предметом пародии: связь способа изъясняться и типа поведения, обусловленных профессиональной принадлежностью персонажа, гиперболизируется, и персонаж фактически сводится к своему языку, а колорит его фигуры в рамках конкретного литературного опуса задается контрастом между общепринятым языком и специфической речью героя. Профессиональная деформация языка, как правило, является предме-

том особой гордости для персонажа, чья биография освящена пребыванием в университетских стенах. Сам он почитает свою речь, непонятную профанам, чем-то вроде магического искусства и требует того же от других. Однако всерьез его воспринимают одни только глупцы: университетская премудрость, воплощенная в языке профессионала и к этому языку редуцированная, обнаруживает свое совершенное несоответствие действительному ходу вещей и оборачивается в лучшем случае полной наивностью и беспомощностью, а в худшем — злонамеренным шарлатанством. Разоблачением ее интеллектуальной немощи и практической бесполезности, собственно, и создается комический эффект.

В первые десятилетия Кватроченто языковая ситуация в центрах университетской культуры Италии осложняется появлением новой силы, постепенно проникавшей в университеты и становившейся в них все более влиятельной. Если прежде lingua docta знала только одного оппонента, систематически подвергавшего ее осмеянию, — здравый смысл, не воплощенный ни в каком конкретном языке, но вполне способный деконструировать всякий образ, созидаемый «ученой речью», — то теперь в лице гуманистов схоластическая латынь обрела критиков, которым оказалось под силу рациональными средствами продемонстрировать все те ее несовершенства, которые прежде обнажал фарс или сатирическая поэзия. Почитая язык той стихией, в которой и осуществляется жизнь государства и происходит формирование настоящего гражданина, поборники новой образованности противопоставляли схоластической оторванности от действительности общественную полезность и востребованность собственной науки — и прежде всего языка, вне которого она немыслима. В свою очередь, схоласты обвиняли гуманистическое знание в безосновности, разрозненности и бессвязности (и нельзя сказать, чтобы здесь они до конца были неправы), в отсутствии элементарной логики, которая позволяла бы его адептам убедительно показать, в чем суть этого знания и чем предлагаемое гуманистами образование превосходит то, что и так всем доступно в младших классах школы, где маленькие дети обучаются латыни, читая и разбирая древних авторов. При этом полезно помнить, что гуманисты охотно объявляли своими врагами не только представителей университетов, но и школьных преподавателей, казалось бы, близких им самим дисциплин — грамматики и риторики. Сатира на грамматиков, социально девиантных и интеллектуально неполноценных, оставалась топосом гуманистической литературы от Беккаделли до Понтано (вспомним Маттео Лупи из «Гермафродита» или восклицание одного из героев «Харона»: «Нет человека глупее грамматика!»). А принимая во внимание некоторые весьма характерные для поведения представителей гуманистического сообщества черты: особую надменность, конфликтность, отсутствие твердых (а порой и просто нормальных) этических устоев — и все это при постоян-

ных устных и письменных разглагольствованиях на темы нравственности и благочестия, — легко увидеть, что и этот ранний прообраз интеллигенции тоже был весьма притягательным объектом для пародии.

В условиях полной относительности культурных и интеллектуальных ценностей пародия служила главным средством ведения войны всех со всеми. Плодом социальной неустойчивости и культурного релятивизма стал особый язык, наделенный свойством сразу подвергать травестии то, что на нем высказывалось, — этот язык называли макароническим, кажется, с момента его рождения. У него едва ли не столько же версий, сколько и авторов, когда-либо пытавшихся его использовать, и свойства, которые были бы общими для всех его идиолектов, суммировать в одном определении довольно трудно (за исключением, конечно, того, что он представляет собой смесь народного и латинского языков) — и вместе с тем невозможно, увидев написанный на нем текст, сразу же не опознать этот многоликий способ изъясняться.

1

В числе самых ранних стихотворцев, чьи макаронеи дошли до наших дней, — Тифи Одасси (псевдоним падуанца Микеле ди Бартоломео, жившего во второй половине XV в.). Автор сочинения «О древности города Падуи и о славных гражданах падуанских» (De antiquitate urbis Patavii et de claris civibus patavinis libri tres, Базель, 1560) Бернардино Скардеоне восхищается талантом своего соотечественника, будто бы пионера макаронеи, и, главным образом, потому, что читатели его «едва не лопаются от смеха», и никому до Тифи не удавалось быть в этом роде стихов остроумнее и добиваться от аудитории хохота неистовее. Комический эффект, производимый макаронеей, Скардеоне занимает чрезвычайно: он даже делает попытку описать устройство стихов Тифи. Сочинения эти, сообщает Скардеоне, составлены из стихов латинских и народных, а в стихи эти беспорядочно вставлены варварские речения без всякой отделки, однако же удивительно смешные на слух, и вплетены они в исполненные серьезности латинские выражения. И хотя такие стихи далеки от норм латинского языка, тем не менее по какой-то загадочной и необъяснимой причине (occulta quadam ratione) и звуки их, и слова доставляют удивительную приятность. По суждению Скардеоне, макаронея обязана Тифи тем же, чем героический эпос Вергилию, а поэзия на народном языке — Данте и Петрарке. В безделицах Тифи повсюду видны проблески подлинного дарования: ибо остроты и шутки самым что ни на есть подходящим образом прикрывают серьезность настоящего смысла его сочинений. Ведь Одасси новыми стихами подражает древним сатирам, в которых поэты прошлого выставляли на всеобщее обозрение порочные нравы недос-

тойных граждан. Сам же Тифи весьма опасался, чтобы после смерти его труды не достались простонародью, и хотел предать их огню. Однако предосторожности эти оказались тщетными, и ныне книга его издана уже более десяти раз: она обошла всю Италию и сделалась предметом вожделения многих, кто охоч до подобного чтения.

«Макаронея» — незаконченная поэма в гекзаметрах (около 700 строк). В песни, ее открывающей, поэт обещает читателю тысячекратно изранить Присциана, подчинив свои стихи новой грамматике, которой его обучила муза по имени Фрозина — известная всему городу блудница. Для создания этого центрального в поэтике Одасси образа в его текстах употреблено изрядное число синонимов, и грань между площадными словами и авторскими неологизмами в этом множестве провести иногда нелегко; однако муза-блудница — не изобретение Одасси, а, скорее, предпринятая им натурализация сравнения, восходящего к Боэцию (musae — meretrices). Правда, автор тут же сообщает, что ему приходится делить свою вдохновительницу с лицемерами — монахами и церковниками, которые совокупляются с нею, пока он кропает стихи. Книга Тифи — паноптикум: перед нами чередой проходят жители Падуи, знаменитые самыми разными уродствами.

Вот повар, беспримерный проходимец, подлее, лживее и ленивее которого в целом свете не сыщешь. Вот завсегдатай блудилищ Бертапала, что вечно обретается среди пятидесяти развратниц (Тифи награждает его целым потоком эпитетов вроде magnus fututor и putanarum gubernator maximus). За Бертапалой идет художник Канциан: возьмется он нарисовать петуха — все, кому доведется его увидеть, смогут поклясться, что нарисована цапля. В реестре героев Тифи есть, кроме его музы Фрозины, лишь одна женщина, достойная того, чтобы «воспеть ей хвалы» в отдельном сочинении, — сожительница героя первого стихотворения макаронеи (De massara cusini spiciari). Физиологические и бытовые ее проявления Тифи живописует во всех их тошнотворных подробностях — и здесь заходит много дальше самых смелых описаний «Гермафродита» Беккаделли. Как и Одасси, Панормита черпал свои образы из бездонного резервуара голиардической поэзии, но все-таки срамные члены, их отправления и взаимодействия выглядели у него довольно схематично. Эффект перехлестывающей через всякие границы дозволенного непристойности создавался, скорее, перечислением — бесконечным нагнетанием количества порнографических картин и терминов. Детали беккаделлиевых образов все равно оставались литературными, локализованными в низовых стратах классической традиции: для изображения конкретных подробностей телесных черт и актов просто не находилось лексики. Беккаделли занимало латинское слово, его форма и стоящие за ним контексты, — даже живописуя соития, нечистоты или дурные запахи, он оставался филологом и апеллировал, в первую очередь, к филологической квалификации

своей аудитории. Тифи, напротив, сметает пределы литературности, доводя поэтику вещественной осязательности тела до абсурда: он апеллирует, скорее, к присущему всякому человеку естественному чувству брезгливости. Поэтому, если Беккаделли приходилось сводить облик своих персонажей к тем их органам, которые способны или к совокуплению, или к извержению из тела отходов его существования, то Тифи это не нужно: грязь и кровь под ногтями его пожираемой клопами героини едва ли вызовут у читателя меньшее отвращение, чем горы дерьма в ее кишках, — особенно если автор добавит, что этими ногтями она готовит пищу своему любовнику.

Ключевой образ макаронеи Одасси — Павел Обжора. Недаром автор сначала посвящает Павлу оду, длиной сильно превосходящую прочие стихотворения цикла (De Paulo guloso), а позже завершает макаронею едва ли не целой поэмой о нем (De Paulo guloso predicto). Павел Обжора — образ, обладающий парадигматическим значением не только в пределах поэтического цикла Тифи, но и для макаронеи как литературного жанра в целом. Это далекий предок Робина-Бобина — однако гиперболы, при посредстве которых поэт живописует гастрономические интересы Павла, а также характерные для него процессы поглощения и переработки пищи, выглядят гораздо более натуралистическими, чем не только образы известного детского стихотворения, но даже и величественные картины застолий и приготовлений к ним в «Гаргантюа и Пантагрюэле» Франсуа Рабле (зависимость которого от традиций макаронической поэзии очевидна и составляет предмет целого ряда исследований). Как и прочие персонажи макаронеи, Павел совершенно безумен, он состоит из уродств, и гиперболизированными уродствами отмечено всякое его действие. Последний опус макаронеи завершает цикл эпическим повествованием о битве Павла за вожделенный ужин. Герой Тифи в неистовстве ужаснее Роланда, и ни Ахилл, ни Марс ему нипочем. Он сокрушает скалы, замки, города, дома и колонны; он мог бы рассечь до основания землю, если б не боялся, что у антиподов найдется такой же, как он, обжора. Земля дрожит под ногами Павла, и грохот отдается в небесах, а Юпитер, страшась, что племя гигантов вновь грядет сразиться с богами, спешно возводит укрепления и заставляет Вулкана потеть у кузнечного горна, выковывая оружие.

Слова macaroni и macaronea, не утрачивая своей гастрономической семантики, у Одасси превращаются в многосмысленные концепты: они исчерпывающе описывают не только род его творений (из-за чего Тифи, возможно, и почитали долгое время основателем макаронического жанра в поэзии), но и тот искаженный, преисполненный глупостей и гнусностей мир, который составляют его герои. О своих персонажах Тифи стремится рассказать, каким именно образом кто из них причастен макаронному делу и насколько в нем преуспел: так, повар-чернокнижник — «в макаронее добрый князь и наставник», Павел Обжора — «превыше всего в макаронах учен», а с возлюб-

ленной повара, которую одну, по словам Тифи, по части разврата можно уподобить его Фрозине, все «macharoni» (т.е. болваны и недоумки — жители родного города Тифи, как явствует из контекста стихотворения) блудят с особенным удовольствием. Сытное блюдо, в которое принято намешивать все, что попадается под руку; блюдо, про которое на глаз ни за что не скажешь, из чего оно состряпано, а потому местный интеллектуал, коварный повар-чародей, частенько сдабривает его отбросами, ведь обжоры-макаронники проглотят все, что им ни дай, хотя потом и поплатятся тысячекратным посещением отхожего места, — вот образ, из которого разворачивается повествование Тифи. Обещая говорить об одном предмете и случайно упомянув другой, поэт забывает об избранной прежде теме и как будто заговаривается — он принимается смаковать подробности своего нового объекта. Латинские формулы, обозначающие зачин повествования или смену темы и призванные, казалось бы, дисциплинировать ход мысли поэта, скорее, наоборот перебивают его, да и звучат не всегда кстати (например, в первом стихотворении о Павле автор вдруг обещает начать свою речь, в то время как его болтовня длится уже три десятка строк). Помимо того, что Тифи большой поклонник родного диалекта, в его стихах множество нецензурных слов и слов, образованных им самим от нецензурных; при этом все они получают латинские окончания и подчиняются требованиям гекзаметра.

Коллеге Тифи, называвшему себя Фоссой Кремонцем, принадлежит цикл макаронических стихов под названием «Вергилиана» (Virgiliana, 1494). Как предполагают издатели «Вергилианы», создатель ее состоял в монашеском ордене и потому был вынужден скрывать авторство не подобающих его сану сочинений; предположительно звали его Эванджелиста (вторая половина XV в.). Как и Тифи Одасси, он использует гекзаметр, но гораздо более строг в соблюдении норм латинской грамматики, чем автор первой макароней, и допускает существенно меньше диалектизмов. В отличие от Тифи Фосса дает примеры не только самой макароней, но и своеобразного осмысления ее поэтики — правда, опять-таки средствами макаронического языка. Например, в первом стихотворении «Вергилианы» Фосса обещает, что ни в коем случае не станет «петь брани и мужа» или «троянские деяния» (non canimus arma virumque, / non hic arma virumque canimus neque troica gesta: ср. arma virumque cano, «брани и мужа пою» — первые слова «Энеиды» Вергилия). Напротив, героем его будет некий Анджело Спуза — убожество рода человеческого, и облик, и душа, и манеры которого словно нарочно созданы для насмешек (их острота и пристойность колеблются у Фоссы в диапазоне от легких дружеских шаржей до самых грязных и отвратительных издевательств). Но эпоса у Фоссы, в отличие от других авторов макароней, не выходит: его «Вергилиана» — это, скорее, серия зарисовок (в комическом духе описывается внешность героя, его поведение за столом и т.д. — подобное мы

уже наблюдали у Тифи), и лишь иногда встречаются краткие повествования с новеллистическими сюжетами. Отсылки к эпосу встречаются только в интродукции: дальше поэт об этом как будто бы забывает и с удовольствием погружается в мир совершеннейшей необязательности и отсутствия всякой логики и формы. Он выкладывает все, что придет на ум: если в памяти его всплывает сюжет из чужой или собственной жизни, то автор может довести его до развязки, а может и оборвать, когда продолжать рассказ надоело; ни противоречия между разными частями цикла, где появляется один и тот же герой, ни смысловые несоответствия внутри одного пассажа его вовсе не смущают; большей частью он просто выясняет отношения со своим протагонистом — Анджело Спузой — или глумится над ним, но и этот образ возникает не во всех сочинениях цикла. Так что если имя «Вергилианы» как-то и связано с опусами Фоссы, то лишь по несходству: он не хочет рассказывать ничего, что напоминало бы о Вергилии и Энее. Литературные формулы, кое-где у Фоссы все-таки возникающие, нужны ему, видимо, для того, чтобы коммуникация с читателем не оказалась разрушена так же, как разрушаются под его пером все прочие обязательства, налагаемые традиционными представлениями об устройстве литературного сочинения. Его кредо — не следовать никаким структурным принципам и не отрицать их, а просто выбалтывать все, что захочется, и подчиняться только собственному сиюминутному произволу.

Еще один вариант ранней макаронеи представлен появившейся в 1502 г. анонимной гекзаметрической поэмой о «благороднейшем графе и великолепном кавалере Вигонце, патриции падуанском», автором которой издатель миланского собрания макароней 1864 г. П.А. Този склонен считать Тифи Одасси (последняя по времени попытка атрибуции отдает ее авторство некоему Корадо, под чьим именем фигурирует макароническая сатира против одного из падуанских профессоров). В первых главах «Благородного Вигонцы» (Nobile Vigonce Opus) автор следует канону жизнеописания, известному с античных времен: призвав муз (которые, как было и в других сочинениях Тифи, снова оказываются блудницами), он рассказывает об облике и нравах (faciem moresque) героя, затем о его воспитании и образовании. В главе «О нравах Вигонцы» автор говорит о чудесных знамениях, сопровождавших его рождение и первые месяцы жизни: родитель его возлагал на отпрыска самые сладостные надежды, и тот оправдал их, ибо к двум месяцам от роду уже до того окреп, что смог держать десницей миску, а шуйцей — девку. Оттого отец его пуще прежнего возрадовался; а сын рос словно гриб под дождем и вскоре уже не давал проходу ни одной женщине в Падуе. Учился он лишь одному — угождать любовницам, и сам себе нравился чрезвычайно. По ночам ему случалось воровать в отцовском доме съестное, чтобы угощать подружек, и весьма часто рукава его бывали набиты колбасами. Когда же Вигонца решил пойти в школу, чтобы сделаться ученым и тем просла-

виться, он истоптал тысячи башмаков, потерял сон и стал до того тощим, что матушка его умерла от радости, видя такое прилежание. Изрядную часть поэмы занимают приготовления Вигонцы и всего города к публичному выступлению новоиспеченного ученого, долженствующему завершить университетский курс. Зал и кафедра украшены со всей возможной тщательностью и пышностью; слушать Вигонцу явились толпы граждан всех сословий, ибо все успели хорошо узнать его благодаря прежним подвигам. Вигонца произносит составленную по всем правилам эпидейктического красноречия речь в свою честь, в которой объявляет, противопоставляя себя другим падуанским школярам, что никогда не терял времени в блудилищах, не увлекался охотой, не предавался азартным играм, а лишь прилежно зубрил огромные своды законов, потому что более всего желал добиться высокой славы, дабы имя его разнеслось по всему миру. Однако все без исключения присутствующие встречают речь Вигонцы громким смехом; лишь отец героя проливает слезы, клеймя насмешников завистливыми лжецами. Поэт завершает свой опус совершенно карнавальными проклятиями в адрес Вигонцы (Deprecatio poetae in Vigonzam) длиною в пятьдесят строк. Поэт насылает на него сотню раков, по сотне всех разновидностей лихорадки, мошек, блох и клопов; сулит ему смерть от голода, холода, от жары, от поноса; страдания от подагры, муки от головных болей и от несварения желудка и еще множество сокрушительных бед, а затем желает Вигонце, чтобы кухня его всегда была открыта для насыщения бездонных утроб его девок и чтоб умер он, предаваясь тому виду непотребства, к которому склонен.

На счету автора «Вигонцы» — открытие одного из сущностных принципов макароней. Биографическое повествование, начинающееся первыми днями жизни протагониста, служит авторам макаронических сочинений отнюдь не только для организации сюжета, который, в силу принципиальной для поэта-макаронического склонности к беспорядочной болтовне, то и дело грозит распасться. Жизнь героя, от рождения до зрелости, — то, что подлежит обязательному и полному пересмотру. Энциклопедия мира должна быть вывернута наизнанку, а каждое слово и предмет в ней — проверены на прочность. И биографическое время лишь помогает автору упорядочить пересмотр, который составляет центр его творческого метода и жизненной философии одновременно, — шаг за шагом расширяя интеллектуальный горизонт от самого узкого круга вещей и понятий, сопутствующих человеку в первые годы его жизни, до пределов обитаемого мира, которых герою, наделенному исключительными силами и способностями, суждено будет достигнуть, войдя в зрелый возраст. Так поступает Фоленго в своем гигантском «Бальдусе» — и так же будет действовать в своем романе Рабле.

2

Пусть из-за многообразия стилей макаронеи трудно составить ее определение, а из-за обилия сюжетов и форм еще труднее найти ей место в системе литературных жанров, — и тем не менее можно утверждать, что и она знала свои вершины. Автором, в чьем лице макароническая поэзия действительно нашла своего Вергилия, был и остается Теофило Фоленго (1491–1544) — поэт, который по праву может быть отцом-основателем традиции макаронического эпоса.

Биография Теофило (или Джироламо — мирское имя поэта до пострига) Фоленго для исследователей до сих пор полна пробелов и эпизодов, не поддающихся удовлетворительному объяснению. По-видимому, религия занимала в семье, к которой он принадлежал, исключительное место: и сам он, и почти все его братья и сестры (он был восьмым из девятерых детей мантуанского нотария Федерико Фоленго) были монахами и монахинями. С 1508 г. Фоленго — послушник в бенедиктинском монастыре св. Евфемии в Брешии (постриг принял 14 июня 1509 г.); в дальнейшем часто меняет обители (Помпоза, Падуя, Чезена, Парма). В 1525 г. снимает с себя монашеский сан — по не до конца ясным причинам. В основе, вероятно, лежали внутриорденские конфликты, к которым в дальнейшем прибавилось неприятие со стороны Фоленго некоторых догматических положений церкви и образа жизни, утвердившегося в ордене (Де Санктис говорит, что Теофило сбежал из монастыря с возлюбленной, — на самом деле никаких оснований для этой легенды нет). Следующее десятилетие Фоленго провел в окружении венецианского военачальника Камилло Орсини — наставником его сына. В 1534 г., после принесенного и отбытого им покаяния (в камальдолийской пустыни Монте Конеро и заброшенном монастыре в Крапполе), Фоленго примиряется с орденом. Последние годы он провел в монастырях Сицилии (в том числе, в качестве приора) и в 1542 г. был переведен в монастырь Санта Кроче близ Бассано, где и скончался.

Наследие Фоленго не ограничивается «Макаронеями», его главным произведением со сложным и несколько раз менявшимся составом. Писал он, помимо макаронического, и на латинском, и на итальянском. Итальянскими октавами написана бурлескная поэма в восьми песнях «Орландино» (Orlandino, 1526). Де Санктис назвал ее язык «смесью латинских, ломбардских, итальянских и просторечных слов, лишенной вкуса и гармонии». Автор «Орландино», по-видимому, и сам согласился бы с этим — более того, такая смесь языков была для него творческим принципом (здесь и далее в данной главе стихотворные переводы И.Н.Голенищева-Кутузова):

Что я ломбардец, скажет мне читатель,
Но бергамца речистее притом:
Большой пророк, а уж потом писатель,
Я не в ладах с тосканским языком.

Композиция «Орландино» не отличается особой стройностью: несмотря на название, которое заставляет предположить, что речь пойдет о юности главного героя французского и итальянского эпоса, этой теме автор посвящает только седьмую песнь, тогда как в первых шести рассказывает о любви уроженца Кьярамонте Милона и сестры Карла Великого Берты, плодом которой и явился его протагонист (восьмая песнь представляет собой отдельную новеллу с осуждением нравственной недостойности представителей церкви, il fallir de' chierici). Но и в этой затянувшейся интродукции Фоленго позволяет себе множество отступлений, где повествует о всевозможных бесчинствах и непотребствах, составляющих образ жизни клириков и монахов, или ведет комическую полемику с теми, кого считает своими литературными оппонентами. Так, он делит все романические повествования на «подлинные» (к ним относятся сочинения Боярдо, Пульчи, Ариосто и Чекко да Феррара) и апокрифические (все остальные), которые следует сжечь. В «Орландино» автор называет себя Лимерно Питокко: Лимерно — анаграмма имени Мерлин, которое и в дальнейшем будет сопровождать сочинения Фоленго. В 1527 г. «Орландино» был издан вторично вместе с еще одним произведением Фоленго — «Триперуновым хаосом» (Caos del Triperuno): это очередной эксперимент с авторской маской, которую поэт на этот раз утраивает. Здесь появляются Мерлин — сочинитель макаронических стихов, Лимерно, который пишет на вольгаре, и Фулика — автор богословских трудов. В соответствии с тремя авторами в «Хаосе» три языка и невообразимая смесь тем и жанров: проза и стихи, диалоги, апологи, аллегории, сатиры, эпиграммы; обсуждение религиозных и моральных проблем, автобиографические аллюзии, полемические выпады — настоящий лабиринт, запутанность которого создается в том числе и безудержной языковой игрой.

После возвращения к монашеству Фоленго, искупая грехи и по прямому указанию орденских властей, пишет в основном сочинения религиозного характера (продолжая, однако, параллельно отделывать свой главный макаронический опус). К этому периоду относятся написанные на вольгаре «Человеческая природа Сына Божия» (L'umanità del figliuolo di Dio, 1533) — поэма в октавах, излагающая на протяжении десяти книг евангельскую историю Христа, от Благовещения до страстей, «Палермитана», нечто вроде религиозной пасторали (в двух книгах, терцины) и опыт в жанре «священного представления» «Действо о Пинте» (Atto della Pinta). На латыни (правильной) Фоленго пишет в это время небольшую поэму «Янус», которую публикует в

1535 г. вместе с собранием «Разных стихотворений» (Varium poema), а также поэму в гекзаметрах «Агиомахия» (Hagiomachia), состоящую из девятнадцати «страстей» с рассказом о житии мучеников за Христа.

Первый вариант «Макароней» (Merlini Cocai poetae mantuani macaronices libri XVII) вышел в 1517 г. в Венеции у издателя Алессандро Паганини (так называемая «редакция Паганини» или «редакция P») и включал в себя наряду с «Бальдусом» (состоявшим в этой редакции из 6230 гекзаметров) предисловие вымышленного публикатора (Акварио Лодола), рассказывающее об обнаружении поэмы Мерлина, и две макаронические эклоги. Второй вариант (Opus Merlini Cocai poetae mantuani macaronicorum), опубликованный в 1521 г. тем же издателем (и именуемый по месту издания «Тосколанской» и «редакцией T»), расширился за счет двух новых поэм («Занитонелла» и «Москея»), а также «Книги посланий и эпиграмм», автоапологии Мерлина и его комментария к макаронической просодии; «Бальдус» в этой редакции также увеличился до 12688 стихов и 25 книг. В третьей редакции (Macaronicorum poema, ок. 1534–1535), известной под названием «Чипадская» (или «редакция C»; Чипада — городок близ Мантуи, указанный в данной редакции в качестве фиктивного места издания, родина Мерлина Кокай и его главного героя), еще вырос в объеме «Бальдус» (15532 стиха), зато сократилась чуть ли не вдвое «Занитонелла», из раздела «Epigrammata» были исключены послания, опущены введения и примечания; главные же изменения коснулись языка, в котором сильной редукции подвергся новоязычный компонент. В четвертой редакции (изд. посмертно в 1552 г., называется по имени лжекуратора Вигазо Кокайо или «редакция V»), существенные переделки затронули только первые восемь песней «Бальдуса», «Занитонелла» вернулась к первоначальному объему (1158 стихов) и к своему месту в начале (которого лишалась в предыдущей редакции), опущены эпиграммы на правильной латыни (вошедшие в сборник «Разных стихотворений»).

Фоленго явно ищет славы макаронического Вергилия: «Занитонелла» в его бурлескной трилогии соответствует «Буколикам» в классической. «Занитонелла, или Любовь Занины и Тонелло» (Zanitonella sive inamoramentum Zaninae et Tonelli) — поэма, состоящая из семи эклог (четыре написаны классическим метром, три — сапфической строфой) и тринадцати «сонолегий» (как объясняет сам автор, это сонет в элегическом стихе). Пародия здесь поливалентная. Избрав сельскую местность сценой действия, автор обретает сразу множество литературных объектов, поддающихся травестии: здесь и топика античной идиллии (вместе с гуманистической буколикой), и петраркистская образность, и такие образцы почти современной Фоленго литературы, как «Ненча из Барберино» Лоренцо Медичи и «Бека из Дикомано» Луиджи Пульчи (которые, впрочем, и сами недалеко отстоят от пародии). Фабулу поэмы составляют страдания крестьянина Тонелло по бесчувствен-

ной и прекрасной Занине. Однако безответной любовью повседневная жизнь Тонелло не исчерпывается — как и структура поэмы не исчерпывается идиллическими зарисовками и монологами протагониста, повествующими о перипетиях неразделенной страсти. Его существование протекает в тех же обстоятельствах и по тем же правилам, что и жизнь всякого настоящего крестьянина, — иначе говоря, ему приходится зарабатывать на хлеб, ссориться с соседями и напиваться, как любому человеку его сословия. А потому и сколь угодно поэтическое излияние любовного чувства у Тонелло никогда не избавлено от сермяжной откровенности и здорового прагматизма, свойственных крестьянину:

В уединенье моем я скрывался под сенью древесной,
Пас на зеленом лужке мирных овечек и коз.
Мысли в моей голове гостями редкими были;
И, усумнясь, не чесал крепкий затылок тогда.
Только — увы! — Купидон протаранил несчастное сердце.
В цель угодил он стрелой, маху он дать не хотел.
Как досточтимый сеньор, поражает он сзади и в спину.
Власть ты свою показал — сердце разбито мое.

Прототипом «Москеи» или «Москеиды» (Moschaea — так называется столица мушиного царства; в четвертой редакции поэма переименована в Moscheis, по образцу «Энеиды») Фоленго послужила, без сомнения, «Война мышей и лягушек», которая приписывалась Гомеру и считалась автопародией не только в XVI в., но и позже, вплоть до конца XVIII — начала XIX столетий. Фоленго также пародирует эпос (высокий стиль и ничтожное содержание) и в данном случае дальше этого не идет (в других поэмах макаронического триптиха пародийная установка шире и поливалентнее, не ограничивается литературным жанром). Длительное и кровопролитное противостояние мух и муравьев завершается полным поражением мух:

Наша планета не знала такой жесточиссимой свалки.
Всюду по полю кишат руки убитых в бою.
Горы мертвых достигли сияющих высей астральных.
Крови спринцует фонтан звезды далеких небес.
Легкие и селезенки, кишки, и гузна, и сало
Вот полетели с дерьмом в сферы Сатурна, смердя,
И по усам потроха Юпитера смазали крепко.
Солнца ход изменил некий гастрический взрыв.
Даже к богам на трапезу упали баталии кости,
Пир всеблаженных смутив (Вышним служил Ганимед).

Руки летят пауков, кровавые ноги пехоты,
Сотни мушиных сердец, лапки тончайшие блох.
Мух легионы погибли от злобы враждующих дуков.
И не одна не спаслась рода мушиного тварь.
Блох, пауков, муравьев — «Виктория!» — войско вскричало.
Трубы трубят тарарам, тонкие флейты пищат..

Эталоном макаронической поэмы стал «Бальдус» (Baldus) — огромный, растянувшийся на двадцать пять книг эпос. Начинается «Бальдус», как многие французские и итальянские рыцарские поэмы и тот же «Орландино», — с рассказа о родителях героя. Гвидон, потомок Ринальдо, героя каролингского эпоса, похищает дочь французского короля Бальдовину, и на этом рыцарское время надолго прекращает свое течение (время действия в поэме вообще отличается подчеркнутой неопределенностью: через Гвидона оно связано с эпическим, но историческое прошлое и даже настоящее в него также активно вторгаются: в «чипадских» эпизодах, к примеру, активную роль будет играть итальянский трубадур Сорделло, живший в XIII в. и прославленный ролью, которую ему доверил Данте в своей «Комедии»; к нему добавляется Мастино делла Скала из XIV в. и какой-то миланский Сфорца, что переносит нас уже в XV в.). Король объявляет охоту на беглецов, которые в нищенском обличьи добредают до Чипады, где их привечает крестьянин по имени Берто Панада. В первой песни необычного, за исключением языка, мало: даже описание грандиозного банкета при королевском дворе вписывается в традицию, представленную тем же Пульчи; тем более в нее вписываются рыцарские подвиги Гвидона на турнире при парижском дворе и любовь к принцессе. Необычное начнется во второй (где также, кстати, будет рассказ о застолье в бедном крестьянском жилище). Гвидон недолго пробыл под гостеприимным кровом Берто Панады и отправился совершать новые деяния, подобающие его рыцарскому званию, а Бальдовина в полном одиночестве (Берто Панада на пашне) произвела на свет Бальдуса. У Берто также рождается сынок, Замбелло, которого все считают родным братом Бальдуса, хотя он на него не похож ни нравом, ни обликом. Бальдус растет не по дням, а по часам и еще в детстве совершает множество подвигов (например, в шестилетнем возрасте побеждает в игре в мяч, а когда по дороге домой ватага подростков пытается у него отнять выигрыш, Бальдо ранит их главаря, потом убивает преследующего его громилу, оказывается в тюрьме, откуда его выручает Сорделло, Бальдовина же умирает от горя). Учебой он также не пренебрегает:

Тут Бальдовина купила бумагус, доскус и грифель,
Сына учила она, написандо и азы и буки.

Бальдус в школус пошел наконец, но не слишком охотно;
Разве матерь иль дядька формировать в силах подростка,
Не признавал дисциплину людей ужасающий отрок!
Столь преуспел он в три года, что книгос читал без указки.
То, что Виргилиус наш написал, он любил особливо;
О потасовках его декламировал внятно магистру.
Начал вынюхивать Бальдус легенды о храбром Роланде.
Не к депоненциям он прилежал, не зубрил исключенья,
Виды, числа, супины, риторики ветхой фигуры
И не хранил Доктринала в мозгу преполезные вирши.
Этот, и тот, и зело, и вкупе, и втуне, и через
Не сопрягал, не слагал — он глупости презрел педантов.
Быт им изорван Донат, из Перотта кульки мастерил он,
А на картонных обложках поджаривал Бальдус колбасы.
Он восхищался Роландом и неустрашимым Ринальдом,
Так для грядущих баталий крепил свой кураж с малолетства.

Дальше автор перечисляет сочинения и героев, особенно любимых Бальдусом в юные годы (список, в общем, не расходится с перечнем «ортодоксальных» авторов в «Орландино»), замечая при этом, что *чтение сих авантюр подстрекало Бальдуса к драке, / только росточком был мал, и на рост свой гневался люто.* Войдя в возраст юности, Бальдус возглавляет компанию самых отчаянных городских хулиганов, среди которых выделяются великан Фракасс (прямой потомок Морганта из поэмы Пульчи), искусный мошенник и вор Цингар (потомок Маргутта) и получеловек-полупес по имени Фалькетт. Он женится на чипадской красотке, которая приносит ему двух сыновей, жестоко эксплуатирует и держит в черном теле Замбелло, также к тому времени женившегося. Крестьяне в поэме Фоленго вообще изображаются в качестве отребья рода человеческого и подвергаются всяческим издевательствам — со стороны героев и поношениям — со стороны автора (*Род вилланов зовется злорожденным. / Достоен повешения всяк, кто благоволит к вилланам и их защищает. / Тот, кто испытывает к ним жалость, сам является вилланом* — Progenies malnata quidem villana vocatur. / Picchetur quicumque favet tutatque vilanos. / Non nisi villanos, quisquis miseretur eorum). Это вписывается в давнюю и прочную традицию, берущую начало у вагантов и продолженную средневековыми комическими жанрами (но это же ставит под сомнение причастность «Бальдуса» традиции карнавальной культуры по Бахтину, несмотря на абсолютное доминирование в мире Фоленго гастрономической и скатологической образности и огромную роль «производительного низа»).

Замбелло жалуется на свою горькую долю Тоньяццо, консулу и старосте Чипады, и тот, столковавшись с Гайоффо, мантуанским подестой, заманива-

ет Бальдуса в ловушку: после отчаянного шестичасового сражения тот схвачен и заключен в подземную темницу. Следующие пять книг посвящены плутовским подвигам Цингара. Отослав на Восток Фракасса, рвавшегося немедленно выручать друга и предводителя (и тот вместе с Фалькеттом на половину поэмы из повествования исчезает), Цингар всячески донимает главных недругов Бальдуса: с Тоньяццо во время деревенского праздника стягивают штаны, Замбелло же Цингар убеждает, что собственное дерьмо можно выгодно продать, что оборачивается для того существенными неприятностями. Венцом этих неприятностей становится убийство собственной жены, которое Замбелло совершает, уверившись в чудодейственных свойствах ножа, проданного ему Цингаром. Наконец, Цингар, переодевшись монахом, вызволяет Бальдуса из заключения, и после очередной грандиозной битвы на постоялом дворе и на улицах Мантуи друзья, к которым присоединился благородный Леонардо, потомок одновременно родов Колонна и Орсини, явившийся сюда специально, чтобы принести Бальдусу дань своего рыцарского почтения, вырываются за стены ополчившегося на них города. По пути Бальдус свертывает, как цыпленку, шею Замбелло (с Тоньяццо Цингар покончил еще раньше) и прихватывает с собой еще одного своего гонителя Гайоффо, с которым на досуге жестоко расправляется Цингар (принудив его, в частности, съесть собственные гениталии).

Все трое грузятся в Кьодже на корабль, отплывающий в Туретчину, и характер повествования ощутимо меняется. Плутовская стихия отступает: едва ли не последним ее отзвуком является проделка Цингара с овцами (он покупает у погонщиков одну овцу, бросает ее за борт, вслед за ней в море кидаются все остальные), которую повторит затем у Рабле Панург. Герои теперь сражаются не с городскими магистратами, а со злыми волшебниками и чудовищами и поле сражений ныне — не ратуша или постоялый двор, а неведомые земли и морские глубины. После чудовищной бури и нападения пиратов герои оказываются на острове, который на самом деле не остров, а заколдованный феей Пандрагой кит. Козни Пандраги приводят к гибели Леонардо, но и сама злодейка находит заслуженный конец; после ее казни, однако, чары развеиваются, и кит, обретя свободу и не желая мириться с непрошенными пассажирами, развивает бешеную скорость. Очень вовремя присоединяется к товарищам Фракасс, отрывающий у кита голову. Будет еще встреча Бальдуса с отцом, ставшим святым отшельником: прежде, чем испустить последний вздох, Гвидон призывает сына отдать все силы на борьбу с ведьмами и прочим дьявольским отродьем. В этой борьбе (против могущественной волшебницы Гелфоры и против самой Тисифоны) Бальдусом со товарищи руководит лично Мерлин Кокай. Желая уничтожить зло в самом его истоке, герои спускаются в ад, преодолевают сопротивление Харона, переправляются через Ахеронт, и тут их глазам предстает гигантская тыква, в которой тер-

пят муки все, кто плодит бесплодные вымыслы, и прежде всего поэты и астрологи, — целая армия брадобреев рвет им зубы по числу сказанной ими лжи, и на месте вырванного зуба тут же вырастает новый. Мерлин должен остаться здесь, бросив на произвол судьбы своего героя на пороге главного его подвига. Zucca mihi patria est: opus est hic perdere dentes / tot, quot in immense posui mendacia libro (*Тыква — моя родина, здесь мне суждено столько потерять зубов, / сколь раз я солгал в огромной своей книге*).

Поэма Фоленго распадается на две, почти равные по объему, но решительно непохожие друг на друга части. В первой, «чипадской», главного героя почти нет на сцене: одну книгу автор отводит рассказу о его родителях, одну — его «героическому детству», но уже в пятой книге Бальдус попадает в тюрьму и освобождается из нее только в десятой. В этих пяти книгах, лишенных главного героя, мы попадаем в обстановку средневековых комических жанров, фарса или фаблио, с их излюбленными персонажами — плутами, ворами, похотливыми и прожорливыми монахами, неверными женами, тупыми и смердящими вилланами, с их излюбленными темами и с их поэтикой тотального физиологического гротеска. В сущности, этот рассказ о плутовских подвигах Цингара представляет собой пять комических новелл, связанных только общностью персонажей и мотивом мести (обнажение Тоньяццо, продажа дерьма, продажа и гибель в утробах монахов любимой коровы Замбелло, «чудодейственный» нож и освобождение Бальдуса). Смену повествовательного регистра автор подчеркивает, меняя музу: в первых пяти книгах его вдохновляет Гоза, в шестой на смену ей идет «веселая» (gaia) Комина (всего муз шесть, по одной на каждые пять книг, и шестая, Педрала, которой Мерлин Кокай передает заботу о Бальдусе, исчезая в недрах тыквы; у каждой есть свои особенности, но все они «толстые», «пузатые», сочатся жиром и на своем гастрономическом Парнасе непрерывно варят, парят и жарят).

Рыцарский нарратив, к которому автор переходит, расставшись с Чипадой, на первый взгляд кажется более или менее традиционным: сразу же на ум приходит пульчивский Орландо, путешествующий в компании с верным Моргантом (и неслучайно, его фоленговский потомок Фракасс возвращается именно здесь — в Чипаде ему было делать нечего). Сочетание героического и комического регистров привычно для этого типа рыцарской поэмы: ад у Фоленго скорее забавен, чем ужасен, но таким же был ад в виде гигантской жаровни у Пульчи и куртуазная преисподняя, открывшаяся перед ариостовским Астольфо; царство же Фантазии, где помещается тыква поэтов, близко напоминает лунное царство у того же Ариосто (с которым Бальдус был хорошо знаком: в детстве он читал о любви Орландо к Анджелике, но с еще большим увлечением — о его безумии, о том, как тот тащил за собой дохлую кобылу и как пинком отправил под небеса груженного дровами осла). Но все же и этой части Фоленго сообщает отчетливое повествовательное своеобра-

зие: у его героев, оказавших в роли странствующих рыцарей, нет противников того же разряда — нет поэтому поединков, турниров, нет и битв с вражескими армиями, штурмов крепостей и передышек в королевских дворцах. Все их противники — волшебники и монстры, причем первые — не обольстительные даже в своем злодействе феи, как у Боярдо или Ариосто, а самые настоящие ведьмы, пришедшие сюда не из волшебного мира сказки, а, скорее, из реального мира социальных фобий и суеверий (Пандрагу не случайно сжигают на костре). И, наконец, у Фоленго нет *любви*, изменившей и дух, и повествовательный порядок каролингского эпоса у Боярдо и Ариосто. Только в первой, генеалогической книге любовь движет родителями героя; о женитьбе Бальдуса сказано мимоходом; Берта, поучаствовав на стороне Цингара в его чипадских проделках, затем надолго из поэмы исчезает: супруг встретит ее единственный раз при дворе Гелфоры, где она подвизается (вместе с женой Цингара) в качестве наставницы в школе ведьм, и уже перед самым концом поэмы узнает, что она вновь вышла замуж и выгнала из дома их с Бальдусом сыновей.

И последовательная мизогиния, и охота на ведьм, возведенная в повествовательную доминанту всей второй части поэмы (герои которой подчас кажутся не странствующими рыцарями, а мобильным спецотрядом инквизиции), и даже яростные антиклерикальные (протест против падения нравов духовенства исходил, в том числе, и из церковной среды) и антикрестьянские выпады (бенедиктинский орден был крупнейшим земельным собственником) — все это лишний раз напоминает, что автор «Бальдуса» был монахом. Не клириком или полуклириком без церковных обязанностей, как Петрарка или Ариосто, а членом духовной конгрегации, принесшим соответствующие обеты и отрекшимся от жизни в миру. Об этом к месту вспомнил Де Санктис, с которым, однако, трудно согласиться, когда он говорит о Фоленго как о «грозном монахе-расстриге», который «обрушивается на все проявления Средневековья». Скорее, наоборот, — он его продолжает: его новеллы о Цингаре возвращают нас в додекамероновское время, а его рыцарский эпос — в добоярдовское. Но так это выглядит, если брать поэму только в плане ее содержания. Многое, если не все, меняет ее план выражения. Основой макаронического языка у Фоленго является правильная (и грамматически, и в значительной мере лексически), можно сказать, даже классическая латынь, в которую вторгаются деформирующие ее новоязычные диалектизмы (поэтому, кстати, приведенный выше образчик перевода, в котором языковая деформация идет со стороны латинизмов, искажает, отчасти вынужденно, впечатление, производимое оригиналом). Соотношение этих ингредиентов меняется от редакции к редакции в пользу первого, классического: Фоленго словно старается сделать языковую пародию менее грубой и вещественной. Основным стилистическим референтом поэмы является опять же классика, Вергилий

прежде всего; отсюда в изобилии черпаются конструкции, обороты, тропы, образы, которые пародийно переиначиваются, но сохраняют свою прямую узнаваемость (ср.: O macaron, macaron, quae te matteza piavit, Baldus, IV, 285 – A, Corydon, Corydon, quae te dementia cepit, Ecl., II, 69). Пародия направлена не на ублюдочную латынь университетских профессоров и церковных проповедников, а на язык гуманистической культуры, на ее риторический инструментарий, на высший ее продукт и на зеркало, в котором она себя опознает, – это свидетельствует о ее зрелости, ее полноте, но одновременно и об ее исчерпанности.

3

По своему происхождению, устройству и области бытования близко к языку макароней стоит lingua pedantesca – язык, созданный, как это было и в макаронее, из смеси латыни и вольгаре, по природе своей пародийный, но довольно жестко ограниченный контекстом употребления и сравнительно узким кругом литературных жанров. Камилло Скроффа (1526–1565), автор первого из целиком дошедших до нас произведений, написанных на этом языке, не был его создателем. Однако именно ему принадлежит честь изобретения, именем которого в дальнейшем станет называться особый род поэзии – poesia fidenziana. Начало ей полагают изданные Скроффой «Песни Фиденцио» (Cantici di Fidenzio, ок. 1550, впервые изд. во Флоренции, 1565) и их центральный образ – педант, поглощенный страстью к юному ученику, его любовью пренебрегающему. Корни этого образа уходят в далекую древность, к истокам европейской литературы: Фиденцио Скроффы – далекий потомок софистов и самого Сократа из платоновских диалогов (это сопоставление, на первый взгляд кажущееся натянутым, нам придется встретить в истории рецепции подписанных его именем стихов). Ведь и торговцы мудростью, и их наимудрейший разоблачитель, если верить Платону, нередко оказывались жертвами красоты вверивших себя их воспитанию юношей. С тех пор образ влюбленного учителя, напичканного бесполезными знаниями и якобы возвышенными мыслями, конечно, претерпел существенное снижение: и в поэзии, и в театре педант был фигурой комической, а влюбленный педант – тем более. Чего стоит, к примеру, Маттео Лупи из «Гермафродита» Беккаделли, наделенный всеми мыслимыми душевными пороками и телесными недостатками, тупица и невежда, старый похотливец и растлитель кретинов-учеников. Но сколь бы ни был живописен Маттео Лупи, при всей меткости характеристик, присвоенных ему автором «Гермафродита», и при всем комизме положений, в которые автор заставляет его попадать, он все равно остается для нас «третьим лицом». Это персонаж, которому никогда не при-

дется ожить и обрести собственный голос. Фиденцио Скроффы – совсем другое дело. Ему от момента рождения была суждена долгая – и, что самое примечательное, автономная от его автора – жизнь. Споры о том, кто же на самом деле скрывался под маской Фиденцио, начались уже в XVI в. Были даже и такие поклонники «Песен Фиденцио», которые приписывали честь их создания самому Ипполито Альдобрандини, папе Клименту VIII (абсолютно ложная версия; сограждане и современники правоведа Камилло Скроффы хорошо знали о том, что «Фиденцио» принадлежит ему). Существует сонет, чей автор выражает Фиденцио восхищение его талантом; известна эпиграмма на смерть педанта, скончавшегося от неразделенной любви.

Пьетро Джунтео Фиденцио Глоттокризио (Glottochrysio – греч. «златоязыкий») Людимагистро да Монтаньяна выступает как автор двух десятков стихов, из которых большая часть – сонеты, но встречаются и канцоны, предлинные, протяженностью по нескольку страниц. В этих сочинениях Фиденцио выражает снедающую его любовь к отроку по имени Камилло Строцци. То, что Камилло Скроффа рискует наделить предмет страсти почтенного магистра именем, весьма созвучным его собственному, создает нетривиальное напряжение в отношениях между настоящим автором, маской автора (Фиденцио) и безгласным отроком, в которого автор заставляет влюбиться наставника. Благодаря близости имен образ мальчика, который мы все время видим только глазами восхищающегося им учителя, воспринимается как автопародия: выходит, что настоящий создатель Фиденцио расточает его устами похвалы в адрес собственного литературного двойника, но похвалы эти весьма двусмысленны. Правда, Фиденцио далек от каких бы то ни было нечистых помыслов: и по роду чувства к Камилло, и по стилю, который он силится воспроизвести в своих виршах, он убежденный петраркист. Испытывать к пленившему его отроку плотское вожделение, которое было так знакомо Маттео Лупи, его чистая душа и погруженный в возвышенные материи ум совершенно не способны. Первая же строка открывающего его книгу сонета содержит аллюзию, которую невозможно не увидеть, – так же начинает свою книгу Петрарка; эта строка привлекла особое внимание Бембо, и за ним потянулась целая вереница критиков, подвергших ее самому тщательному разбору. Однако в продолжении сонета Фиденцио, оставаясь построчным подражателем Петрарки, пытается, тем не менее, спорить с ним в главном. Петрарка говорит о прошлом, наш магистр – о насущном настоящем; он краснеет, однако, не столько потому, что признает свои желания суетными и достойными стыда, сколько оттого, что положение несчастного влюбленного не согласуется с его социальным статусом (который, как можно понять и из других его стихов, он почитает весьма высоким). Однако саму любовь он ни в коем случае не дискредитирует:

Скроффа	Петрарка
Voi ch'auribus arrectis auscultate in lingua etrusca il fremito e il rumore de' miei sospiri pieni di stupore forse d'intemperantia m'accusate.	Voi ch' ascoltate in rime sparse il suono di quei sospiri ond' io nutriva 'l core in sul mio primo giovenile errore quand'era in parte altr' uom da quel ch' i' sono,
Se vedeste l'eximia alta beltate de l'acerbo lanista del mio core non sol dareste venia al nostro errore, ma di me havreste, ut aequum est, pietate.	del vario stile in ch' io piango et ragiono fra le vane speranze e 'l van dolore, ove sia chi per prova intenda amore, spero trovar pietà, nonché perdono.
Hei mihi, io veggio bene apertamente ch'a la mia dignità non si conviene perditamente amare, et n'erubesco;	Ma ben veggio or sí come al popol tutto favola fui gran tempo, onde sovente di me medesmo meco mi vergogno;
ma la beltà antedicta mi ritiene con tal violentia che continuamente opto uscir di prigion, et mai non esco*.	et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto, e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente che quanto piace al mondo è breve sogno**.

Большая часть опусов в книге Фиденцио содержит примерно такое же количество аллюзий на слова и образы из поэзии Петрарки, как и приведенный нами сонет. На протяжении XVI и XVII вв. у Скроффы было множество подражателей, но издатели тех времен единодушно признавали его лучшим поэтом linguae pedantescae, утверждая, что никому из его современников и последователей не удавалось, принимаясь за этот род поэзии,

---

* «Вы, что навостренными ушами внимаете / шуму и ропоту на этрусском наречии / моих вздохов, исполненных изумления, / возможно, обвиняете меня в невоздержности. / Если б вы видели великолепную и высочайшую красоту / жестокого ланисты моего сердца, / вы не только извинили бы наше заблуждение, / но и возымели бы — что этому равносильно — ко мне жалость. / Увы мне, я слишком хорошо вижу, / что достоинству моему не подобает / исступленно любить, и оттого краснею; / но красота вышереченная меня влечет / с такою силой, что непрестанно / желаю выйти из темницы — и никогда не выхожу».

** «В собранье песен, верных юной страсти, / Щемящий отзвук вздохов не угас / С тех пор, как я ошибся в первый раз, / Не ведая своей грядущей части. / У тщетных грез и тщетных мук во власти, / Мой голос прерывается подчас, / За что прошу не о прощенье вас, / Влюбленные, а только об участье. / Ведь то, что надо мной смеялся всяк, / Не значило, что судьи слишком строги: / Я вижу нынче сам, что был смешон. / И за былую жажду тщетных благ / Казню теперь себя, поняв в итоге, / Что радости мирские — краткий сон» (*пер. Е. Солоновича*).

создать стихи столь же изящные (leggiadre) и исполненные прелести (graziose). Скроффа владеет мастерством пародии виртуозно — он способен деконструировать все, что составляет стих: будь то рифма, звуковой строй, структура образа, сюжет, лирическое чувство или отношение к миру и к собственному творчеству, которое демонстрирует автор. Тосканская строка под пером Фиденцио вдруг грузнеет, перебитая тяжеловесным латинским словом. Грамматика — истинный бич почтенного магистра: явно полагая свои познания в риторической и поэтической теории совершенными, он постоянно применяет их некстати. Фиденцио погрязает то в уменьшительных суффиксах, то в суффиксах превосходной степени (видимо, полагая при этом, что они придают его сочинению особую легкость). В сонете II рифмуются opusculo — munusculo — pettusculo — duriusculo, а вот пример соединения характерной для нашего магистра грамматической стратегии со структурой описания внешности, снова заставляющей вспомнить певца Лауры (ср. Canz. CCXII), но примененной к нежному облику пухлощекого отрока:

Le tumidule genule, i nigerrimi
occhi, il viso peralbo et candidissimo,
l'exigua bocca, il naso decentissimo,
il mento che mi dà dolori acerrimi,
il lacteo collo, i crinuli, i dexterrimi
membri, il bel corpo simmetriatissimo
del mio Camillo, il lepor venustissimo,
i costumi modesti et integerrimi,
d'hora in hora mi fan sì camillifilo
ch'io non ho altro ben, altre letitie,
che la soave lor reminiscentia*.

Обыкновенно наставник упрекает Камилло в холодности и даже жестокости; но однажды (как о том сообщается в XIII сонете) стойкому в любви поклоннику все же дано узреть знамение, которое наверняка сулит ему в грядущем избавление от мук, — топос, восходящий даже не к Петрарке, а к поэзии трубадуров. Скроффа его безжалостно травестирует: возлюбленный отрок, жуя чернослив, выплевывает косточку, а магистр истолковывает это как

[45] «Округлость щечек пухлых, черных глазонек/ И беленького личика чистейший блеск, / Изящный ротик, носик преприятнейший, / И подбородок — казнь моя жестокая, / Молочной шейки белизна, кудряшечки / И членов стройность с тела соразмерностью / Камилла моего, игривость нежная / И нравов скромность вкупе с целомудрием, — / Все быть велит мне камилло-поклонником / И нет иного блага мне и радости, / Чем сладкое о том воспоминание».

«ясное предвозвещение» — *все жестокое и горькое / извергнуто, и лишь сладкое сохранено.*

Вспомним, что не только в поэзии, но и в прозе Петрарка фактически был первым, кому удалось превратить интерес к собственному внутреннему миру и к собственной жизни в культурное достояние, представляющее собой ценность для широкого круга образованных людей. Этот культурно значимый эгоцентризм и составлял основание поэтического языка, разработанного Петраркой, — равно как и ряда литературных (или паралитературных) форм, им изобретенных или возвращенных к жизни после тысячелетнего забвения. Те, кто брался подражать языку Петрарки, заимствовали у него и изобретенные им средства создания в поэзии собственного образа. А те, кому в его стихах — и, главное, в стихах его подражателей — виделись ложь и преувеличения, реагировали на изменение авторской интенции: на гипертрофированный интерес к собственному образу. Камилло Скроффа доводит до логического предела этот отрефлектированный и возведенный в творческий принцип интерес поэта к собственной персоне. Именно поэтому он «утраивает» себя в «Песнях Фиденцио» и делается сам себе и «идеальным» поэтом, и источником вдохновения, и предметом опоэтизированной страсти.

Сходство между Фиденцио и Петраркой обнаруживается в способности обоих поэтов, вымышленного и настоящего, фиксировать мельчайшие детали собственного существования. У «Песен Фиденцио» есть лирический сюжет, который создается из ничтожных, зато раздутых до невероятия событий убогой жизни педанта. Упоминания об этих событиях разбросаны между восторженными описаниями достоинств Камилло или ламентациями по поводу жестокости и холодности возлюбленного. Как правило, Фиденцио, как и «серьезным» петраркистам, чтобы вдохновиться, достаточно полунамека — ничем не примечательной встречи или случайно замеченного жеста. Мы узнаем, что любовь Фиденцио длится уже три года; мы присутствуем при его страданиях, вызванных болезнью, — не очень понятно из контекста стихотворения, физический ли это недуг или душевные переживания, связанные с тем, что Камилло не всегда посещает классы, где Фиденцио ведет занятия. А без Камилло и сотни отроков, благонравных и сладкоречивых, не радуют Фиденцио: ведь и все вместе звезды не могут дать такого света, который исходит от солнца. Всех этих страданий достаточно, чтобы Фиденцио ощутил приближение смерти. Явление Камилло — опять-таки не ясно, решил ли он наконец навестить больного преподавателя или просто явился на урок, — пробуждает в Фиденцио жизненные силы и воскрешает его. Камилло не покидает мыслей Фиденцио почти никогда: он вздыхает о любимом в тягостном путешествии, проводя вечер в отвратительной гостинице среди людей низких и к

тому же над ним глумящихся; он призывает Камилло, мучась от бессонницы и ожидая наступления утра; страдание от того, что отрок отказался поприветствовать его, делает облик Фиденцио столь жалким, что коллеги-преподаватели начинают наперебой утешать его, но Фиденцио объявляет, что ни Феб, ни Юпитер не в силах помочь его горю, а сам он завидует мертвым, хотя, впрочем, очень скоро к ним присоединится. Из эпитафий, предваряющих труды Фиденцио в изданиях сочинения Скроффы, мы узнаем, что любовь к жестокосердному отроку убила поэта — как Фиденцио и предсказывал в своих стихах еще при жизни.

Страдания не мешают Фиденцио восхищаться собой и своими литературными опусами — однако же надо отдать ему справедливость: коллеги-преподаватели и их творчество тоже вызывают у него восторг. Себя, как и тех, кого Фиденцио причисляет к своему кругу, он называет «ученейшими», «образованнейшими» и «одареннейшими» (doctissimo, eruditissimo, facondissimo), а свои и чужие сочинения часто признает «изящными» и «весьма учеными» (elegante e molto dotto opusculo, dottissimi carmi). Его самовосприятие определяется не только сознанием собственной гигантской учености и выдающегося поэтического таланта, но и обостренным чувством собственного достоинства. В I сонете он признает, что достоинству его не подобает любовь столь самозабвенная (hei mihi, io veggio bene apertamente / ch'a la mia dignità non si conviene / perditamente amare, e n'erubesco). А в XVII канцоне Фиденцио рассказывает, как с видом почтительнейшим и смиреннейшим, молитвенно сложив на груди руки, — о, сколь это действие далеко было от его достоинства! — он приблизился к Камилло и, с трепетом перед ним склонившись, принялся голосом, преисполненным умиленного восхищения, произносить заранее сочиненные приветствия (отрок не нашел подобающего ответа, что повергло Фиденцио в глубочайшую скорбь). В I сонете исповедание собственного достоинства встает у Фиденцио на то место, которое занимало у Петрарки исповедание стыда. Если содержание признаний Петрарки могло вызывать сомнения в том, следует ли относить его сонет к высокому стилю, то Фиденцио заменяет это «сомнительное» и недостаточно стилистически выдержанное содержание «несомненным»: он говорит о себе как о совершенном представителе человеческого сообщества, наделенном самыми возвышенными чувствами и самыми изысканными дарованиями. Инициатива Фиденцио была понята и живо воспринята его поклонниками и издателями. В посвященном Фиденцио сонете Джован Баттиста Горго, современник и согражданин Скроффы, изливая свой восторг перед Глоттокризио и уверяя его в глубочайшей преданности и почтительном восхищении, говорит, что его речь «живописать достойна римлян историю и одержать над великим Мароном викторию»:

Honorato Fidentio eruditissimo
Del latino Idioma honor et gloria
Serba, ti prego, ne la tua memoria
Chi a te, sponte sua propria, è deditissimo.

Poich'io conobbi il tuo dir facundissimo
Atto a descriver la Romana historia,
Et ad haver del gran Maron victoria,
Tanto sei sopra ogn'altro eminentissimo;

Io ti son tanto affetionato et dedito,
Che ti porto scolpito ne i precordii,
Et sempre di te parlo et di te medito.

Dunque con brievi e ineleganti exordii
Ti prego a darmi tanto honore et credito,
Che de gli amici tuoi sia ne i primordii*.

Как видим, «низменный» предмет страсти и стихов Фиденцио предан забвению. Зато во всех четырнадцати строках для характеристики гения Фиденцио употреблено ровно столько прилагательных в превосходной степени, сколько их туда вместилось, а талант его сопоставлен с Вергилиевым, причем в его эпической, т.е. высокой, ипостаси. Такую же аберрацию можно усмотреть и в текстах самого Фиденцио: когда он, тоже в восторженных тонах, повествует о стихах своего коллеги Тринаджо, он говорит, что тот *прославлял стихами высочайшими усадьбы, пастбища и вождей славнейших* (celebrò con versi altissimi / le ville, i pascui e i duci famosissimi), — Фиденцио, как кажется, просто объединяет здесь указания на *разные* сочинения Вергилия, которые на протяжении Средних веков считались парадигмами *разных* стилей («Буколики» — низкий, «Георгики» — средний и «Энеида» — высокий), и все их подает под ярлыком стиля высокого.

Вичентинские издания Скроффы (очевидно, относящиеся к концу XVI — началу XVII в., датировки в этих книгах нет) содержат «Послание

* «Почтенный и ученейший Фиденцио, / Латинской речи честь и слава, / Сохрани, прошу, в твоей памяти / Того, кто тебе, по собственной воле, столь предан. / Поскольку я признал, что твое красноречивейшее слово, / Достойное живописать историю римлян / И одержать победу над великим Мароном / Настолько превосходит всякое другое, / Я так к тебе предан и привязан, / Что храню твой образ в сердце / И всегда говорю о тебе и думаю. / И потому посредством этих кратких и нескладных опусов / Прошу тебя почтить меня честью, / Включив в число ближайших твоих друзей».

Пиерия Репетитора из Школы Фиденция к просвещенному читателю» (Lettera del Pierio Repetitore della Scola Fidenziana all'urbano lettore) — апологию любви и поэзии Фиденцио, призванную раскрыть подлинное, то есть высочайшее и потому спрятанное автором от глаз профанов, содержание его песней. Пиерий Репетитор опасается, что любовь его литературного кумира может показаться непристойной, позорной и возмутительной (amor puerile... obsceno, turpe e scandaloso). Чтобы по достоинству оценить величие творческого подвига Фиденцио — или того, кто называет себя этим именем, — читателю следует понять, сколь исключительным было предприятие, на которое он решился. Ибо досточтимый магистр соединил в своих песнях древнюю латинскую речь с наречием Франческо Петрарки и Джованни Боккаччо, наилучшим образом разрешив спор о том, какой из языков надлежит употреблять писателям нынешнего века. И несомненная эрудиция преизящнейшего (graziosissimo) Фиденцио позволила ему создать стихи, народный язык которых подражает латыни, а латинский — народному (nella volgar lingua latinizando, e nella latina volgarizando). А так как мнимый Фиденцио обрел благодаря своему незаурядному дарованию новую манеру в поэзии, он и решил скрыться под именем учителя словесности: ведь людям такого рода подобает быть знатоками обоих языков. И предметом страсти предпочел он изобразить не женщину, к которой подобает испытывать любовь низменную (amor volgare), что возникает из плотской похоти, а отрока, любовь к которому ищет в телесной прелести духовного совершенства, заключенного в душе и нравах, и всегда стремится к прекрасному, высочайшему и бесконечному (a quel supremo ed infinito bello).

Такой любовью мудрейший Сократ любил Алкивиада — отсюда и рассуждения великого Платона о красоте и любви истинной и божественной (della pulchritudine, e del vero e divino amore). И такой же любовью наш поэт любил своего современника — юношу нравов святейших, достоинств превосходнейших, жизни непорочной и беспримерной. А потому делом разумным и подобающим душе благочестивой, мудрой и умеренной будет воспринять в смысле благом и здравом писания мнимого Фиденцио и в нем любить его возвышенную любовь и ею восхищаться.

Исследователи культуры европейского Средневековья отмечают, что стилевая квалификация того или иного текста определялась в средневековой литературе предметом повествования в большей степени, нежели сугубо языковыми средствами. Стратегия пародирования, избранная Камилло Скроффой в «Песнях Фиденцио», состояла в паразитировании на том эффекте, которого когда-то достиг Петрарка и который стремились воспроизвести петраркисты. Открытое Петраркой новое содержание — предельная ценность внутренней жизни творческой личности — задавало регистр рецепции

его поэзии: аудитория, реагируя на это новое содержание, была готова отнести к высокому стилю жанры и языковые средства, традиционно к нему не принадлежавшие. Тот, кто скрывается под именем Пиерия Репетитора и предваряет своим «Посланием к просвещенному читателю» сочинения Скроффы, создает «пародию в квадрате», прибегая при этом к другому принципу, тоже древнему и тоже основанному на приоритете содержания над выражением в определении стилевой принадлежности текста. Он реанимирует герменевтический принцип, сложившийся еще на рубеже новой и старой эр, когда в центре интеллектуальной жизни римского мира оказалось изрядное число герметических текстов, стиль которых, согласно традиционным риторическим учениям, мог считаться низким, но содержание оказывалось в разительном противоречии с языком: в них излагались вопросы философских и религиозных учений и обсуждались высочайшие проявления жизни человеческого духа. Практика обращения с такими текстами развивала своего рода дискурс подозрения: низость и комизм речений и образов сами по себе служили стимулом к поиску их тайных высоких смыслов. Но главное, что смыслы эти, заключенные в образы и слова то примитивные, то причудливые, должны были быть радикально новыми для аудитории, которой они были адресованы. Согласно Пиерию, Фиденцио тоже несет откровение новой благой вести — гомоэротическая и проникнутая пафосом эгоцентризма поэзия педанта, написанная на смеси плохой латыни с тосканским наречием, призвана стать своего рода лингвистическим евангелием, которое водворит долгожданный мир в споре латинского и народного языков.

Глава восемнадцатая

ПОЭТИКА И ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

1

Литературная теория итальянских гуманистов XV в. не тяготела к оформлению в некое законченное целое, т.е. не принимала форму отдельной дисциплины. Литературно-теоретические идеи гуманистов разбросаны по их диалогам, памфлетам, посланиям; никто из них не предпринимал попыток создать, к примеру, трактат о поэтике. И никто не формулировал общезначимых правил, кроме одного: писать надо так, как писали древние. Но это не собственно правило, это принцип — принцип ориентации на пример или образец. По поводу номенклатуры этих образцов возможны были споры и разночтения, но относительно их места в историческом времени царствовало полное единодушие. Иными словами, гуманистическая поэтика в полном согласии с основной установкой всего гуманизма оказалась поэтикой «возрожденной», ибо данная дисциплина и в античности была поэтикой не правил, а образца, располагала не сводом абстрактных норм, а корпусом конкретных текстов, говорила не «пиши по таким-то и таким-то правилам», а «подражай вот этому автору».

Положение не изменилось и с появлением во всех других отношениях новаторских «Бесед о народном языке» (1525) Пьетро Бембо. Как цицероницанцы предыдущего века, он указывал писателям на образцового автора: автор (вернее, авторы) стал другим, потому что другим стал язык литературы, не латинским, а итальянским, но авторитарность образца сохранилась в полной мере. Хочешь быть хорошим поэтом, пиши, как Петрарка, хочешь быть хорошим прозаиком, пиши, как Боккаччо. Нормативность соблюдается лишь в отношении языка — грамматика (а третья книга «Бесед» и есть итальянская грамматика, одна из первых) не может обойтись без правил, — но это опять же входит в русло традиции: поэтика и в античности существовала как часть грамматики, а грамматика и в течение Кватроченто, этого ан-

тинормативного века, оставалась, у того же Лоренцо Валлы, например, нормативной.

«Поэтическое искусство» Марко Джироламо Виды (1485–1566), известного также в качестве автора латинской поэмы о жизни Христа, это первая настоящая поэтика (т.е. описание поэзии, претендующее на законченность и систематичность), созданная в ренессансной Италии (правда, к последним годам XV в. относится поэтика Бартоломео делла Фонте, но она прошла незамеченной и была обнаружена только в XX в.). Стихотворный трактат Виды появился в печати почти одновременно с диалогами Бембо — в 1527 г. (хотя есть сведения, что написан он был десятилетием раньше), но кажется прямо продолжающим традицию средневековых поэтик, таких, как «Наука стихотворческая» Матвея Вандомского или «Новая поэтика» Гальфреда Винсальвского. Конечно, он написан на куда более изысканной латыни и круг авторитетов, к которым обращается его автор, шире: в частности, Вида знает и ценит греков. Однако главный авторитет для него, как и для средневековых теоретиков поэзии, — Гораций с его «Посланием к Пизонам», которое продолжали усиленно комментировать в ренессансной Италии (Кристофоро Ландино в 1482 г., Бадий Асценций в 1500, Помпонио Гаурико в 1510, Иоанн Британик в 1518 и др.). Вида пишет о воспитании поэта: вдохновение, конечно, необходимо, но еще важнее хорошие наставники и правильный метод. Он делит свой материал по риторическому принципу, наследованному нормативными поэтиками, на инвенцию (нахождение материала), диспозицию (расположение материала) и элокуцию (словесное оформление). Мало говорит, как и его средневековые предшественники, об инвенции, потому что мало о ней говорил Гораций, ограничиваясь советом подражать лучшим из лучших, в особенности Вергилию. Больше говорит о диспозиции, еще больше об элокуции, но все его советы и здесь почерпнуты из риторической традиции. В общем единственное существенное отличие трактата Виды от средневековых трактатов в том, что его дидактика не носит такого откровенно школьного характера.

Среди источников Виды нет единственной теоретической поэтики древности — аристотелевской. Она была плохо известна в Средние века — переводилась однажды самым активным переводчиком Аристотеля Вильгельмом Мербекским, но распространения не получила. Не знали ее и гуманисты: первым из комментаторов к ней обратился во второй половине XV в. Эрмолао Барбаро, первым из поэтов — Анджело Полициано. Она даже была вновь переведена на латинский — учеником Барбаро Георгием Валлой (1498), но по-прежнему не привлекала к себе большого внимания. В этом нет ничего удивительного. Книга Аристотеля о поэтическом искусстве не только единственная не прикладная поэтика античности, но и единственная, где разрабатываются по преимуществу проблемы жанрового состава литературы. Это

было непонятно в античности, оставалось непонятным и в Средние века, и в первые два века Возрождения: в своем понимании литературы эти столь различные во всех других отношениях культурные эпохи имели нечто общее. Главным отличительным признаком литературы и, соответственно, главным предметом для поэтологических размышлений считалось особым образом обработанное слово. Во всех поэтиках древности и Средневековья ведется речь о том, как нейтральному словесному материалу сообщить качества, способные увлечь читателя, даровать ему наслаждение и принести пользу. Этим же занималась и риторика, и именно она передала поэтике и свой арсенал методик, и весь свой набор конкретных приемов. Заимствовав их, поэтика перестала быть описательной, стала нормативной, но продолжала оставаться поэтикой стиля и только стиля.

Для великих схоластов, в частности для Фомы Аквинского, поэзия была «низшей из наук». Дело в том, что она говорит о незначительных предметах, а если берется за серьезные, то делает это несерьезно — рассказывая о высоких истинах, прибегает к языку лжи. Петрарка и Боккаччо, выступив с защитой поэзии, произвели настоящую революцию в иерархии ценностей: поэзия из последней стала первой. Но изменение в оценке, которое и само по себе, разумеется, было новацией исторического масштаба, не повлекло за собой изменений в подходах. Поэзия и для первых гуманистов не имела собственного предмета: она по-прежнему отличалась от философии лишь языком, привлекая с помощью вымысла тех, для кого язык истины был слишком труден. Цель у философии и поэзии одна, лишь пути к ней они прокладывают разные, и путь философии остается и более прямым, и более коротким — и пока главным признаком поэзии считается стиль, к иному выводу прийти нельзя.

А ведь уже Аристотель указал на другой отличительный признак поэзии — подражание (о подражании после Аристотеля говорили много, но понимали его иначе) и определил ее собственный предмет — изображение всеобщего. Для Аристотеля философия и поэзия действительно разные дисциплины, ибо различаются не только языком, но и предметом: Эмпедокл не поэт, хотя писал стихами. Первым на эту аристотелевскую мысль, без освоения которой (или любой другой, но аналогичного эпистемологического статуса) поэтика просто не может претендовать на роль самостоятельной теоретической дисциплины, обратил внимание Полициано. Он повторяет ее в «Манто», в «Кормилице», в «Панэпистемоне», в предисловии к «Девушке с Андроса». Но в ближайшие годы за ним не пошел никто. Не пошли Бембо и Вида, не пошел даже Джан Джоржо Триссино, активно воплощавший уроки аристотелевского поэтического искусства в собственной поэтической практике: по крайней мере, так обстоит дело в первых четырех частях его «Поэтики», которые были опубликованы в 1529 г. вместе с открытым им дантовским трактатом «О народном красноречии» и в значительной мере опирались на

него (т.е. прямо продолжали традицию средневековых нормативных поэтик, из которой дантовский трактат никак нельзя исключить), — в последних двух частях, вышедших в свет в 1562 г. посмертно, его позиция существенно изменится. Не пошел в своей «Поэтике» (1536) и Бернардино Даниэлло. Он знает об аристотелевском разграничении поэта и историка, но понимает его совершенно не по-аристотелевски. Историк говорит об истинном, поэт — о правдоподобном, но главное, что отличает одного от другого, это порядок изложения: историк следует естественному, поэт — искусственному. Иными словами, различия между ними укладываются в рамки организации повествования, а не его природы, они по-прежнему в основе своей — стилевые. И вполне естественно, что стиль у Даниэлло остается на первом плане. Стиль — главная забота поэта. Материя — достояние публичное, только стилевое оформление делает ее личной собственностью. Дурно изложенный материал может быть у автора отобран, так как он не сделал его своим. Стили ведут существование, свободное от каких-либо жанровых обязательств: всем трем, высокому, среднему и низкому, находится место в «Канцоньере» Петрарки. Делением поэзии на драматическую, лирическую и эпическую вообще можно пренебречь.

Еще более законченное выражение поэтика стиля нашла в диалоге Джироламо Фракасторо (1478–1553), известного врача и поэта, автора среди прочего латинской дидактической поэмы «Сифилис, или О французской болезни» (которому уже по одному этому никак не могла понравиться мысль Аристотеля о том, что «между Гомером и Эмпедоклом ничего нет общего, кроме метра»). В «Наугерии, или О поэзии», опубликованном в 1555 г., но предположительно написанном ок. 1540 г. Фракасторо прямо заявляет, что «материя» поэзии не является ее отличительной чертой — она такая же, как у других искусств и наук. Специфика поэзии в том, что она стремится достичь абсолютной красоты выражения. Именно так, не верно в отношении источника, но последовательно в отношении собственной системы идей, Фракасторо понимает аристотелевское разграничение универсального и частного — перенося его с материи на слово.

В диалоге Фракасторо поэтика стиля последний раз выступает с таких авторитарных позиций: в середине века уже трудно делать вид, что никаких альтернативных поэтик не существует. Итальянская литературная теория начала открываться навстречу Аристотелю, чья книга о поэтическом искусстве была вторично переведена на латинский язык (Алессандро Пацци, изд. 1536) и впервые на итальянский (Бернардо Сеньи, 1549), а в итальянскую литературу начали возвращаться те литературные жанры, которым аристотелевская поэтика и была по преимуществу посвящена. Это совпадение отнюдь не случайно: аристотелевский трактат оказался востребован именно тогда (и именно потому), когда в итальянской литературе стали складывать-

ся контуры будущей жанровой системы. Не случайно также и то, что у истоков этой рецепции «Поэтики» оказались авторы, наиболее активно участвовавшие в реставрации античных эпических и драматических жанров. Триссино, автор первой итальянской «правильной» трагедии и первой попытки (если не считать петрарковскую «Африку») создания по образцу «Илиады» и «Одиссеи» национальной героической эпопеи («Италия, освобожденная от готов»), где-то между 1529 и 1550 годами (последняя дата — год его смерти) добавил к четырем «дантовским» частям своей «Поэтики» еще две, представляющие собой развернутую парафразу «Поэтики» Аристотеля. Алессандро Пацци, новый переводчик Аристотеля, — также трагедиограф, один из первых последователей Триссино на этом пути. Наконец, и Джиральди Чинцио, трагедиограф следующего поколения, активно осваивал аристотелевские идеи о поэтическом искусстве, хотя и пытался — не очень успешно — подчеркивать свою в отношении их независимость.

В 1543 г. Джиральди Чинцио публикует «Орбекку», свою первую трагедию (сыгранную двумя годами раньше), и сопровождает публикацию стихотворным обращением к читателю, где в нескольких пассажах авторитет Аристотеля ставится выше авторитета Горация. Тем же годом он датирует послание к Эрколе II д'Эсте с ответом на возражения некоего анонимного критика: характерны и возражения — с упреком за отступления от аристотелевских правил, и защита — с утверждением, что от этих правил можно в ряде случаев отступать (и тем самым с негласным признанием, что такие правила существуют). Наконец, все к тому же году он относит «Рассуждение о сочинении комедий и трагедий», а к 1549 г. — «Рассуждение о сочинении романов»; правда, эта датировка не слишком надежна, ибо Джиральди таким образом боролся за научный приоритет со своим учеником, Джованни Баттиста Пиньей, чей трактат «Романы» был издан в одном году — 1554 — с «Рассуждениями» Джиральди, но опередил их на несколько месяцев. Сомнительно и утверждение Джиральди Чинцио о том, что «никто до меня не прилагал руку к изложению «Поэтики» Аристотеля» (именно таким изложением, фактически переводом, является первое, посвященное драматическим жанрам «Рассуждение»). Во втором, эпическом, автор чувствует себя более свободно, и этот трактат вместе с трактатом Пиньи (к которым нужно прибавить послание Джиральди к Пинье, датированное мартом 1554 г. и опубликованное раньше обоих трактатов) вне зависимости от того, кто кого опередил, фиксирует важный этап в освоении аристотелевских идей: их адаптацию к новой поэтической реальности, каковой являлся неизвестный античности жанр — рыцарский роман.

Оба автора согласны в том, что в романе на смену единственной фабуле эпоса приходят несколько равноправных сюжетных линий и несколько главных героев оттесняют единственного эпического протагониста. Иная струк-

тура содержания порождает иные принципы композиции: действие возвращается вспять, уходит вперед и, главное, надолго останавливается, уступая место параллельным действиям, отступлениям и эпизодам. Если принцип эпоса — единство, то принцип романа — разнообразие. А отсюда следует — и этот вывод и Джиральди, и Пинья формулируют вполне четко, — что эстетическое законодательство не дается раз и навсегда, оно может устареть и должно время от времени обновляться. При этом новые правила извлекаются из произведений, апробированных стойким и всеобщим признанием: в случае с романом — из произведений Боярдо и Ариосто.

У апологетов романа не замедлили обнаружиться оппоненты. Первый из них — Антонио Минтурно (1500–1574), видный церковный деятель и поэт, автор двух посвященных поэтике сочинений — «О поэте» (1559), написанного на латыни, и «Поэтического искусства» (1563), написанного по-итальянски. Во втором из них он доказывал, что эстетическая норма не подвержена воздействию времени, считал недопустимым любое отступление от законов эпической поэзии, главный из которых — единство действия, в качестве абсолютных образцов указывал на произведения Гомера и Вергилия, Ариосто же осудил именно за выбор вымышленного, неправдоподобного и лишенного единства сюжета. В каком-то смысле полемика Минтурно с Джиральди и Пиньей напоминает и спор «цицеронианцев» с «антицицеронианцами», начавшийся еще в XV в. и продолженный в XVI, и еще более — спор о языке, в котором столкнулись сторонники нормы, вознесенной над временем, и сторонники узуса, определенного временем. Главное, что ее от этих споров отличает, это уход от языка и стиля в область чисто жанровой проблематики с характерными для нее темами — жанровой топики (историчность или вымышленность сюжета) и жанровой формы (строгая или свободная композиция). Минтурно уже и строит свое «Поэтическое искусство» по жанровому принципу (полное название — «Поэтическое искусство, в коем содержатся предписания для героической, трагической, комической, сатирической и всякой иной поэзии»), отводя каждому из крупных видов поэзии один из основных разделов работы (первая книга — эпос, вторая — драма, третья — лирика) — от равнодушия Даниэлло (который говорил о делении литературы по жанрам: «все это вещи наипустейшие») мы ушли чрезвычайно далеко.

А начало этого перелома относится именно к сороковым годам, когда, с одной стороны, пишет свой диалог, как бы закрывающий эпоху стилевых поэтик, Фракасторо, с другой же — и почти одновременно — открывает новую эпоху Бартоломео Ломбарди своими лекциями об аристотелевском «Поэтическом искусстве». Его курс, начатый в Падуе в декабре 1541 г., продлился недолго — автор вскоре умер, — но его записями воспользовался в своих лекциях, читанных в Ферраре в 1543 г., Винченцо Маджи; он опирался на них, и выпуская в свет в 1550 г. свой фундаментальный комментарий

к аристотелевскому трактату. Первым, однако, этот комментарий уже не стал — двумя годами его опередил комментарий Франческо Робортелло (1515–1567). Оба комментария, что вполне естественно, не свободны от влияния риторической традиции, в обоих исходной теоретической установкой является оказываемый поэтическим произведением эффект (притом что Робортелло указывает в качестве аудитории на интеллектуальную элиту, а Маджи — на необразованное простонародье). Но достигается этот привычный для риторики эффект — усладить и убедить или сдобрить горькую пилюлю пользы сладкой оболочкой поэтического наслаждения — уже не с помощью фигур речи, а через жанровые категории. И Робортелло, и Маджи, как бы возмещая урон, нанесенный временем аристотелевской поэтике, дополняют свои комментарии краткими трактатами о не рассмотренных Аристотелем жанрах. У Робортелло это сатира, эпиграмма, комедия, элегия; говоря о комедии, он фактически слово в слово повторяет аристотелевский разбор трагедии, лишь соответствующим образом меняя качественные характеристики. Его жанровые определения вообще отличаются некоторой расплывчатостью и невыделенностью основного признака: иногда им может быть предмет, иногда — форма, иногда — цель. Но при этом пользу зрителю или слушателю доставляют именно аристотелевские фабула, характер, мысли; удовольствие — эпизод, второстепенный персонаж, описание или отступление. Существует и удовольствие, проистекающее от самого характера подражания — «веселого» в комедии, «искусного» в трагедии. Подражание вообще признается главной отличительной чертой поэзии.

В течение следующего полувека число комментариев к «Поэтике» значительно умножится, и аристотелизм вообще утвердится в качестве основополагающего подхода к разбору всех поэтологических категорий. Это не значит, что у него не останется противников, в том числе и принципиальных. У Платона в этот период тоже имелись, хотя и единичные, но сильные адепты. Один из них — Франческо Патрици (1529–1597), боровшийся с Аристотелем на всех фронтах, от философии до эстетики. В своей «Поэтике», разделенной на десять частей («декад»), лишь две из которых были опубликованы при жизни автора («Декада историческая» и «Декада опровергающая», 1586; остальные обнаружены в 1949 г.), он выдвинул в качестве цели и содержания поэзии «удивительное», в качестве ее истока — вдохновение (или энтузиазм) и обрушился на подражания, на правила, на фабульность поэзии и на ее единства. Джордано Бруно, еще один адепт платонизма, также выступил и против подчинения поэзии правилам и против деления ее на жанры, объявив («О героическом исступлении», 1585), что каждый новый поэт заново вырабатывает для себя правила, которым следует в своем творчестве, и что жанров столько, сколько поэтов. К такому же выводу вели читателя бесчислен-

ные, произвольные, то и дело меняющиеся жанровые классификации Патрици («Декада пластическая», 1587).

Можно ли считать Патрици и Бруно теоретиками маньеризма или, по крайней мере, маньеристическими теоретиками? С одной стороны, несомненно. «Удивительное» (по определению Патрици в «Декаде изумляющей», оно рождается, когда «один порядок смешивается с другим и вероятное занимает место неимоверного, и наоборот») — это то, к чему стремились и чего достигали в своих картинах Тинторетто и в своих трагедиях Джиральди. С другой стороны, если маньеризм в живописи это отход от натуральной основы изображения и ориентация на «правила» («манеру») письма нескольких образцовых художников, то Патрици с Джордано Бруно с их протестом против правил и с их апологией природы плохо подходят на роль его лидеров. Ничего слишком парадоксального в этом противоречии нет: все дело в разрыве между теоретической и практической поэтикой, который сложился давно и который во второй половине XVI в. только начал постепенно преодолеваться. С тем же успехом маньеризм мог находить идейное оправдание и у теоретиков противоположного лагеря.

Так во всяком случае обстоит дело с Юлием Цезарем Скалигером (1484–1558) в его «Поэтике», опубликованной в 1561 г. посмертно. Для художественной практики маньеризма привлекательной здесь была идея искусства как второй природы, которая решительно превосходит первую. Но та же самая идея, поскольку содержала в себе представление об искусстве как о рациональной норме, как о системе правил, оказалась привлекательной и для классицизма: недаром Скалигер вошел в число наиболее почитаемых французским XVII веком авторитетов. Вместе с тем Скалигер, уже в 1525 г. уехавший во Францию и поселившийся в Ажене, так до конца и не оторвался от интеллектуальной атмосферы Италии десятых-тридцатых годов, определявшейся во многом спорами о подражании, еще в прежнем, доаристотелевском смысле (кроме Бембо, полемизировавшего с Пико делла Мирандола-младшим, это и Джулио Камилло Дельминио, и Бартоломео Риччи, и Бернардино Партенио, и др.). Скалигер и сам принял в нем участие направленным против Эразма трактатом (1531), и сохранил верность своему «цицеронианству» (преобразованному в соответствии с предметом в «вергилианство») в «Поэтике». Именно инерция гуманистического понятия подражания определяет колебания автора в отношении понятия аристотелевского. Заявив уже в первой главе первой книги, что «поэзия целиком представляет собой подражание», он фактически опровергает эту посылку в последней, седьмой: «ибо не всякое поэтическое произведение есть подражание, и не всякий, кто подражает, поэт». Но главная причина этой непоследовательности в том, что он никак не хочет отказывать в праве называться поэтом ни философу, ни историку — лишь бы они облекали свою философскую или историческую ма-

терию в стихи. Тем самым он, не изменяя аристотелизму, оказывается парадоксальным образом предшественником Патрици.

Спорит, и спорит ожесточенно Патрици в основном с Лудовико Кастельветро (1505–1571), хотя последнего никак нельзя отнести к числу вульгарных догматиков: об этом говорит и обвинение в ереси, вынудившее Кастельветро покинуть Италию, и критический дух, которым исполнен его комментарий — первый из новоязычных — к аристотелевскому трактату («Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная», 1570). Кроме того, его перу принадлежат комментарии к петрарковскому «Канцоньере», к «Беседам о народном языке» Бембо (где он выступил в защиту современного и разговорного языка против литературного и почерпнутого из книг образцовых авторов) и к двадцати девяти песням дантовского «Ада», исследование «Риторики к Гереннию» и другое. Позиция Кастельветро в процессе самоопределения литературных и художественных стилей такая же размытая или, лучше сказать, такая же универсальная, как и у Скалигера. С одной стороны, его теория поэзии отличается предельным рационализмом и жесткой нормативностью: именно он первым формулирует в качестве непререкаемого закона пресловутые единства времени и места. Но мотивирован этот закон своего рода принципиальным гедонистическим демократизмом, с которым Кастельветро подходит к исследованию поэзии: поэзия — таково его главное теоретическое убеждение — призвана развлекать простой народ; этот эстетический эффект достижим только при условии абсолютной веры в истинность того, что происходит на сцене или о чем повествуется в поэме; эта вера будет поколеблена, если зритель заметит, что события, которые ему были представлены, никак не умещаются в те несколько часов, которые он провел в театре. Пользе в поэзии не место: Кастельветро идет много дальше Аристотеля, изгоняя из числа поэтов не только Эмпедокла, но и Гесиода и Вергилия с его «Георгиками». Причина все та же: простому народу научные материи неинтересны и непонятны — о его просвещении Кастельветро даже не задумывается. При этом если от аудитории не требуется никакой подготовки, то поэт готовится к своему труду путем «долгих упражнений и с помощью приобретенного навыка» — никакого вдохновения, никакого платоновского «неистовства» ему не оставлено. Ему не оставлено даже права вдохновляться чужим примером или во всяком случае брать его за образец: «поэзия создает нечто совершенно отличное от ранее созданного..., а поэт при этом прекрасно сознает, отчего нужно делать так, а не иначе, ибо не жалеет времени на размышление и исследование». Поэт соревнуется — но не со своими великими предшественниками в рамках общего канона, а «с установлениями судьбы и с ходом земных вещей», имея единственным ограничителем непреложный жанровый закон. Разрыв с традицией гуманистической поэтики — полный и вполне осознанный.

2

Комментарий Кастельветро увидел свет в ближайший канун первого из трех великих литературных «споров», под знаком которых прошло окончание столетия. Значение их для литературно-критической мысли весьма велико. Во-первых, они окончательно закрепили торжество жанровой поэтики: еще одним свидетельством полной переориентации поэтологических установок явилось то обстоятельство, что в это время специального монографического исследования был удостоен едва ли не каждый из опробованных литературной практикой жанров — трагедия (Н.Росси и Г.Зиннано, оба 1590), комедия (Б. Пино да Кальи, 1572; Н.Росси, 1589; Ф.Черути, 1593), героическая поэма (Т.Тассо, 1594), роман (Дж.Малатеста, 1596), новелла (Ф.Бончани, 1574), диалог (С.Сперони, 1574), эпиграмма (Т.Корреа, 1569), мадригал (С.Сперони, 1574), сонет (В.Торальто, 1589; Ч.Криспольти, ок. 1592), элегия (Т.Корреа, 1590), лирика в целом (П.Торелли, 1594). Во-вторых, благодаря этим спорам был преодолен традиционный, восходящий еще к Средневековью, разрыв теоретической и практической поэтики, о чем свидетельствует и их интенсивность, не имеющая прецедентов, и их предмет — сочинения итальянской литературы, причем, начиная со второго спора, либо ближайшего прошлого, либо самой живой современности.

У начала спора о Данте стоит «Речь мессера Ансельма Кастравиллы, в которой доказывается несовершенство "Комедии" Данте». Она стала известна в 1572 г., но была опубликована лишь в следующем веке — в 1608 г. Кто ее автор, неизвестно: он именуется то Ансельмо, то Ридольфо, и нет ни одного документа или свидетельства, подтверждающего его реальное существование. Не исключено, что это псевдоним. Таинственный Кастравилла избрал поводом для своей атаки на «Божественную Комедию» высказывание Винченцо Боргини, поставившего Данте выше Гомера, высказывание, сделанное Боргини в качестве персонажа одного из диалогов Бенедетто Варки (изданного в 1570 г., но написанного десятилетием раньше). В качестве же реального лица Боргини неоднократно протестовал против того, что ему приписывается столь крайнее мнение, уточняя, что он признает Данте величайшим поэтом нового времени, но никогда не осмеливался равнять его с Гомером. Впрочем, для Кастравиллы «парадокс» Варки был действительно лишь предлогом, а целью — доказать, что «Божественная Комедия» не поэма, если же поэма, то не героическая, а если все же героическая, то плохая. К эпической поэзии ее нельзя причислить, так как этот жанр не допускает изображения частных лиц, к разряду которых Кастравилла относит самого Данте в качестве героя произведения. Плоха же поэма, потому что ее фабула неправдоподобна, затемнена, разъединена, эпизодична, недостаточно просторна, лишена завязки, узнавания, перелома, развязки, не вызывает ужаса, жалость же вызывает

лишь местами. Кастравилла тем самым поставил своих будущих оппонентов перед трудным выбором: либо согласиться с ним и признать «Комедию» Данте эстетически несовершенной, либо выступить против того эстетического законодательства, с которым она не согласуется (такое, как мы видели, было вполне возможно, но из участников спора по этому пути не пошел никто). Был, правда, и третий путь: ввести дантовскую поэму, соответствующим образом ее истолковав, в круг освященных аристотелевской «Поэтикой» жанров. Именно его избрало большинство противников Кастравиллы.

Один из будущих главных героев спора, Якопо Маццони, вмешался в него уже в 1572 г. («Речь в защиту «Комедии» божественного поэта Данте»). В следующем году спор продолжили флорентийские Поддельные академики (целая группа рукописных текстов, в той или иной мере связанных с дантовскими сессиями этой академии). Вскоре сторону Кастравиллы принял самый, пожалуй, активный, участник дискуссии Беллизарио Булгарини («Некоторые замечания о речи Якопо Маццони, направленной в защиту «Комедии» Данте», ок. 1576, изд. 1583). На «Замечания» Булгарини ответил Орацио Каппони («Ответ на пять первых положений Беллизарио Булгарини», 1577, рукопись). Тот, само собой, не остался в долгу («Реплики на ответы синьора Орацио Каппони на пять первых положений моих «Замечаний», 1579, изд. 1585). Новая атака на Данте последовала в 1582 г., и у Кастравиллы появился новый единомышленник — Алессандро Каррьеро с «Краткой и остроумной речью против Данте». Впрочем, появился ненадолго, так как критики Данте не сочлись между собой славой. Издав свои «Некоторые замечания», Булгарини обвинил Каррьеро в плагиате и вызвался представить свидетелей, готовых подтвердить, что тот читал его сочинение, будучи в Сиене в 1579 г. Каррьеро отреагировал быстро (уже в 1583 г.) и весьма своеобразно: представив в первой части своего нового труда («Апология против обвинений синьора Беллизарио Булгарини, сиенца») доказательства того, что его «Краткая речь» была готова уже в 1577 г., он во второй части («Палинодия, в которой доказывается великолепие поэмы Данте») сделал полный разворот и вознес на пьедестал то, что в прошлом году (или, если верить «Апологии», несколько раньше) с него низвергал.

«Некоторые замечания» и «Реплики» Булгарини были атакованы в том же 1583 г. Джироламо Зоппио («Рассуждения в защиту Данте и Петрарки»), поздно включившимся в спор, но быстро вышедшим в нем на первые роли. Кроме него, против «Некоторых замечаний» примерно в то же время выступил Спероне Сперони («Апология Данте», изд. только в XIX в.). По-видимому, Зоппио встретился с контркритикой, так как спустя два года вновь вмешался в дискуссию с «Ответом на возражения, чинимые сиенцами против рассуждений в защиту Данте». Тут уже не смолчал Булгарини («Ответы на рассуждения синьора Иеронимо Зоппио о “Комедии” Данте, Реплика на от-

вет того же Зоппио, именуемый «Против возражений, чинимых сиенцами», 1586). Тем временем лагерь сторонников Данте пополнил Алессандро Сарди («Речь о поэзии Данте применительно к его "Аду"», 1586), а Якопо Маццони все еще продолжал работать над начатым в 1583 г. фундаментальным трудом «О защите "Комедии" Данте» (первая часть издана в 1587 г., вторая – в 1688 г.). Продолжали интересоваться спором флорентийские Поддельные академики (Алессандро Риннуччини выступал в академии с защитой Данте в январе 1581 г. и в апреле 1587 г.). Не думал успокаиваться Зоппио, вновь пошедший в наступление на Булгарини («Мелочи поэтические касательно Данте», 1587). Но тому еще оставалось свести более старые счеты («Защитное слово на Апологию и Палинодию монсиньора Алессандро Каррьеро», 1588), и Зоппио, не дождавшись ответа, выступил не в очередь и последний раз («Поэтика от Данте», 1589). Булгарини будет возвращаться к своей любимой теме уже в следующем веке (кстати, именно он издаст наконец памфлет Кастравиллы), в этом же спору приходит конец, хотя его отзвуки будут еще слышаться в программах флорентийских академий, в двух параллельных спорах, в теоретических сочинениях общего характера (например, в «Поэтике» Кампанеллы, ок. 1596).

Главный пункт обвинения, выдвигаемого против Данте, в чем обвинители следуют за зачинателем спора, – несоответствие «Божественной Комедии» жанровым характеристикам героического эпоса. По мнению Булгарини, «Комедия» это своего рода жанровый монстр, в котором признаки отдельных жанров соединены в немыслимом и противоестественном симбиозе: эпические персонажи (по признаку социального положения) действуют рука об руку с комедийными, а повествовательную форму поэмы компрометирует драматический размер стиха (это его первое от 1576 г. выступление); по языку поэма Данте комедийна, но этому противоречат ее персонажи, ее фабула, ее способ подражания; по эффекту она трагедийна, но он ослаблен счастливым концом (это выступление 1586 г.). Каррьеро, пока не переметнулся в лагерь сторонников Данте, доказывал, что «Комедия» не причастна ни одному из существующих жанров: это не комедия, поскольку ее действие происходит не в городе и ее форма недраматична; это не трагедия, поскольку среди ее действующих лиц нет царей; это не эпос, поскольку автор выступает одновременно и как субъект, и как объект подражания; это не сатира, поскольку не выводит на сцену ни фавнов, ни сатиров (Булгарини, напротив, полагал, что сатира – единственный жанр, с которым «Комедия» может быть сопоставлена из-за ее «злоязычия»).

Защитники Данте отрицали жанровую беспризорность «Комедии» и доказывали, что она соответствует признакам какого-нибудь вполне законного жанра, например, эпоса. Действие поэмы, опороченное ее хулителями, объявлялось героическим (подвиг путешествия по загробному миру), правдопо-

добным (ведущим к высшей правде христианства), благородным (повествующим об обретении добродетели), причем, конечно, приходилось закрывать глаза на то, что это не те героика, достоверность и благородство, что у Гомера и Вергилия. Реже «Комедию» классифицировали в соответствии с ее заглавием: целую книгу своего главного труда посвятил этому Маццони. Недоумения, связанные с ее недраматичностью, он снимает, указывая на существование особой разновидности драмы — монодии, сольной рецитации. Выбрал Данте эту форму драмы, чтобы не нарушать принципа достоверности, выводя на сцену мертвецов. Но «Комедия» имеет не только форму, но и структуру драмы, поскольку все ее персонажи необходимы главному действию и в ней нет акцидентальных эпических эпизодов. Комедией же она названа вполне справедливо, так как финал ее радостен, а ее аудиторию составляют люди, занимающие невысокое положение в обществе и утешающиеся в своих житейских несчастьях за чтением поэмы.

Еще одна группа участников спора относила произведение Данте к новому, неведомому античности жанровому образованию. Правда, если для Джиральди и Пиньи роман это действительно новая форма эпоса, то теоретики данной группы новизну понимают исключительно как комбинацию старых элементов. Еще за хронологическими границами дантовского спора Карло Ленцони («В защиту флорентийского языка и Данте», изд. 1556) первым заговорил о жанровой двойственности поэмы: с эпосом ее роднит обилие действующих лиц, с древней и новой аттической комедией — бичевание пороков, сакральность тематики, счастливый конец. К драматическому роду ее относит фигура самого Данте, являющегося актером в своей «Комедии», которая, по прогнозу Ленцони, может стать прообразом нового драматического жанра, как это некогда случилось с античной эпопеей (из «Илиады» вышла трагедия, из «Маргита» — комедия, из «Одиссеи» — трагедия двойного склада). При этом Данте, основывая новый жанр, не опровергает старого; более того, он не нарушает ни одного правила, установленного Аристотелем для эпопеи, и соблюдает их все, как будто читал «Поэтику».

Среди участников спора активнее всех такую позицию отстаивал Джироламо Зоппио. По его мнению, избыток прямой речи помещает «Божественную Комедию» в один ряд с платоновским диалогом; стиль, финал, сословное положение персонажей — в один ряд с комедией; аудитория, склонная к философским размышлениям — в один ряд с эпосом. В итоге получается комическая эпопея, действие которой философично (и представляет собой аллегорию степеней счастья, достигаемых человеком при демократии, олигархии и монархии), герой которой — философ, созерцание предпочитающий действию, читатели которой — также философы, чья склонность к философскому образу жизни только укрепляется после знакомства с поэмой.

Спор о Данте — это в сущности спор единомышленников при всей его ожесточенности. Маццони, даже конструируя свой невиданный жанровый гибрид, ссылался на «Поэтику» Аристотеля не реже Кастравиллы. В том, что данное произведение причастно поэзии постольку, поскольку соответствует всем законам данного жанра, не сомневался не только Булгарини, прямо высказывавший эту мысль, — не сомневался никто. Забавная палинодия Каррьеро показывает, сколь ненадежна была разъединительная линия между враждующими лагерями, сколь случайно было распределение на критиков и апологетов. В упорстве, с каким Маццони, некоторые участники дантовских сессий Поддельной академии, отчасти Зоппио отстаивали комедийность «Комедии», прекрасно зная, в отличие от позднеантичных грамматиков и средневековых книжников, что комедию играют на театре, — в этом упорстве нужно видеть не столько безразличие к драматической природе комедии, которое во второй половине XVI в. было бы невозможным анахронизмом, сколько потребность установить для эпоса такую же систему двустороннего равновесия, какая сложилась в области драматургии. Эпосом спор заметно пренебрегает, и это понятно: у эпоса нет определенного места ни в иерархии — он не располагается между комедией и трагедией, как средний стиль между высоким и низким, — ни в системе, поскольку для него не находится постоянного снижающего двойника (у трагедии такой двойник есть). Поэтому на данном этапе литературная теория склоняется к тому, чтобы поставить всю жанровую систему под знак фундаментальной оппозиции трагедии и комедии, и это характерно не только для участников спора. К примеру, Франческо Кабураччи («Краткая речь в защиту "Неистового Орландо"», 1580) считал, что Ариосто в своей поэме создал новый жанр, объединяющий под эгидой эпоса трагедию и комедию, в чем примером и образцом ему служил «Декамерон», а Джазон Денорес, начавший спор о трагикомедии, относил к числу идеальных комедий наряду с Теренцием большинство новелл Боккаччо и к числу идеальных трагедий — его же новеллы о Джисмонде и Гвильельмо Руссильонским.

3

Ситуация существенно изменилась в следующем по времени споре — об Ариосто и Тассо, который начался в 1584 г. публикацией диалога Камилло Пеллегрино «Каррафа, или Об эпической поэзии», где недавно вышедший в свет «Освобожденный Иерусалим» ставился выше «Неистового Орландо» по всем аристотелевским поэтологическим категориям, кроме одной — кроме «мысли» (по Аристотелю, «умение говорить уместное и существенное в

речах»). Дискуссия разгорелась мгновенно и некоторое время шла с интенсивностью, которая для эпохи, не знакомой с периодическими изданиями, кажется просто невероятной. Диалог Пеллегрино появился в декабре; не прошло и месяца, как Франческо Патрици откликнулся на него «Мнением в защиту Ариосто» (авторская датировка — 13 января 1585 г.); почти одновременно с ним за своего двоюродного деда заступился Орацио Ариосто («Защита "Неистового Орландо"»); в феврале партию сторонников Ариосто пополнила всего три года как основанная Академия Круска, выпустившая в свет очередную апологию Ариосто, которая в то же время явилась первым памфлетом против Тассо (предположительно ее автор — Леонардо Сальвиати). Тассо ответил в том же году дважды: сначала «Апологией», датированной июлем и опровергающей обвинения академиков, а затем — «Рассуждением о мнении синьора Франческо Патрици» от 8 сентября. Новый приступ Круски не заставил себя долго ждать: «Ответ на Апологию Торквато Тассо» закончен Академиком Обваленным в муке (Infarinato — академический псевдоним Сальвиати; в соответствии с названием Академии — «Отруби» — все ее члены брали себе бурлескные псевдонимы, связанные с процессом обработки зерна и выпечки хлеба) 10 сентября 1585 г. В следующем месяце первому выступлению Академии дал отпор инициатор дискуссии Пеллегрино. Также октябрем помечено «Рассуждение о спорах касательно "Освобожденного Иерусалима"» Орацио Ломбарделли, опубликованное в следующем, 1586 г. Хотя Ломбарделли занимает в споре, что трудно не заметить, сторону Тассо (Ариосто он почти не касается), тот счел нужным ответить своему добровольному адвокату в полемическом тоне («Ответ на Рассуждение синьора Орацио Ломбарделли», 1586), что не отпугнуло его новых сторонников, Никколо дельи Одди («Диалог в защиту Камилло Пеллегрино против академиков Круска», изд. в 1587 г., но датирован все той же бурной осенью 1585 г.) и Джулио Оттонелли («Речь в защиту "Освобожденного Иерусалима"», 1586). С еще одной защитой Тассо выступил в 1588 г. Джулио Гваставини («Ответ Инфаринато, члену Академии Круска»); на Ариосто он не нападает. Словно под благотворным влиянием этого примера такой ожесточенный преследователь Тассо, как Сальвиати, свое новое выступление (1588) посвящает исключительно прославлению «Неистового Орландо» и оставляет «Иерусалим» в покое. Близкую позицию занимает Джузеппе Малатеста («Диалог о новой поэзии или Защита "Неистового Орландо"», 1589). К компромиссной точке зрения Гваставини примыкает Малатеста Порта («Росси», 1589), тогда как апологетическую линию Джузеппе Малатесты и предсмертного труда Сальвиати продолжает Орландо Пешетти («Защита первого Инфаринато», 1590). Крепнущий с каждым годом мирный тон полемики показывает, что она себя фактически исчерпала. Действительно, спор как таковой заканчивается, и его теоретические итоги подводятся в обобщающей поэти-

ке эпоса (Тассо Т. Рассуждения о героической поэме, 1594) и в обобщающей поэтике романа (Дж. Малатеста. О поэзии романов, 1596).

Спор об Ариосто и Тассо по сравнению с начавшимся на десять лет раньше, но в значительной своей части одновременным спором о Данте отмечен более четкой артикуляцией позиций и вместе с тем меньшей теоретической абстрактностью. Из постоянных героев спора, пожалуй, один Сальвиати последовательно выдерживает линию жесткого эстетического регламентирования. Даже Пеллегрино признавал известную правду «Неистового Орландо» как особой жанровой разновидности, отклоняющейся от классического эпоса. Сальвиати же твердо стоит на том, что романа как новой повествовательной формы не существует, жанровая монолитность эпоса нерушима и его безукоризненным образцом в наше время является именно поэма Ариосто. В «Неистовом Орландо» достигнуто безупречное единство действия. Единства достиг и Тассо, но негативным путем — обуживая и обедняя поэтическую материю; Ариосто же сумел ввести ее в границы подлинно содержательного единства.

Реже, чем в споре о Данте, использовалась жанровая комбинаторика (что вполне объяснимо: с жанровой классификацией ариостовской поэмы таких трудностей, как с дантовской, не возникало). Только Орацио Ариосто, оперируя аристотелевскими определениями предмета и способа подражания, вывел шесть подразделений эпоса и драмы: героическая поэма (наррация и царственное действие), комическая поэма (наррация и плебейское действие), трагедия (драма и царственное действие), комедия (драма и плебейское действие), трагикомедия (драма и комбинированное действие). Поэма деда оказалась зачислена в шестую категорию (наррация и комбинированное действие), представляющую собой эпический аналог трагикомедии, своего рода гибрид «Илиады» и «Маргита».

С жанровым определением «Освобожденного Иерусалима» особых сложностей не возникало: сторонники Тассо полагали, что это эпос, и хороший (Пеллегрино, Одди, Гваставини, Порта), противники Тассо полагали, что это эпос, но плохой (Сальвиати). Еще один вариант: «Иерусалим» плох именно и только потому, что является эпосом (Малатеста). Другое дело «Неистовый Орландо», считавшийся эпосом, как плохим, так и хорошим, считавшийся гибридом нескольких жанровых форм, считавшийся, наконец, романом. Если «Божественная Комедия» и «Освобожденный Иерусалим» встречали или безоговорочное признание или безоговорочное отрицание, то оценки «Неистового Орландо» колебались в значительно более широкой амплитуде. Можно выделить по меньшей мере четыре позиции:

1) роман по всем показателям стоит ниже эпоса (Пеллегрино, Одди);

2) роман стоит особняком от эпоса и имеет свой идеал совершенства, состоящий в достижении возможно большего плюрализма действия, однако эпический идеал единства, не будучи единственным, является все же выс-

шим (Гваставини);

3) роман иной, но во всех отношениях равный эпосу жанр, в пределах которого не только можно — должно нарушать все мыслимые единства и во всем противоречить аристотелевским принципам построения характеров, стремясь к тому, чтобы они выходили нехорошими, несообразными, непохожими и непоследовательными (Порта);

4) роман по праву заступает на место эпоса, безнадежно и окончательно устаревшего (Малатеста).

Мнения тем самым колебались между безоговорочным предпочтением одного из жанров и признанием их полного или относительного равенства — в существовании романа не сомневался никто, кроме такого страстного борца за дело Ариосто, как Инфаринато-Сальвиати.

Казалось бы, спор об Ариосто и Тассо — это уже не противостояние личностей, а противостояние направлений, не борьба оценок, легко меняющих плюсы на минусы, а борьба идейных позиций. Действительно, если Тассо как поэт ставится выше Ариосто на том основании, что он покорнее следовал предписаниям Аристотеля и греко-римским образцам (Пеллегрино), то в этом трудно не расслышать голос классицизма. А маньеристическую нелюбовь к порядку легко узнать, когда целью и критерием поэзии признается наслаждение, поэтические категории ставятся в зависимость от вкуса, неустойчивость и капризность которого специально подчеркиваются, и современный вкус считается предпочитающим разнообразие всем разновидностям единства (Малатеста). Все это так, полюсы в споре об Ариосто и Тассо выражены достаточно рельефно, но ведь существуют и промежуточные позиции и даже в экстремальных позициях можно заметить некоторую склонность к компромиссу. Пеллегрино, зачинщик спора, делает не такой уж маленький шаг навстречу своим самым принципиальным противникам, признавая, что законы в поэзии не всевластны, что у них есть определенные границы: для эпоса единство действия — непреложный закон, но зато поэт свободен в выборе тем, в изображении нравов и характеров, в употреблении слов, фигур и тропов. При этом Пеллегрино делает еще одно, горькое для адепта нормативной поэтики признание: никакими доводами нельзя заставить склониться перед Аристотелем того, кто даже законы «Поэтики» считает подвластными времени. С другой стороны, такой апостол своеволия, как Малатеста, насчитывает несколько поэтических правил, над которыми время не властно, поскольку они основаны на вековечных законах природы. В конечном счете разница между Пеллегрино и Малатестой, сторонниками самых крайних точек зрения в споре об Ариосто и Тассо, сводится к тому, что первый суживает сферу свободы, раздвигая границы необходимости, а второй поступает наоборот, расширяя личную компетенцию поэта за счет безличной компетенции жанра. Ни Пеллегрино не лишает поэта права на свободу, ни Малатеста

не отменяет закон как таковой. Они говорят на одном и том же языке: принцип разнообразия, как его понимают апологеты романа, приобретает смысл лишь на фоне принципа единства.

Таких перебежчиков, как Каррьеро, в споре об Ариосто и Тассо не было, но это не значит, что быть не могло. Тот же Тассо, под конец жизни совершенно безоговорочно отвергавший всякое посягательство на единство действия в эпосе, дебютировал в споре, носящем его имя, с обоснованием права поэта не придерживаться никаких единств. Правда, без такого допущения он вряд ли бы смог доказать, что его отец в качестве автора стихотворной версии «Амадиса» не выказал себя полным профаном в поэтическом искусстве. Зато никаких личных причин не было у Пеллегрино, который, вторично вмешавшись в спор, сделал еще один, и довольно широкий, шаг навстречу своим оппонентам, заявив, что если в качестве эпоса «Неистовый Орландо» не лишен недостатков, то взятый в качестве романа он представляет собой совершенство. Фактически Пеллегрино перешел на позицию Гваставини. Это не значит, что он готов последовать примеру Каррьеро. Это значит лишь одно: трудно строить исключающую противоречия поэтику, опираясь на далеко не гармоничный «Освобожденный Иерусалим». Но трудно лишь в том случае, если литературная теория настолько сблизилась с практикой, что способна отказаться от своей абстрактной последовательности и непротиворечивости, если непоследовательна и противоречива практика, которую она защищает.

4

Толчок к последнему великому спору, начатому в XVI в., дал в 1586 г. Джазон Денорес своим «Рассуждением о том, что комедия, трагедия и героическая поэма имеют начало и причину своего произрастания в философии моральной и гражданской, а также в указах лиц, правящих государствами». Хотя «Верный пастух» — яблоко раздора в новом споре — в этом сочинении даже не упоминается и к тому же он не был еще ни издан, ни представлен на сцене (но публично читался начиная с 1583 г.), Баттиста Гварини не без основания решил, что Денорес, осуждая наметившееся в последнее время превращение эклог в пятиактные трагедии и комедии, метит именно в его драматическую пастораль. Правда в своей ответной и анонимной реплике — «Веррато (имя актера, которое Гварини использует в качестве ширмы), или Опровержение того, что написал мессер Джазон Денорес в своем рассуждении о поэзии» (1588) — он старается выдержать тон объективной незаинтересованности и делает вид, что «Верный пастух» к существу спора отношения не имеет. Денорес незадолго до смерти успел ознакомить читателей со своей «Апологией против автора "Веррато"» (1590), и Гварини, хотя его оп-

понента уже не было в живых, решил все же оставить последнее слово за собой. Его «Веррато второй, или Ответ Подпаленного феррарского академика в защиту "Верного пастуха"» (1593) — первое сочинение в этой дискуссии, которое вносит в нее обсуждение конкретного литературного факта (что видно уже из названия), и одновременно заключительный оригинальный вклад Гварини в спор о трагикомедии. «Компендий по трагикомической поэзии» (1599, изд. 1602) лишь сводит воедино обоих «Веррато».

Спор кажется бесповоротно исчерпанным, но с началом нового века вспыхивает с удвоенной силой. Только в 1600–1601 гг. он будет продолжен пятью выступлениями. Он протянется через весь XVII в. и перекинется во Францию. Два предыдущих спора угасли с концом столетия, они не пережили время своей культуры. В отличие от них спор о трагикомедии вводит литературно-критическую мысль Возрождения в новую культурную эпоху.

«Рассуждение» Денореса последовательнее, чем, быть может, любая другая поэтика XVI в., подчиняет поэзию политике. У колыбели поэзии стояло свободное вдохновение, но законодатели и философы очень быстро направили ее к осуществлению государственных целей. Политическую пользу Денорес усматривает даже в катарсисе: с его помощью граждане отучаются от страха и сострадания и превращаются в превосходных воинов, так как нет ничего более вредного для новобранца, чем сострадать раненым родичам и друзьям или пугаться их гибели. У римлян тем же целям превосходно служили бои гладиаторов. Денорес, вынужденный покинуть свой родной Кипр и ставший гражданином Венеции, республику предпочитает всем прочим видам государственного устройства и задачами пропаганды народовластия объясняет даже введение в трагедию хоров: они были призваны продемонстрировать, что суждение многих, хотя и неученых, людей, куда более здраво, чем суждение одного, какое бы положение в обществе он ни занимал. У жанров имеются четко обозначенные политические цели: трагедия изобличает тиранию, героическая поэма прославляет деяния законного государя, пекущегося о благе подданных, комедия манит зрителя к тишине домашнего очага и отвращает от пагубного политического честолюбия. В «Апологии» Денорес еще более жестко свяжет жанры с формами государства: эпос — с законной монархией, трагедию — с олигархией, комедию — с республикой. Комедия в политико-педагогическом смысле предпочтительнее поэтому всех других жанров. Тиран трагедии гибнет, добрый государь героического эпоса возвращает свое царское достоинство, но не сразу и не без тяжких трудов, а скромный горожанин комедии расстается со всеми треволнениями и обретает свое прежнее прочное довольство в течение каких-нибудь суток.

Комедийный катарсис освобождает души зрителей от тех огорчений, которые причиняют им любовные похождения сыновей и жен, плутовство слуг. Комедия учит, как достойно нести звание отца семейства и как править до-

мом. Симпатию к этому жанру Денорecу диктует отнюдь не только политический конформизм, а, скорее, убеждение в том, что комедия соразмерна человеку, не подавляет его человечности, подобно трагедии и эпосу. Но человек, по росту которого Денорес выстраивает поэзию, ничуть не похож на героя трактатов Джаноццо Манетти и Джованни Пико делла Мирандола — это персонаж комедии, причем вполне определенный, тот ее персонаж, который олицетворяет косный социальный порядок, стоящий на пути молодых героев. Это добропорядочный мещанин, превыше всего озабоченный сохранением своего домашнего очага и не помышляющий ни о каких гражданских или интеллектуальных подвигах. В своих собственно политических сочинениях, например, в «Кратком поучении о наилучшем государстве» (1578), Денорес также склонялся к идее «срединности» как наиболее полно отвечающей идее совершенного государственного строя. Такое понижение идеала было знамением времени. В самом конце века Франческо Буонамичи («Речи о поэзии перед Флорентийской академией в защиту Аристотеля», 1597), разграничивая жанры в зависимости от их аудиторий, уделит трагедии зрителя амбициозного, рвущегося к политическому действию, мечтающего о высшей власти и потому способного узнать себя в трагическом герое, тогда как у эпоса будет слушатель поскромнее, довольный своей участью и не желающий лучшего. И Буонамичи объявит эпос высшим из жанров, так как он ближе человеку, ближе его природе и истинным потребностям, не пытается вознести его над самим собой.

Только три жанра — трагедию, комедию и героическую поэму — Денорес считает политически и этически действенными. Лирика нейтральна, пастораль же вредна и эстетически дефектна, поскольку приглашает зрителя оставить город ради селений и пастбищ; не содержит дифференцированных характеров, которые могут сформироваться только в городе; не может существовать в виде комедии (деревенские жители не знают, что такое остроты, шутки и розыгрыши); в виде трагедии также не может существовать (деревенские зрители не способны на чудовищные злодеяния, без которых нечего думать о трагическом очищении). А форма трагикомедии не подходит не только для пасторали, она не подходит вообще ни для чего ввиду своей противоестественности и противозаконности.

У автора трагикомической пасторали были все основания возмутиться таким заключением. Но Гварини не ограничивается защитой своего «Верного пастуха», а создает вполне законченную поэтику, основные положения которой совпадают с идеями, которые проводились в апологиях романа, от Джиральди с Пиньей до Малатесты: это и пафос исторических изменений, которым подвержены жанровые закономерности, и призыв следовать требованиям современного вкуса, и ограничение числа абсолютных признаков поэзии (к которым Гварини относит подражание, характер, стих, декорум — его

список даже полнее, чем у Малатесты) вместе с одновременным увеличением тех, которые подвластны личной юрисдикции поэта. Это, конечно, и тезис о том, что классические виды драмы устарели и нуждаются в замене новыми, не столь тяжелыми, как трагедия, и не столь легковесными, как комедия. Комедию и трагедию изначально объединяет их драматический характер, сценичность, ритм, гармония, ограниченность времени и действия, принцип достоверности, строение фабулы, включающей в себя узнавание и перелом. Достаточно трагедии прибавить к этому общему фонду величие действующих лиц (но не действия), правдоподобие (но не правду) сюжета, мощь (но не безудержность) страсти, опасность, но не гибель, а комедии внести в него сдержанный смех, скромную веселость, вымышленность фабулы, перипетию, поворачивающую действие к счастливой развязке, и тогда два независимых жанра сольются вместе, образовав неделимое целое.

Новое в позиции Гварини по сравнению с Орацио Ариосто и несколькими приверженцами жанровой комбинаторики среди споривших о Данте заключается в том, что он акцентирует процесс становления жанра — если не исторический, то хотя бы диалектический. Жанр сохраняет свою прежнюю сущность до определенного предела. Трагедийность, скажем, величина переменная, она уменьшается по мере того, как трагическую фабулу лишают узнавания, перелома судьбы, ужасающего финала, делают ее эпизодической и вымышленной, но, чтобы ее окончательно уничтожить, нужно допустить в трагедию смех: тогда это будет уже не трагедия, а совершенно новый жанровый организм. Гварини пока не чувствует потребности в новых эстетических терминах и понятиях, он остается в рамках аристотелизма, но тот факт, что он помыслил жанр как диалектическое единство, а жанровое семейство как мобильную систему, все составляющие которой готовы к взаимоконтакту и синтезу, позволяет говорить о его поэтике как о предбарочной.

Повторные выступления оппонентов лишь развивали и разъясняли идеи, высказанные с самого начала. Но вот что показательно. Ни о каком сближении точек зрения, подобном тому, какое замечалось в споре об Ариосто и Тассо, говорить не приходится: позиции противников ужесточаются чем дальше, тем больше. Денорес в «Апологии» подтверждает приговор, вынесенный им ранее трагикомедии, и обосновывает его фундаментальным законом природы, не допускающим смешения противоположностей. Одновременно он решительно возносит эстетическое законодательство над художественным опытом, заявляя, что только поэтическое искусство является мерилом поэзии и что поэзия совершенна лишь в той степени, в какой следует предписаниям искусства. Гварини, с другой стороны, уже мало равенства нового жанра с трагедией и комедией, он требует для трагикомедии первого места и с впечатляющей четкостью формулирует принцип единства противоположностей, сравнивая внутреннюю уравновешенность трагикомедии с равновеси-

ем четырех физиологических жидкостей в человеческом организме, которые складываются в целостность единого темперамента. Денорес не защищал никакой современной художественной практики, он ее только осуждал и поэтому мог позволить себе быть последовательным. Гварини защищал собственную практику, осознав и приняв в отличие от Тассо ее неклассичность, поэтому он был вынужден быть последовательным. Жесткость позиции Гварини идет от того, что его теория оказалась адекватной его практике: можно считать его деятельность в двуединстве ее теоретических и практических аспектов первым опытом литературного направления.

Одним из итогов ренессансной эпохи в области теоретической поэтики явилось не полностью продуманное, но практически осуществленное размежевание между жанровым каноном и жанровым законом, и именно в этом основное отличие жанрового сознания Возрождения от жанрового сознания античности. Жанровый закон включает в себя любой образцовый текст как одну из своих возможностей, но он этой возможностью не исчерпан, он складывается из суммы возможностей, в том числе еще не реализованных. Бартоломео Риччи («О подражании», 1541) еще готов указать каждому жанру его образец: для трагедии им будет Сенека, для комедии — Плавт и Теренций, для эпоса — Вергилий, для элегии — Тибулл, для лирики — Гораций, для эпиграммы — Марциал. Но «Неистовый Орландо» никогда даже у самых убежденных апологетов романа не претендовал на роль такого же авторитарного текста, каким была для ниспровергателей романа «Энеида». Возникновение романа не отменяет законов, обязательных для эпической поэзии, — оно лишь уточняет, что входит в их число. Здесь содержится первый подступ к позиции французских «новых», которые спустя столетие будут стоять на том, что поэзия древних не достигла совершенства, ибо ее творцам, великим талантами, не были известны законы и правила искусства, открытые только в недавние времена. Это уже полное ниспровержение канона: итальянские «новые» на такое не отваживались, но именно они вместе со своими оппонентами подготовили для него почву. Но главное их достижение заключается в другом: нормативная поэтика, предложенная итальянским Возрождением, привела к полной перестройке литературной деятельности как в сфере теории, так и в значительной степени в сфере практики. На долгое время, по крайней мере до романтиков и до эпохи романа, жанровая система, испытанная итальянским XVI веком, и жанровая эстетика, им сформулированная, становятся законом и жизненным пространством для всей европейской литературы. Впервые в истории литературы появилась своего рода порождающая модель, чьим основным текстом стала «Поэтика» Аристотеля со всей совокупностью реально в ней данных и вчитанных в нее смыслов.

Глава девятнадцатая

ДЖОРДЖО ВАЗАРИ И РЕФЛЕКСИЯ ОБ ИСКУССТВЕ В XVI ВЕКЕ

1

Основы представленной в сочинениях Чинквеченто рефлексии об искусстве были заложены уже в предыдущем столетии, прежде всего в сочинениях Альберти и Леонардо да Винчи. Если бы не явление такой монументальной фигуры, как Вазари, можно было бы сказать, что художественная мысль в XVI в. пошла не вглубь, но вширь: питаясь указанными сочинениями, не создав ничего равновеликого им (не считая «Жизнеописаний»), она властно втянула в свою орбиту и живописцев, и скульпторов, и зодчих, и литераторов, и даже вовсе далеких от проблем искусства авторов (включая, например, мыслителя и математика Джироламо Кардано).

Общая установка теоретиков на продолжение античной традиции не была подкреплена обилием источников — фактически Чинквеченто был известен только трактат Витрувия. Между тем активно использовалась и подвергалась разнообразным трактовкам формула Горация ut pictura poesis; с другой стороны, существенное влияние на авторов сочинений об искусстве, созданных в XVI в., оказала фичиновская интерпретация платонизма (в которой была учтена и средневековая метафизика света). Ощутимо повлиял на представления об искусстве общий антропоцентристский пафос Ренессанса, с его апологией человека, способного подняться на божественный уровень восприятия мира и магического обладания природой. Наконец, решающим социальным фактором, обновившим понимание искусства и стимулировавшим расширение круга пишущих о нем, стало выдвижение художника на ведущие роли в придворном обществе. Как известно, и сам социокультурный климат во Флоренции эпохи Козимо I и Рима времен медицейских пап способствовал развитию искусств.

Во многих сочинениях Чинквеченто, так или иначе связанных с осмыслением изобразительного искусства, на первом плане оказывается вопрос о

примате того или иного его вида, того или иного художественного ресурса (в первую очередь, скульптуры или живописи, рисунка или цвета). Не случайно и Вазари уделяет этой теме немало внимания во «Вступлении ко всему сочинению», да и в самом тексте «Жизнеописаний». Неизменно обсуждаются объективные трудности, сопутствующие каждому из искусств, и степень долговечности соответствующих творений. Наконец, по отношению к живописи, как и прежде, используются риторические категории — compositio, inventio, pulchritudo, venustas, а также закладывающие основу будущего искусствоведческого инструментария «ясность» и «колорит».

Немаловажным фактором, воздействовавшим на размышления об искусстве в XVI в., стал фактор географический. Речь идет, с одной стороны, о соперничестве региональных художественных школ (в первую очередь — тосканской и венецианской, причем последняя была осмыслена в качестве полноценного художественного феномена только к середине столетия). Приоритет того или иного типа «письма», персональное лидерство того или иного живописца или зодчего — не менее важный для авторов трактатов об искусстве вопрос, чем сравнение искусств. С другой стороны, упомянутая выше неоплатоническая эстетическая установка действовала гораздо сильнее в зоне притяжения Флоренции, тогда как для адептов венецианского гуманизма на первом плане оказывался аристотелизм в сочетании с аверроизмом.

Сказанное в полной мере относится к одному из ранних образцов созданной в XVI в. рефлексии об искусстве — опубликованному в 1504 г. «Трактату о скульптуре» (De sculptura) Помпонио Гаурико (ок. 1481–1530). Парадокс заключается в том, что книга вышла во Флоренции, но выдержана в традициях падуанского аристотелизма; ее автор, южанин по происхождению (он родился близ Салерно), преподавал в Неаполе и Падуе; среди его учителей был Пьетро Помпонацци, среди однокашников — Дж. Фракасторо. Верный традициям гуманистов, Гаурико — один из немногих писавших в XVI в. об искусстве авторов, кто прибегнул к латыни. Его трактат отмечен некоторой выспренностью стиля, насыщен эрудитскими сведениями и неявными цитатами из античных авторов (в первую очередь из «Тимея» Платона; при этом ни Альберти, ни Леонардо Гаурико не читал). Автор выдвигает идеал скульптора, призванного сочетать глубину познаний в области античной культуры с гражданскими добродетелями, включая любовь к славе и презрение к деньгам. В своих размышлениях о ваянии Гаурико уделяет особое внимание передаче движения и максимального напряжения сил. Наибольший интерес в трактате представляет «технологическая» составляющая (техника бронзового литья).

Книга Гаурико снискала счастливую издательскую судьбу. Содержащаяся в ней апология ваяния перекликается с высказанными значительно позднее идеями Бенвенуто Челлини. Имеются в виду сочинения знаменитого

скульптора, составленные после завершения работы над жизнеописанием (зато опубликованные, в отличие от него, уже в XVI в.) и отмеченные сочетанием технических, дидактических и автобиографических составляющих. Челлини писал, в частности, о необходимости для скульптора считаться с законами перспективы. Он презрительно отзывался о горе-художниках, «неопытных бракоделах» (imperiti ciabattoni), которые каждую неделю срабатывают новое произведение, но при этом совершенно погружены в придворную атмосферу и полностью зависимы от власти. Здесь искусство выступает как стратегическое средство самоутверждения правителя.

В рассуждении «Об искусстве рисунка» (Discorso sopra i principii e 'l modo d'imparare l'arte del disegno) Челлини ставит рисунок — который он именовал «тенью рельефа» — выше цвета, поскольку рисовальщику чрезвычайно сложно передать на бумаге эффект кьяроскуро. Среди трех видов рисунка — пером, чернилами и карандашом — Челлини выше всего ценит именно карандаш. Другое из своих рассуждений, «О различиях между скульпторами и живописцами...» (Sopra la differenza nata tra gli Scultori e' Pittori), Челлини начинает со следующей знаменательной фразы, которая как бы предопределила дальнейшее развитие авторской мысли: «Все сотворенные Господом и присутствующие в природе вещи, как на небесах, так и на земле, суть творения скульптуры; но дабы поскорее разъяснить, что представляет собою искусство ваяния, оставим рассуждения о небесном и займемся исключительно вещами земными, тем же Господом сотворенными, который и небеса создал». Вслед за этим Челлини, утрируя ранее высказанные идеи Донателло, Микеланджело и Леонардо, методично отказывает живописи в праве на приоритет; она ведь фактически построена на лжи, иначе говоря, на заполнении холста краской (colorire); в основе же скульптуры — работа резцом (sculpire), то есть изготовление произведений округлых и осязаемых. В интерпретации Челлини живопись утрачивает всякий научный смысл, она всего лишь копирует ваяние; последнее является делом несравненно более трудным и требует больше усилий; живопись в большей степени подвержена разрушительному действию времени, она статична; кроме того, восприятие картины полностью обусловлено единственным, навязанным живописцем углом зрения. Тема превосходства скульптуры над живописью так волновала Челлини, что он даже посвятил ей цикл сонетов.

Малоизвестный венецианский живописец и скульптор Паоло Пино (ум. 1565) также во многом ориентировался на труды Леонардо (а кроме того — Альберти и Дюрера). Он был автором опубликованного в 1545 г. и переизданного три года спустя «Диалога о живописи» (Dialogo di pittura). В беседе участвуют дидактичный педант-флорентиец Фабио и раскованный, благодушный венецианец Лауро. Примечательно, что Пино черпал и из иного жанрово-стилистического источника: он во многом отталкивается от тради-

ции ренессансного трактата на тему любви и красоты, что сообщает его рефлексии некоторый налет чувственности. От темы женской красоты автор переходит к анализу региональных школ, попутно приводя любопытные детали относительно «стиля жизни и стиля мышления» современных ему живописцев. Пино (и это можно считать типичным для венецианского региона явлением) дает высокую оценку фламандской живописи. Неоднократно подчеркивая универсальный характер живописи, он в то же время указывает на тесную связь между искусством и литературой, двумя свободными искусствами. Общность эта касается как inventio, так и других составляющих красноречия: рисунок у Пино уподоблен dispositio, а колористическое решение (оно особенно важно для венецианского мастера) — elocutio. Влияние Леонардо просматривается в утверждении Пино касательно того, что живопись есть «род естественной философии»; влияние нарождающегося маньеризма — в апологии «затрудненного» (difficile) стиля, а также в стремлении выработать своего рода «сборный портрет» идеального живописца, который соединил бы мастерство рисунка Микеланджело и колорит Тициана.

Как уже отмечалось, важная особенность создававшейся в XVI в. рефлексии об искусстве заключается в активном приобщении к ней «дилетантов». Так, известный флорентийский литератор Бенедетто Варки (1503–1565) признавал, что плохо разбирается в живописи, а в ваянии и того хуже. Это обстоятельство не помешало ему осуществить своеобразное «анкетирование» известных художников и скульпторов своего времени (Микеланджело, Я. Понтормо, А. Бронзино, Дж. Вазари, Б. Челлини, Н. Триболо и других) и использовать полученный материал в прочитанной в 1547 г. (и опубликованной двумя годами позже) во Флорентийской академии лекции под названием «Рассуждение относительно превосходства скульптуры или живописи». В лекции излагаются мнения различных художников, каждый из которых выступает с апологией того вида искусства, коим он занимается. Дискуссия завершается примирительным выводом о глубинном сходстве двух искусств. Кроме того, Варки настаивает на том, что искусству надлежит учиться, это своего рода доктрина — в дальнейшем данный мотив становится постоянным у теоретиков маньеризма.

Еще менее, чем Варки, был связан с кругом художников венецианец Микеланджело Бьондо (1500 — после 1565), автор целого ряда сочинений по медицине, астрологии, мнемотехнике и даже навигации; его опубликованный в 1549 г. труд «О благороднейшей живописи» (Della nobilissima pittura e della sua arte) — не столько трактат, сколько учебное пособие для художников, к тому же основанное главным образом на опыте римской живописи (автор книги жил в Риме в 1535–1545 гг.). Неудивительно, что в этом сочинении (во многом компилятивном) встречаются ошибки, и подчас грубейшие: например, леонардовскую «Тайную вечерю» Бьондо приписывает Андреа Мантенье.

Наиболее последовательным выражением венецианской точки зрения на изобразительное искусство можно считать «Диалог о живописи, именуемый Аретино» (Dialogo della pittura intitolato l'Aretino, Венеция, 1557) писателя и критика Лудовико Дольче (1508–1568). Здесь выведены на сцену Пьетро Аретино и тосканский грамматист Джован Франческо Фабрини. Но бесполезно искать в книге отражение подлинных (достаточно радикальных, выраженных в его эпистолярии) эстетических воззрений Аретино. Дольче в целом продолжает Пино, однако примат литературы над искусством у него ослабевает. В то же время именно Дольче принадлежит утверждение о том, что все писатели одновременно являются и художниками; именно он старается применить к живописному языку критерий правдоподобия, интенсивно развиваемый в ту пору аристотеликами. Интересно, что Дольче отказывается от уже провозглашенного к тому времени Вазари культа Микеланджело и отдает предпочтение Рафаэлю. Дольче упрекает Микеланджело в том, что из всех необходимых живописцу талантов он обладал только мастерством рисунка, отсюда и некоторая жесткость его манеры (между тем в скульптуре автор «Давида» уникален, божественен и сравним разве что с великими ваятелями античности). Несмотря на подобного рода нападки на Микеланджело, в целом искусство первой половины Чинквеченто подвергается в «Аретино» позитивной оценке. Восхваляя Тициана как непревзойденного мастера колорита (и к тому же венецианца), Дольче выдвигает тезис об идеальном подражании, исправляющем недостатки природы за счет совершенства, присущего античным мастерам. Это делает его трактат заметным явлением в контексте наметившейся уже в первой половине Чинквеченто эволюции представлений об искусстве в сторону маньеризма. В то же время Дольче, вполне в русле Высокого Ренессанса, выступает как апологет «прекрасных пропорций» и осуждает издержки «манеры», а основное назначение искусства усматривает все-таки в dilettare. Отметим, что среди упоминаемых у Дольче живописцев есть и явный маньерист Лоренцо Лотто. А вот творчество еще более знаменитого венецианца — Тинторетто Дольче совершенно не понял и не оценил.

В той же Венеции в 1549 г. была опубликована и написанная в диалогической форме книжка «О рисунке» (Disegno) плодовитейшего Антон Франческо Дони. В центре остроумной и занятной, как и все сочинения Дони, книги оказывается опять-таки тема превосходства скульптуры или живописи. Диалог ведут упоминавшийся выше Пино и некий тосканский скульптор (видимо, Сильвио Козини). Дони склонен полемизировать с Пино; спор разрешается в пользу Сильвио. Не в пример Дольче, о Рафаэле Дони не говорит вовсе; все его симпатии безоговорочно на стороне Микеланджело; каждое слово творца Сикстинской капеллы принимается за абсолютную истину. В книжке сквозит неодобрительное отношение автора к философам с их

«сумасбродствами» (в этом Дони как раз перекликается с позицией Микеланджело). Приводится множество аргументов в пользу примата скульптуры; значимость перспективы в живописи оказывается приниженной.

Влияние идеологии Контрреформации ощутимо в «Диалогах» (1564) уроженца Фабриано, каноника Джованни Андреа Джилио (ок. 1500–1584). Автор старается примирить ренессансный подход к искусству (гуманистические идеи, апология свободы художника) со все более настойчивым требованием благопристойности; на первый план у него выходит не собственно художественный, но морализаторский дискурс. Книга состоит из трех частей; Джилио поочередно рассматривает «чистую», историческую живопись и смешанный вариант; однако пальма первенства несомненно отдана создателям исторической живописи. При этом роль исторического факта в художественном произведении толкуется здесь иначе, чем, например, у Тассо (который допускал активную работу творческой фантазии). Джилио, наоборот, очень жестко привержен «правилам» (принцип соразмерности), которые оказываются для него выше, чем правдоподобие и способность изумлять аудиторию. Автор трактата фактически выступает в поддержку линии Кастельветро: истинные вещи важнее, чем исполненные за счет подражания. История предлежит поэзии и живописи, а натура — искусству; последнее тем более действенно, чем точнее оно нацелено на прилежное отображение первой. «Денотация» должна превалировать над «коннотацией», буквальная очевидность над надуманностью. Так, в случае изображения страстей Христа надлежит очень «натуралистично», как мы бы теперь сказали, живописать его страдания, мертвенную бледность лица и пр. В тени Контрреформации созревают, таким образом, ранние ростки «барочного реализма» — если не столь радикализованного, как у Караваджо, то умеренного, в духе Лудовико Карраччи. Интересно, что Джилио является также автором трактата о поэтических топиках (Topica poetica, 1580), цель которого — научить берущихся за перо амплифицировать поэтическую речь; в этом своем стремлении он вполне солидарен с маньеристами. Но, когда Джилио заводит речь о живописи, перед нами оказывается строгий цензор, воспрещающий какую-либо амплификацию и как бы заранее, упреждающим ударом не оставляющий камня на камне от барочной эстетики. Всевозможные ухищрения касательно воссоздания человеческой анатомии вызывают у него смех, если только они не «правдоподобны»; в этом отношении самая известная из жертв его критики — все тот же Микеланджело (особое негодование у Джилио вызывает «Страшный суд»). Наконец, Джилио отчасти закладывает тему превосходства сакральных изображений над профанными, которую потом разовьет кардинал Палеотти.

Работавший с 1557 г. во Флоренции уроженец Перуджи Винченцо Данти (1530–1576) не слишком известен как скульптор (хотя проведенная в 2008 г.

во флорентийском музее Барджелло выставка способствовала его «реабилитации»). Зато задуманный им трактат из пятнадцати книг «О совершенных пропорциях» (Delle perfette proporzioni), вероятно, мог бы стать самым заметным феноменом эстетики маньеризма. Однако в свет вышла только первая часть труда (1567), где заложены теоретические основы масштабного проекта; большого впечатления на современников она не произвела. Общий контур книги — вполне ренессансный (рассуждения о красоте и добродетели, необходимости для художника познаний в области анатомии и т.д.), однако основной тезис автора в эту традицию не вписывается. Данти осуществил наиболее углубленный анализ проблемы подражания из всех, предложенных в данную эпоху. Он различает «подражание» и «копирование» реальности (imitare/ritrarre). Последнее возможно лишь по отношению к вещам совершенным, которые встречаются достаточно редко; большинство же вещей нуждается в избирательном подражании, связанном с исправлением ошибок материи: она не всегда в состоянии облечь собой неизменно совершенные (и в этом Данти расходится с Вазари и другими авторами своего времени) формы природы. Причем именно в изображении человеческой фигуры, по мысли Данти, подражание должно решительно преобладать над копированием. В своих новациях Данти идет в большей степени от Платона, чем от Аристотеля (первостепенная задача искусства — выявление «задуманных природой форм»); при этом, однако, он считает нужным прикрыться именно авторитетом Стагирита и объявляет себя продолжателем его разграничения «поэзии» и «истории». История воспроизводит вещи такими, какими они были в реальности; поэзия — такими, какими они должны были быть; поэт выше историка, а «подражание» — «копирования». Представляет интерес и рассуждение Данти о соединении естественных и фантастических элементов в искусстве (химеры, столь ценимые приверженцами маньеризма); именно виртуозная игра открывающимися в этой связи возможностями, а не что-либо иное, обосновывает, по его мнению, превосходство архитектуры над другими видами «искусства рисунка». В целом же Данти изящно уходит от решения проблемы превосходства какого-либо из видов искуства.

Флорентийский писатель Раффаэлло Боргини (1537–1589), автор двух комедий и чрезвычайно насыщенного примерами из современной художественной практики трактата «Il Riposo (название виллы, где разворачивается диалог), in cui della pittura e della scultura si favella» («Отдых, в коем идет беседа о живописи и скульптуре», 1584), во многом следовал за Джилио. Книга включает в себя четыре части; две из них теоретические, еще две посвящены истории искусства. Таким образом, Боргини вполне осознанно выступает и как продолжатель Вазари, и как его оппонент, вынося на первый план доктринальное значение своей книги. (То же будет характерно и для Карела Ван Мандера.) В педантическом духе воспроизводя известные мотивы сопостав-

ления скульптуры и живописи (и прибегая при этом к также ставшему к тому времени традиционным компромиссному решению, вытекающему из общей природы подражательных искусств), Боргини перенимает у Джилио разграничение «чистого», исторического и смешанного типов подражания, равно как и его обвинения в адрес творцов исторической живописи в sconvenevolezza. При этом, правда, отводятся обвинения от Микеланджело; огонь переносится на Бронзино и Понтормо. В целом книга представляет собой неудачный экстракт из книги Вазари; в то же время сведения о художниках, работавших уже после кончины автора «Жизнеописаний», представляют несомненный интерес (среди них — Тинторетто, Веронезе, Ф. и Я. Бассано, Лавиния Фонтана).

Попытка примирить творческую свободу (неотделимую от сопутствующей ей фантазии) с «натуралистическим» правдоподобием содержится в трактате мантуанского поэта (испытавшего влияние Дж. Марино) Грегорио Команини (сер. XVI в. — 1608) «Фиджино, или О цели живописи» (Il Figino, overo del fine della pittura, 1591). Трактат назван по имени одного из участников ведущейся на его страницах дискуссии, живописца Амброджо Фиджино. Вместо развитого у Джилио трехчастного деления живописи Команини прибегает к другой, платоновского происхождения, парадигме: «подражание ихастическое» / «подражание фантастическое» (она фигурирует и у Тассо, с которым Команини поддерживал дружеские отношения). В рамках последнего Команини горячо хвалит полотна Джузеппе Арчимбольдо, видного представителя маньеристической живописи; не забыт и другой известный маньерист, Джулио Романо. Команини не исключает, что внешне странные и неправдоподобные композиции могут на самом деле иметь ясный, но аллегорически зашифрованный смысл, и его нужно добавить к буквальному. С этой точки зрения известные вольности «Страшного суда» Микеланджело, за которые он подвергался критике (поцелуи, изобилие обнаженного тела), можно извинить наличием скрытого доктринального ключа. В еще большей степени, чем Джилио, Команини склонен извинить подробное, «натуралистическое» изображение на полотне страданий Христовых. В целом же предпочтения Команини на стороне ихастического подражания (подобно тому, как Джилио предпочитает историческую живопись); следовательно, конфликт между поучением и развлечением разрешается в пользу первого. Между тем (и здесь Команини опять выступает с маньеристических позиций) разница между «ихастическим» и «фантастическим» подражанием на поверку оказывается не столь уж значительной, а бесконечное множество «казусов», конкретных художественных образцов затмевает собой «норму». Для автора «Фиджино» важно провозгласить высокую степень творческой свободы художника, а также сделать особый акцент на capriccio как важном приеме украшения искусства (в то время как Джилио вынес им строгий вер-

дикт — ведь они грешат и против истины, и против природы, и против правил). Комманини прямо указывает свои философские источники: это Франческо Патрици и Платон; при этом он во многом обязан и аристотелевской традиции. Многие из поставленных в «Фиджино» проблем подверглись глубокому осмыслению в значительно более позднее время (взаимоотношение игры и искусства, пластической и поэтической фантазии и так далее).

В отличие от Комманини, принижавшего значимость содержательных аспектов искусства в пользу мастерства подражания, архиепископ Болоньи Габриэле Палеотти (1522–1597) акцентирует в живописном полотне именно его содержание. Речь идет о самом знаменитом из сочинений Палеотти — имевшем большой резонанс, насыщенном эрудитскими выкладками «Рассуждении об образах» (Discorso intorno alle imagini sacre et profane, 1582). Автор книги взялся за решение актуальной после Тридентского собора задачи: заново осмыслить соотношение изобразительного искусства с религиозной практикой, однако так и не довел свой труд до конца (не был написан особый том, который предполагалось посвятить «сладострастной» живописи). Точка зрения на искусство у Палеотти, учитывавшего воззрения Пино, Дольче и Джилио, сугубо теологическая; именно сакральные образы, с его точки зрения, способны вызвать у зрителя истинное наслаждение. Правда, наслаждение порождается и мастерским подражанием; по Палеотти, наслаждение может вызвать даже созерцание изображений «падали или крота», которые в жизни не вызывают ничего, кроме отвращения. В книге скрупулезным образом ревизуется понимание живописи (на основе идей Кастельветро); реанимируется идущее от античности представление об искусстве как эффективном средстве воспитания неучей. Примечательно вместе с тем, что Палеотти именует искусство «товаром», во все времена пользовавшимся высоким спросом; можно усматривать здесь отзвуки новой культурной эпохи. Книга Палеотти знаменует собой решительный поворот в сторону барочной эстетики.

Что касается архитектурной теории Чинквеченто, то она в большей степени была ориентирована на решение практических задач с опорой на Витрувия и Альберти. Освоение системы идей античного трактата (обнаруженного в 1414 г. в библиотеке монастыря Монтекассино) представляло определенную трудность: и в силу специфической терминологии, и в связи с необходимостью приспособить античный опыт к современным требованиям. Первое печатное издание книги Витрувия вышло в 1486 г.; первый перевод на вольгаре — в 1521 (его выполнил Чезаре Чезариано); за ним последовали и другие переводы. Кроме того, весьма значимым как для самого искусства Чинквеченто, так и для рефлексии о зодчестве оказался впервые опубликованный еще в 1499 г., но снискавший успех лишь после переиздания (1545) роман-трактат Ф.Колонна «Гипнэротомахия Полифила». В книге Колонна поражает контраст между общей «сновидческой» атмосферой и дотошным

описанием архитектурных сооружений; характерный для нее тип восприятия античных руин побудил некоторых исследователей говорить о «предромантическом» характере «Полифила».

Болонский архитектор Себастьяно Серлио (1475–1554) из Рима переместился во Францию, где руководил работами на вилле Ипполито д'Эсте в Фонтенбло. Интересно, однако, что Ипполито запретил Серлио воспроизводить изображение виллы в его «Трактате об архитектуре» (Trattato di architettura; пять книг трактата публиковались с 1537 по 1547 г. в Венеции и Париже; книга без порядкового номера вышла в Лионе в 1551; седьмая издана посмертно, в 1575). В четвертой — наиболее существенной — части своего труда (изд. 1537) Серлио впервые дал детальное описание пяти архитектурных ордеров, углубив и систематизировав при этом идущую от Витрувия традицию. Внешне опираясь на античность (подробный анализ Пантеона и других античных сооружений, расположенных в различных городах Италии), Серлио на поверку был решительно ориентирован на современный ему архитектурный опыт и на свободу творческого выбора. Трактат отмечен стилистической изысканностью; его автор знал труды Бембо, Триссино, «Идею красноречия» Дж. Камилло. Вторая книга (изд. 1545) посвящена театральной архитектуре и существенно повлияла на театральную практику барокко.

Огромным и длительным успехом во всей Европе пользовалась также книга Андреа Палладио (Андреа ди Пьетро делла Гондола, 1508–1580), самого знаменитого из теоретиков и практиков архитектуры Чинквеченто. Его «Четыре книги о зодчестве» (Quattro libri di architettura, Венеция, 1570) были созданы с учетом собственного творческого опыта: Палладио работал в Венеции и Виченце, хотя родился в Падуе; по сей день особый интерес представляет облик Виченцы, перелицованный этим выдающимся архитектором на ренессансный лад. Прочная связь с традицией Витрувия в трактате Палладио отнюдь не означает дистанцирования от современных ему образцов зодчества. Ощутимо влияние на его архитектурную теорию пифагорейско-платонических мотивов, с одной стороны, и аристотелизма (воспринятого сквозь призму воззрений такого знатока Стагирита, каким был Эрмолао Барбаро) — с другой. Кроме того, у Палладио имеются определенные перекличи с идеями «Гипнэротомахии Полифила»: если для Ф. Колонна город как бы вообще не существует, то автор «Четырех книг о зодчестве» уделяет повышенное внимание именно вилле (словосочетание casa di villa трактуется им не вполне по Витрувию — примерно как «загородная дача»); этой теме посвящены «программные» XII–XVI главы второй книги. В трактате ощущается интерес к соотношению архитектонической конструкции и пейзажа, к современной Палладио театральной практике, планировке городского пространства, а также к таким частным проблемам, как сооружение мостов и тюрем и устройство единой сети гражданских и военных дорог. Реставрация ан-

тичной архитектурной традиции, которой уделял столько сил Палладио, на поверку не была абсолютной — выстроенные им палаццо не слишком похожи на античные, а его Палаццо Тьене явно несет на себе печать маньеризма. Показательно, что в рассмотрение древних языческих храмов у Палладио внезапно врывается анализ Темпьетто (небольшая часовня, построенная Браманте во дворе церкви Сан-Пьетро-ин-Монторио в Риме). В свете сказанного неудивительно, что трактат Палладио соединяет в себе ренессансный классицизм с элементами маньеризма.

Как раз в Виченце родился Винченцо Скамоцци (1553–1616), последний из итальянских теоретиков архитектуры XVI в.; ученик Палладио, достраивавший Виллу Ротонда и Олимпийский театр. В целом он остается в русле представлений учителя, но и обнаруживает зависимость от той эволюции вкуса в сторону барочного энциклопедизма, которая характерна уже для следующего столетия. Ничто не ускользает от внимания Скамоцци — ни садово-парковая архитектура, ни влияние климата и рельефа на зодчество, ни устройство колодцев. Показательно само название его десятитомного труда, обобщившего обширный опыт автора — «Идея всеобщей архитектуры» (L'idea dell'architettura universale, Венеция, 1615). Наряду с теоретическими выкладками здесь содержится немало ценных библиографических отсылок, а также очерк истории зодчества; центральная тема — застройка городов, с топографическим уклоном и привлечением зарубежного опыта (строительство частных домов в Испании, Франции и Германии). Важно, что Скамоцци затрагивает также актуальную проблему организации художественных галерей. (О соответствующем опыте упоминает и Ломаццо, одобрительно отзывающийся в этом смысле о Филиппе Католике испанском.) Книга Скамоцци не лишена националистического налета, апология итальянского зодчества сочетается с принижением зарубежного как «варварского». При этом ее автор, хотя и был родом из Венето, выступает как апологет Флоренции: образцовыми городскими сооружениями для него являются прежде всего Палаццо Веккьо и Палаццо Питти, виллами — Поджо-а-Кайано и Пратолино. Тоскана, по Скамоцци, точно так же подает пример Италии, как Италия — всему миру.

Если Скамоцци подвел итоги архитектурного развития XVI в., то эстетическую рефлексию Чинквеченто завершают два весьма интересных теоретика и практика искусства, Ломаццо и Цуккаро. Автор «Трактата об искусстве живописи» (Trattato dell'arte della pittura, 1584) и «Идеи храма живописи» (L'idea del Tempio della pittura, 1590) миланский художник Джован Паоло Ломаццо (1538–1600) писал также стихи («гротески», инвективы против еретиков и Эразма), а сведения о нем исследователи черпают преимущественно из опубликованной им в 1587 г. стихотворной автобиографии. Большая часть живописных работ Ломаццо выполнена на сакральные сюжеты; известен так-

же его колоритный автопортрет, хранящийся в пинакотеке Брера. В начале 1570-х гг. он потерял зрение (что вынудило его оставить живопись). Ломаццо хорошо знал как античное, так и современное ему (до 1571 г.) искусство; интересовался оккультным знанием, читал соответствующие труды Фичино и общался с Корнелием Агриппой; собирал коллекцию рисунков.

Сооружение виртуального «храма живописи» — лихорадочная попытка удержать в памяти пошатнувшуюся реальность, сродни той, что была ранее предпринята в «Идее Театра» Дж.Камилло Дельминио (воздействие представлений которого особенно ощутимо в раннем трактате Ломаццо «Сны и рассуждения»). Каждому из семи столпов соответствуют те или иные планеты, металлы, поэты, области «искусства рисунка», а также группы близких по эстетической ориентации художников. Так, маньерист Л.Лотто попадает в «созвездие Леонардо», а в «созвездии Микеланджело» оказываются и приверженцы ренессансной классики (С. дель Пьомбо), и типичные маньеристы (П. Тибальди), что, как представляется, вполне соответствует взаимодействию двух манер в творчестве самого Микеланджело. Сам же храм носит по своим архитектурным параметрам вполне ренессансный, «брамантовский» характер. Интересно, что семь столпов — это и семь темпераментов, или даже просто психологических особенностей; Микеланджело ассоциируется с Сатурном, Рафаэль — с Венерой. Выбор автором трактата «канонических» художников представляет собой результат компромисса личного вкуса Ломаццо и расхожих точек зрения его эпохи: так, Микеланджело и Рафаэль попадают в книгу как непререкаемые художественные авторитеты своего времени; Тициан, Полидоро и Гауденцио Феррари — в силу своего ломбардского происхождения (последний к тому же являлся учителем учителя Ломаццо). Менее объяснимо присутствие вышедшего тогда из моды Андреа Мантенья, творчество которого Ломаццо плохо знал. Среди упоминаемых художников в трактате живописцев следует также назвать Корреджо, Тинторетто, Андреа дель Сарто, Россо Фьорентино, Джорджоне, Джулио Романо, Пеллегрино Тибальди, Лоренцо Лотто, Лука Камбьязо; как видно, присутствие маньеристов здесь довольно весомо.

На астрологическую схему (планеты и созвездия распределяют между собой влияние на художников) в трактате накладывается «искусствоведческая»: Микеланджело — образец рисунка, Леонардо — света, Тициан — цвета, Мантенья — перспективы, Гауденцио — выражения, Рафаэль — изящества, Полидоро — энергии.

Трактат Ломаццо заметно отличается от трактатов Альберти: для него уже нет теории искусства вне истории искусства и художественной критики; по Ломаццо, необходима опора на конкретный практический опыт. Главное для автора — научить читателя умению разбираться в живописи и судить о конкретном художественном феномене. Семь частей искусства, по Ломац-

цо, — это пропорция, движение, цвет, свет, перспектива, композиция и форма. Однако, как мы увидим ниже на примере Вазари, искусствоведческая терминология в эпоху Чинквеченто еще только вырабатывается, так что и у Ломаццо трактовка вышеназванных понятий иногда смутна. К примеру, «пропорция» может толковаться Ломаццо и как соотношение между собой размеров, и как рисунок как таковой (кстати, понятие disegno у него вообще отсутствует). Moto может означать «движение» и являться синонимом grazia. Цвет — это и используемые мастером краски, и характеристика самого изображаемого предмета. Весьма противоречиво трактован у Ломаццо и термин composizione, «упорядочивание, размещение частей» — от чисто технического навыка до высокого искусства. Еще запутаннее обстоит дело с «формой» (то внешние свойства предмета, то сюжет картины). Собственно, гораздо примечательнее не сами эти понятия, но их связь между собой. Ломаццо претендует на то, чтобы умственным образом реконструировать живопись, пройти путь от умозрительного замысла к живому, полностью артикулированному изображению (все это напоминает нисходящую диалектику Платона), от теории — к практике (в духе педагогических принципов Петра Рамуса). Как видно, книга Ломаццо сильно отличается от рассмотренных выше сочинений Чинквеченто об искусстве. Каталогизации художников у Ломаццо, правда, встречаются, но они — как и у Вазари — представляют собой по сути дела подборки критических очерков и принадлежат, собственно говоря, не истории искусства, а теоретико-педагогическому дискурсу.

Важная новация Ломаццо заключается в том, что он первым четко признал возможность существования различных и вполне равноправных форм художественного совершенства. Тем самым оказывается, что «манера» — не изъян, не отсутствие универсального дарования, а позитивное качество, возможно, единственное собственно художественное достоинство произведения. Конечно, Ломаццо не был первооткрывателем этой идеи — и Плиний, и Альберти отмечали, что большинство художников наиболее уютно чувствуют себя в определенных, соответствующих их индивидуальному дарованию жанрах. Однако вопрос заключался в том, считать ли это явление изъяном или же достоинством. Леонардо и Дюрер были привержены идее универсального, не ведающего никаких «манер» художественного гения. С их точки зрения, идеальный художник тот, у кого все «гуморы» уравновешены.

Релятивизм Ломаццо естественным образом влечет за собой эклектизм. Однако едва ли можно утверждать, что смешение стилей (которых у него насчитывается не менее семи) он считал признаком совершенства. Подражая другим, полагал Ломаццо, ничего хорошего не добьешься — при этом разрушается легкость и изящество живописи. Подражание чужой манере благотворно только в пору ученичества; настоящий художник должен иметь индивидуальную манеру. (Между тем в своем собственном художественном твор-

честве Ломаццо как раз пытался удовлетворить всем требованиям; вот почему его картины перегружены всевозможными живописными ухищрениями).

Шестая глава «Идеи храма Живописи» представляет собой апологию искусства живописи с весьма характерными, предвосхищающими барочную парадигму аргументами: сам Христос пользовался этим искусством, ведь он оставил отпечаток лика Своего на плате св.Вероники и всего тела Своего — на плащанице, «ныне хранящейся у светлейшего Герцога Савойского». Скульптурой и гравировкой, сообщает Ломаццо, занимались св. Лука, Пифагор, Платон. Нет на свете такого народа, который не почитал бы сей вид искусства, искренне полагает Ломаццо (список почитателей заканчивается на Льве Еврее). Преимущество живописи автор трактата видит, в частности, и в том, что она может запечатлеть Господа во всей славе Его, с ангелами, святыми и чудесами.

Итогом развития искусствоведческой эстетики Чинквеченто можно считать книгу живописца родом из Урбино Федериго Цуккаро (ок. 1542–1609) «Идея скульпторов, художников и архитекторов» (L'idea dei pittori, scultori e architetti, Турин, 1607). На первом плане здесь философия искусства, тогда как прикладные проблемы почти полностью исключены из рассмотрения. Книга создана на прочном фундаменте всей наработанной в XVI в. рефлексии об искусстве, однако математическая основа живописи, излюбленная идея Высокого Ренессанса, здесь категорически отрицается (исходя не только из подвижности изображаемых тел, но и из потребности творческого духа в свободе). В трактате заходит речь и о сопоставлении скульптуры и живописи. Заметен интерес Цуккаро прежде всего к скульптурным диковинам, вроде Лаокоона, Колосса Родосского, а из современников — микеланджеловского Давида. Положительный ответ по поводу превосходства скульптуры или живописи, однако, не дан. Важнейшим понятием для Цуккаро становится «внутренний рисунок» (disegno interno). Автор трактата определяет его как «внутреннее представление и идею, составляемые всяким для познания и действия». Внутреннему рисунку противопоставлен внешний (disegno esterno), реализация замысла в материале. В этом противопоставлении угадывается смысл не только эпистемологический, но и метафизический: «внутренний рисунок» — форма, по образу которой был сотворен мир; «внешний» — сам сотворенный мир. Ссылаясь на Платона, Цуккаро в данном случае по сути дела апеллирует к Фоме Аквинскому. В то же время автор трактата прилежно воспроизводит аристотелистские тезисы касательно подражания и даже утрирует их: «Вот истинная, подлинная и общая цель живописи — быть подражательницей Природе и всем искусственным вещам, обманывая и обольщая глаз живых существ, и даже самых сведущих. Сверх того, изображает она в жестах, в движениях тела, в глазах, в устах, в руках столь живо и столь подлинно, что открывает внутренние чувства: любовь, нена-

вись, желание, отталкивание, удовольствие, радость, печаль, горе, надежду, отчаяние, страх, отвагу, гнев, созерцание, наставление, спор, желание, приказание, послушание — словом, все действия и проявления человеческие».

Тяготение к барочному энциклопедизму просматривается, в частности, в стремлении Цуккаро сформулировать универсальное определение живописи, которое включало бы в себя все технические, познавательные и экспрессивные возможности этого вида искусства. Вспоминая миф о Протее (которого иногда считают символом маньеризма), Цуккаро, тем не менее, за пределы этого стиля явно выходит. Это тем более очевидно в его собственной живописи (Цуккаро работал в Риме, Лондоне, Мадриде и целом ряде городов Италии).

2

Художественная историография родилась именно во Флоренции, там же, где возникла и историография гражданская. Первоначально она представляла собой рефлексию непосредственно вовлеченных в творческий процесс людей (точно так же как гражданскую историографию создавали сами же политики, с переменным успехом вовлеченные в перипетии социальной борьбы). Кроме того, в этой историографии получили отражение гуманистические представления о человеке как творце собственной судьбы.

Первопроходцем здесь стал Джорджо Вазари (1511–1574). Он родился в Ареццо; отец, его, Антонио, был гончаром. Всю жизнь автор «Жизнеописаний» представлялся как «Джорджо Вазари из Ареццо» и испытывал к этому тосканскому городку особенную нежность, хотя его семья обосновалась там не столь уж давно. Ни пребывание при папском дворе (укрепившее его авторитет в глазах современников), ни высокий пост придворного мастера герцогов Медичи во Флоренции не отбили у него нежных чувств к Ареццо. Вазари обладал более высокой, чем многие современные ему художники, культурой, хорошо знал латынь, мифологию, историю античности. Учителем его стал обосновавшийся в Ареццо французский художник Гильом де Марсийа — о нем упомянуто не только в автобиографии Вазари, но и в составленной им биографии Рафаэля. В мае 1524 г. кардинал Пассерини перевез Вазари во Флоренцию, так что тот в юном возрасте оказался приобщенным и к медицейскому двору, и к «боттеге» Микеланджело. Скорее всего, Пассерини намеревался сделать из Вазари не столько художника, сколько придворного (а в дальнейшем и секретаря Медичи). Он учился, хотя и не очень усидчиво, у Микеланджело, Андреа дель Сарто и Баччо Бандинелли; последний в ту пору пользовался большим успехом во Флоренции. Имея много свободного времени, Вазари пополнял свое образование, в гуманистическом

духе. После смерти отца Джорджо шестнадцати лет оказался главой семьи. Ему удается подрабатывать живописью, он принимает самые разные заказы и выказывает большую эклектичность стиля. В декабре 1531 г. вслед за Ипполито Медичи Вазари отправляется в Рим и вливается в наиболее утонченный из итальянских дворов. Здесь он открывает для себя культуру античности, но через полгода уезжает опять во Флоренцию, где герцог Алессандро встречает его чрезвычайно благожелательно. Первая дошедшая до нас картина Вазари — «Погребение Иисуса» (1532, дом-музей Вазари в Ареццо). Едковатый колорит, удлиненность тел, напряженность членов — во всем этом ощущается влияние Россо Фьорентино. Композиция достаточно удачна и основана на круговом движении. Картина снискала высокую оценку со стороны Алессандро Медичи, после чего — скорее всего, это произошло в августе 1534 г. — Вазари было поручено написать портрет Лоренцо Великолепного (Галерея Уффици). Новый портрет также вызвал полное одобрение заказчика. Очень скоро художник оказался буквально завален работой. Между тем 5 января 1537 г. Алессандро Медичи был убит собственным кузеном; Вазари пришлось вернуться в Ареццо. В 1537–1540 гг. художник работает в Камальдоли и Болонье, в 1541–1542 — в Венеции, где знакомится с Тицианом; в 1543–1544 — в Риме и снова во Флоренции. Этапным произведением стало для него огромных размеров картина «Аллегория непорочного зачатия» (1541, Галерея Уффици). В 1544–1546 гг. Вазари находится в Неаполе, где происходит взросление его стиля. В 1546 г. он принимается за отделку дворца Апостолической канцелярии, неподалеку от Палаццо Фарнезе. Ему удается справиться с большим объемом работ, но не без ущерба для собственного здоровья.

С 1560 г. Вазари взялся за реализацию самого масштабного из своих проектов — полное переустройство флорентийского Палаццо Веккьо. Он выступал здесь как архитектор, декоратор, художник и руководитель работ. В том же году началось строительство правительственных Канцелярий (ныне Галерея Уффици), несколько позже — двух палаццо на площади Кавальери в Пизе. Кроме того, Вазари пустился в столь необычное архитектурное предприятие, как строительство коридора, который должен был соединить — поверх Арно — Палаццо Питти с Уффици. Он также организовывал художественную сторону похорон Микеланджело, совершал множество путешествий (в основном по Северной Италии) и т.п. Вазари был человеком неистощимого любопытства и редко путешествовал с чисто туристической целью. Он описал значительную часть итальянского художественного наследия своего времени.

Открытие Уффици состоялось только в 1580 г., когда Вазари уже шесть лет как не было в живых. Напротив, работы в Пизе были полностью завершены к 1572 г. Активность художника не ослабевала. В 1567 г. он снова в Ри-

ме и получает заказ от папы расписать храм в его родном городе Боскомарено (однако выполненные здесь художником работы оказались частично утрачены; по стилю сохранившиеся части перекликаются с произведениями молодых лет). Кроме того, чтобы снискать расположение нового понтифика, Вазари пишет во Флоренции «Поклонение волхвов» (1571, Чейзен, Художественный музей). В 1566–1572 гг. им было выполнено не менее тридцати полотен, как правило, больших размеров, а также памятник Микеланджело (размещенный в храме Санта Кроче). В 1573 г. художник завершил начатый тремя годами ранее проект Студиоло Франческо Медичи в Палаццо Веккьо. То была потайная комната размером три на семь метров, где хранились дорогие украшения; весьма своеобразный и вполне типичный для культуры маньеризма кабинет для хранения раритетов, отделанный не без влияния герметизма и астрологии. По стенам Студиоло висели полотна разных живописцев (в том числе и небольшое, но очень известное мифологическое полотно самого Вазари «Персей и Андромеда»).

Последние годы жизни Вазари были ознаменованы столь монументальными работами, как фрески Ватикана и купол Санта Мария дель Фьоре во Флоренции.

Вазари пробовал свои силы как поэт — без особого успеха. Известно около ста его стихотворений — сонетов, канцон, стансов, адресованных понтификам и покровителям, друзьям и жене. Несомненный интерес, в том числе и литературный, представляют эпистолярий Вазари (частично публиковался на русском языке в переводе Михаила Железнова в 1865 г.), записные книжки, политико-художественные «Рассуждения» в форме диалогов с Франческо Медичи по поводу росписи Палаццо Веккьо (написаны около 1558 г., опубликованы посмертно в 1588 г.). Но главное сочинение Вазари — «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (Vite dei più eccellenti architetti, pittori, e scultori italiani), которое исследователи его творчества иногда именуют «искусствоведческим романом», выдающееся достижение итальянской прозы XVI в.

3

Первое издание «Жизнеописаний...» вышло в свет в 1550 г. у обосновавшегося во Флоренции фламандского издателя, чье имя на итальянский манер звучало как Лоренцо Торренциано; оно представляло собой два тома инкварто. Подготовительная стадия работы над «Жизнеописаниями...» началась, по-видимому, около 1540 г. и потребовала от Вазари больших усилий. Сам автор утверждал, что импульсов у него было два — общий интерес к художественной культуре и почитание мастеров искусства прошлого. Сбор

сведений потребовал больших усилий. «Жизнеописания...» явились грандиозным проектом, в котором соединились четыре типа дискурса:

— биографии художников (как знаменитых людей);

— экфрастическое описание, преимущественно картин и скульптур;

— история эволюции различных художественных манер;

— технический трактат, в духе Витрувия и Челлини.

Критики подчеркивали отсутствие четкого плана за вазариевскими категориями и суждениями. Тем не менее, в его труде отразились теории зрелого Ренессанса (концепции подражания, критерий сходства — ранее развитый, в частности, у Пьеро делла Франческа в его основанном на строгих математических выкладках трактате «О перспективе»). Кроме того, Вазари подключился к той моде на биографии, которая была характерна для итальянского гуманизма, начиная с Петрарки. Как указывал сам Вазари, написанные им биографии будут содержать точные сведения о жизни тех или иных мастеров, но самое главное — они помогут разобраться в достоинствах творчества каждого из художников. Для этого требуется и особая форма повествования, соединяющая в себе биографию (жизненный путь одного лица) и историографию (характеристика множества лиц). Сплавляя, таким образом, линию Плутарха с линией Светония, Вазари все же отдает предпочтение первой.

Вазари задумывал свое сочинение как историю непрестанного прогресса художественного творчества, и оно в большей степени перекликалось не с книгой Бартоломео Фацио (1403–1457) «О знаменитых мужах», где содержались сведения о произведениях искусства и встреченных автором при неаполитанском дворе художниках (включая Яна Ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена), но с составленными около 1450 г. «Комментариями» (особенно со второй частью их) Лоренцо Гиберти, флорентийского скульптора, в свободной форме запечатлевшего собственный опыт и собственную жизнь.

Не случайной выглядит дружба Вазари с историком и медиком Паоло Джовио (1483–1552), создателем первой в своем роде галереи портретов и в то же время основоположником нового жанра литературы об искусстве — трактатов по эмблематологии. В 1523–1527 гг. Джовио составил ряд лаконичных латинских биографий художников (в том числе Леонардо, Микеланджело, Рафаэля). Долгое время принято было считать (вслед за самим Вазари, изложившим эту версию в своей автобиографии), что именно встреча с Джовио в Риме в 1546 г. (в палаццо кардинала Фарнезе, в присутствии поэтов Аннибале Каро и Франческо Мольца) сыграла решающую роль в работе Вазари над «Жизнеописаниями...». Однако современные исследователи относятся к данной версии скептически. Скорее всего, изложенный в автобиографии эпизод во многом представляет собой дань гуманистической литературной традиции.

Среди других источников Вазари — созданная, по всей видимости, на заре Чинквеченто во Флоренции так называемая «Книжка Антонио Билли» (Билли — возможно, не автор, а владелец издания), где содержались сведения о 47 художниках XIV–XV вв. Еще один флорентиец, Джован Баттиста Джелли, комедиограф и комментатор Данте, составил двадцать кратких биографий художников (от Джотто до Микеланджело) и озаглавил свою книгу «Заметки на память» (Memorabili). Наконец, почти одновременно с книгой Вазари шла работа над так называемым «Кодексом Мальябекки», анонимным очерком античного и раннеренессансного искусства.

Вазари стремится представить ряд моделей жизни и искусства с воспитательными намерениями, но при этом следует классическому принципу: история как magistra vitae. Он исходит из четкого художественного идеала, который усматривается им в эволюции искусства от Джотто к Микеланджело. Движение к совершенству для него — это путь к естественности, к достижению красоты, вплоть до обмана зрения за счет визуального эффекта. По Вазари, данная эволюция соответствует той, что имела место в древности — от египетского к греческому искусству и от греческого — к римскому с его «натуралистическими» тенденциями. Средние века отождествлены с готическим (варварским) искусством. Важно подчеркнуть, что Вазари опирался в большей мере все же не на традицию ученого трактата, но на нарративно-эпидейктическую. Это особенно ощутимо в преамбулах к жизнеописаниям, где каждый художник представлен как человеческий тип, вне его специфических занятий.

Вазари обладал несомненной философской и литературной культурой. Благодаря своему наставнику Джованни Корси, который был в то же время первым биографом Фичино, Вазари открыл для себя неоплатонизм. Ему были известны античные авторы — он упоминает Вергилия, Цезаря, Овидия, Тита Ливия, Плиния Старшего, Тибулла, Проперция и Катулла, а также и Витрувия. Разумеется, знал Вазари и Данте, Боккаччо, Петрарку, Брунетто Латини, Кавальканти, своего земляка Гвитоне д'Ареццо, Саккетти. В «Жизнеописаниях...» встречаются цитаты из «Неистового Орландо» Ариосто; известно Вазари и творчество Полициано; часто упоминается Бембо.

Книга открывается посвящением Козимо Медичи, достаточно формальным; совсем иначе выглядит другое посвящение, адресованное «мастерам в искусстве рисунка» и исполненное высокой поэзии.

«Вступление ко всему сочинению» обыгрывает, как это было модно в эпоху Вазари, диалектику virtù/fortuna, личной энергии и судьбы. В рассуждении касательно превосходства живописи или скульптуры Вазари кратко характеризует аргументы каждой из сторон и стремится занять нейтральную позицию: «кажется мне, что скульпторы рассуждали с излишним жаром, а живописцы с чрезмерным высокомерием»; на самом деле живопись и вая-

ние — родные сестры, и разъять их невозможно. Кроме того, «Вступление...» содержит изложение вазариевской доктрины рисунка и сведения о том, что издание должны были сопровождать графические портреты некоторых из рассматриваемых автором художников — некоторых, но не всех.

Вазари близко представление о циклическом ходе событий. Именно по этому принципу происходит соединение биографий в его книге, рассматривающей, по словам автора, «поступательный ход возрождения искусства и то совершенство, до коего оно поднялось в наши дни» (здесь Вазари едва ли впервые использует слово rinascita по отношению к современному ему состоянию искусства). История предстает как пульсация циклов, но внутри каждого из них выделяются стадии «детства» (Джотто), «молодости» (Мазаччо) и «зрелости» (Микеланджело). При этом Вазари предпочитает не простую хронологию, а постановку вопроса о «манерах», развитие которых происходит crescendo.

«Введение к трем искусствам рисунка» представляет собой сжатую характеристику развития искусства вплоть до Чимабуэ, в творчестве которого и обозначилось восстановление былой величественности. Данная траектория уже была намечена у Гиберти, анонимного автора Кодекса Мальябекки и Джелли. Однако у Вазари усилен момент прославления добродетели художника с детских лет до самой смерти. Ранее гуманистическая тема добродетели в прямой связи со славой и почестями звучала по отношению к художнику у Альберти («О живописи»). Но только у Вазари вырабатывается характерный повествовательный ритм. Так происходит, например, при воссоздании карьеры живописца Стефано Фьорентино — его характеристика как «обезьяны природы», scimia della natura (ранее она уже присутствовала в «Книжке Антонио Билли») оказывается не чисто информативной констатацией, она подготовлена всем жизненным путем художника (Вазари приводит примеры весьма жизнеподобного изображения им анатомии, архитектурных сооружений, жестов и движений, складок одежды и пр.). Все персонажи Вазари оказываются не разрозненными фигурами, но различными иллюстрациями общей модели художника, который и является незримым главным героем «Жизнеописаний...». Вазари стремится передать ту глубокую пропасть, что отделяет современных ему мастеров от средневековых. Историография Вазари приобретает системность, она уже не выглядит как серия разрозненных жизнеописаний. В его книге определяется некий комплекс художественных, социальных и этических факторов, которые влияют на культурное развитие трех веков.

Повествование у Вазари далеко не всегда носит предсказуемый характер, он владеет мастерством интриги. Так, в случае со Спинелло Аретино, чье мастерство и добродетель (проявленная в том числе и во время эпидемий чумы во Флоренции) неуклонно шли по нарастающей, читателю может показать-

ся, что эпилог будет безмятежным. Действительно, природное дарование, поддержанное соответствующим обучением; умение изображать «некое простое изящество, в котором есть нечто скромное и святое», — все в биографии Спинелло выглядит однотонным. Между тем снискавший заслуженную славу живописец не успокаивается на достигнутом и в 77 лет берется, по заказу братства де Сант-Аньоло, за исполнение фрески на тему жития св.Михаила. С заказом он справляется с блеском, но вот во сне ему является только что изображенный им Люцифер — и вскоре Спинелло умирает.

Чимабуэ представлен как взявшийся неизвестно откуда одареннейший художник, не без Господнего произволения выросший на фоне «нескончаемого потока бедствий, затопившего и низвергшего в бездну несчастную Италию». Вклад Чимабуэ в искусство фактически трактован как преддверие художественной революции: Чимабуэ «почти что возродил живопись». Отметив это обстоятельство, Вазари переходит к каталогизации произведений мастера, а в конце реестра — приводит собственное эстетическое суждение. Таким образом, vita Чимабуэ приобретает системный характер, здесь закладывается структура дальнейших жизнеописаний. Точно так же просматривается в его жизнеописании и принцип взаимоуподобления разных искусств: рядом с Чимабуэ возникает образ Джотто. (Апогея этот мотив достигает, разумеется, в случае с Микеланджело.) Есть основания говорить в данном случае о соприкосновении противоположностей: первый художник новой культурной эпохи пророчески свидетельствует о последнем — и величайшем. Уже в этом, самом первом в книге Вазари жизнеописании возникает терминология, связанная с апологией современной манеры. И здесь же приводится пример, которому следовать не следует ,— это византийские художники, своего рода «антимодель» для Вазари.

Однако истинный переворот в развитии искусства совершил, с точки зрения Вазари, все-таки Джотто, символ первой из рассматриваемой в «Жизнеописаниях...» эпох — Треченто. Особое внимание в связи с ним уделено принципу работы с натуры: Джотто «почти полностью отверг неуклюжую греческую манеру и воскресил новое и хорошее искусство живописи, начав рисовать прямо с натуры живых людей». Как и в случае с Чимабуэ, биография Джотто также строится на взаимодействии личной добродетели и славы. Вазари применяет разнообразные повествовательные модули, цель которых — сообщить художнику особенное достоинство, ввести его в круг избранных. Важную роль в жизнеописании мастера призваны сыграть новеллистические «каденции», уже использованные по отношению к Джотто в «Декамероне» (шестой день). Джотто у Вазари — остроумный рассказчик и шутник, bellissimo favellatore («говорун изрядный»); его история насыщена занимательными эпизодами — начиная, разумеется, с первой встречи неграмотного пастушка с Чимабуэ. Таков и эпизод встречи художника с пап-

ским посланником, через которого Джотто отправляет понтифику, вместо какой-нибудь из своих работ, снайперски выполненную безо всякого циркуля зарисовку круга; и многие другие эпизоды. Важно, что Вазари не просто множит свои «микроновеллы», но и напрямую отсылает читателя к новеллистическим книгам Боккаччо и Саккетти (и даже вводит в жизнеописание Джотто полный текст 63-й новеллы Саккетти), тем самым внедряя «Жизнеописания...» именно в контекст новеллистической традиции Ренессанса.

Искусство Джотто преподносится как свидетельство примата Тосканы в рамках всей Италии (именно ярко выраженный «протосканский» дух Вазари — важнейшая особенность «Жизнеописаний...», проходящая красной нитью через всю книгу, — был воспринят представителями иных итальянских земель как проявление campanilismo и даже временно отторгнул от нее значительную часть потенциальной аудитории). Между тем наряду с флорентийским в жизнеописании Джотто обозначен все же и неаполитанский контекст.

Вазари педалирует низкое происхождение Джотто, исключительную быстроту его восхождения к самым высотам искусства; вся биография мастера строится на принципе исключительности. Но сказанное вовсе не исключает репрезентативности данной биографии в системе целого. Дидактика «Жизнеописаний...» нацелена на выработку новой типологической системы, которую можно было бы передать будущим поколениям, и Джотто здесь становится первообразцом. Достаточно показательно, с другой стороны, и наличие в биографии автора Капеллы дельи Скровеньи вымышленных сведений; это касается, прежде всего, его дружбы с Данте (Вазари даже приписал последнему замысел Ассизского цикла великого живописца).

Есть определенное сходство — и столь же определенный контраст между Джотто и Буффальмакко (Буонамико ди Кристофано), «шутником и весельчаком». Он тоже фигурирует в «Декамероне», причем неоднократно — в четырех новеллах; а в «Трехстах новеллах» Саккетти ему посвящены целых 6 новелл (четыре из них имеются в русском переводе). Имена Боккаччо и Саккетти упоминаются в «Жизнеописаниях...»; правда, в данном случае Вазари при всем желании не мог бы привести полностью соответствующие новеллы — они слишком объемны, так что дело ограничивается пересказом (с которым Вазари справляется вполне удачно, придав сюжетам бóльшую компактность). В случае с Буффальмакко уже сам характер художника мотивирует использование декамероновской стилистики. Здесь активизирован иной новеллистический регистр — мотив beffa, неисчислимые проказы и озорства (на вполне бытовом уровне). Весьма примечательно, что Вазари не включает в изложение скатологический сюжет из «Декамерона» (VI новелла VII дня, где Бруно и Буффальмакко устраивают фокусы с пилюлями, изготовленными из собачьего кала). Нет также никакого акцента на склонности Буффальмакко к винопитию. Несколько эпизодов посвящено беспримерной

рассеянности Буффальмакко; для Вазари важно подчеркнуть, что неупорядоченность его личности проявляется не столько в низменных проделках и шутовстве, сколько в его работах (роспись аббатства в Сеттимо). Приводится также сочиненный Буффальмакко благочестивый сонет (комментирующий выполненные им в Пизе фрески).

Если Треченто для Вазари — младенческая эпоха в развитии искусства, то эпоха Кватроченто была связана с «бесконечным улучшением решительно во всем» (в рамках искусства рисунка — включая замысел, собственно рисунок, постановку задачи, манеру, краски и т.п.). Суть перехода к Кватроченто разъяснена в большом теоретическом введении. Вторая эпоха, в отличие от предшествующего столетия, разворачивается под знаком не одного «поводыря», а троих: Мазаччо, Брунеллески и Донателло. Их к тому же связывали дружеские узы, да и в нравственном плане они, по мысли Вазари, были сходны между собой (не говоря о высоком профессионализме). Несколько наособицу стоит Мазаччо, что обусловлено уже самим фактом его ранней кончины.

Жизнеописание Брунеллески как бы разделено надвое. Первая фаза — от рождения до решающего этапа строительства купола Санта Мария дель Фьоре. Вторая посвящена прочим проектам архитектора, которые, так сказать, на расстоянии примыкают к основному — «во время работы над этим произведением Филиппо построил много других зданий». Уже Джаноццо Манетти таким же образом разделял творческое наследие Брунеллески, но Вазари делает эту цезуру еще более рельефной. Все нарративные усилия автора «Жизнеописаний...» устремлены на то, чтобы поставить в центр биографии купол и связанные с ним перипетии. Так, он приводит пространную цитату из речи Филиппо на собрании попечителей Дуомо; докладную записку, составленную зодчим для флорентийского магистрата. Реализация архитектурного проекта здесь в значительной степени оказывается связана с политическим измерением (поддержка со стороны Медичи).

Для Вазари важно продемонстрировать контраст между невзрачной наружностью зодчего и «величием духа и дерзанием», запечатленным в одном из самых известных сооружений итальянского Ренессанса. (Здесь эксплицирована параллель с апостолом Павлом, также отличавшимся внешним уродством.) Фактически в прологе к жизнеописанию Филиппо нарушается обычный порядок биографического изложения и навязывается новеллистический ритм. Разумеется, оппозиция бурлескная внешность / мощь интеллекта не являлась изобретением Вазари — она присутствует и у Боккаччо (см. день VI, новеллы II и V).

Показательно не сразу выявляющееся размежевание Брунеллески и Донателло: они друзья и неизменно действуют сообща, в том числе и в период конкурса на лучшее исполнение врат флорентийского баптистерия; затем оба едут учиться в Рим, поскольку одинаково влюблены в классическое ис-

кусство. Однако Филиппо умер на двадцать лет раньше своего друга. Полный расцвет медицейской эпохи, который скульптор застает после смерти Брунеллески, позволяет Вазари поставить вопрос о смене ориентации в художественном развитии от Кватроченто к Чинквеченто. Донателло дан в ином, нежели Брунеллески, регистре — на фоне взаимодействия и concordia animi между ним и Козимо Медичи; установления паритетных взаимоотношений ваятеля и правителя, основанных на взаимоуважении и взаимопомощи. Теперь мастер искусства рисунка начинает курировать художественную культуру своего патрона. Наконец, и в психологическом плане Брунеллески и Донателло не тождественны — первый замкнут, второй ясен и открыт.

С самого начала мастера «второй эпохи» предстают как одержимые духом поисков, движения к новым открытиям. Поэтому выделяется группа художников, которые пошли по художественной стезе, влекомые вызовом, непокорностью родительской воле — семья предназначала их к другому ремеслу. Таковы Брунеллески, Филиппо Липпи, Доменико Гирландайо, Джулиано да Майано, Алессо Бальдовинетти. Интересен пример Антонелло да Мессины, который колесил по Италии и Фландрии в поисках тайны масляных красок (ведомой «Иоанну из Брюгге», то есть Ван Эйку); при этом Антонелло не отличался целомудрием и был «весьма предан Венере». Хотя в связи с Антонелло действие переносится и в Европу, и в другие города Италии, Флоренция и в этом случае оказывается центром художественной вселенной.

«Вторая эпоха» предстает под пером Вазари как обширная феноменология отдельных биографий художников, стремящихся превзойти самих себя, методично восходящих со ступеньки на ступеньку. Особенно показательны в этом плане тосканцы Мазолино, Верроккьо, Полайоло, Бенедетто да Майано, которые поначалу занимались ювелирным и прикладным искусством, а затем, побуждаемые стремлением к славе и осознанием собственного таланта, смогли повлиять на художественное развитие искусства не только в Италии, но и за ее пределами.

В случае с Джованни да Фьезоле (фра Анжелико) налицо гиперболизация религиозной добродетели, абсолютизация этического, аскетическая хвала; вероятный жанровый ориентир — «Золотая легенда» Иакова Ворагинского. С самого начала Вазари ставит акцент на том обстоятельстве, что Джованни «был столь же отличным живописцем и миниатюристом, как и отменным иноком». Природные достоинства — скромность, простота, уравновешенность, чистота помыслов и добродетель — неотделимы у него от прилежания. Отсюда и высочайший (далеко не только в плане художественной маэстрии!) уровень его работ: например, Мадонны, которая «своей простотой вызывает у зрителя молитвенное благоговение». Попутно Вазари, как бы предвосхищая дальнейшие дискуссии на эту тему, неодобрительно высказывается об изображении обнаженного тела в сакральном искусстве.

Важная роль в судьбе художников и скульпторов отводится Фортуне, особенно в случае с Антонио Полайоло (по его поводу сказано следующее: «если бы времена были иными, то и деятельность его, возможно, не была бы столь плодотворной, ибо смута — враг тех наук, которые служат людям занятием и отрадой»). Между тем Фортуна порой имеет вполне конкретное обличье — «святой и добрый правитель», меценат, который благоволит художнику (как Мантенье — Лудовико Гонзага); механизм высочайшего меценатства представляется Вазари одним из источников процветания Кватроченто. А вот дурная судьба — совершенно внеисторичный механизм, тяготеющий к античному топосу «завистливой смерти». Но и Флоренция, очаг культурного развития Кватроченто, сама по себе предстает как явление судьбоносное (тот же Полайоло). «Цветок Тосканы» — воплощение богатства, процветания, благополучия, интеллектуальной мощи и творческой энергии. Жители прочих итальянских земель, будь то феррарцы или венецианцы, призваны следовать тосканскому образцу. Можно сказать, что давние стереотипы относительно моральной ущербности болонцев, феррарцев и венецианцев по-новому обыгрываются у Вазари. Каждый из его героев проходит через Флоренцию, но не все в ней задерживаются — так, Фортуна побуждает скульптора Никколо ди Пьеро покинуть родину, а вот Донателло, несмотря на свой громкий успех в Падуе, решает на нее вернуться. В связи с Перуджино, т. е. в самом конце данного раздела «Жизнеописаний...», подчеркнута воспитательная роль Флоренции; вся обширная флорентийская традиция оказывается здесь как бы подытоженной. Хотя имеет место и полюс внешнего притяжения — папский Рим, все же новаторский дух «цветка Тосканы» перевешивает. Превосходство Флоренции и становление династии Медичи у Вазари тесным образом связаны; при этом, однако, о судьбе коммуны ничего не сказано — автор «Жизнеописаний...» уделяет мало внимания собственно политическому фактору.

Среди героев второй эпохи есть и те, в чьей судьбе благородные идеи принимают извращенный вид. Таков «коварный» Андреа дель Кастаньо, извративший заветы своего учителя Перуджино. Его жизнеописание пронизано морализмом; с самого начала Вазари сообщает об одержимости Андреа пороком зависти, который в конечном счете и подтолкнул его к жестокому и вероломному убийству (на самом деле он не совершал его; «жертва» — Доменико Венециано — даже пережила его на четыре года; речь идет о «явной выдумке» писателя). Между тем Кастаньо — превосходный живописец и рисовальщик, увы, похоронивший «сияние своего таланта во мраке греха». «Биографический шок» здесь тем более силен, что жизнеописание Андреа до определенной стадии рифмуется с жизнеописанием Джотто: оба в детстве пасли скот, и если бы не случайная встреча с живописцем (будь то Чимабуэ или некий отпрыск Медичи), так и остались бы в родной деревне; Андреа,

как одержимый, принялся рисовать углем на стенах и камнях и т.д. Решительное моральное осуждение Кастаньо венчает позорящая его эпитафия.

В предисловии к третьей части «Жизнеописаний...» ощущается некоторая смена жанровой оптики. Выбор сделан в пользу «истории», классических стилем, полезного в сочетании с развлечением; не просто перечисления «примеров», но критической синтетической рефлексии, где выделены ключевые фигуры, выражающие основные тенденции художественного развития своего времени. Обнаруживается, что Вазари опирается теперь уже не столько на гуманистическую традицию, сколько на Макьявелли («Жизнь Каструччо Кастракани» и «История Флоренции»). Продолжен дрейф художественной столицы из Флоренции в Рим — этот мотив был намечен уже в биографии Перуджино, завершающей предшествующую часть.

Первым в серии, посвященной Чинквеченто, оказывается Леонардо. Его биография полностью апологетична — Леонардо представлен как универсальный гений, наделенный к тому же неординарной внешностью, благородством души и обаянием. Особо Вазари выделяет пресловутую незавершенность большинства леонардовских замыслов («на словах он сделал много больше, чем на деле»; в дальнейшем non finito стали рассматривать как кардинальную особенность эстетики мастера); в то же время указание на незаконченность головы Иисуса в «Тайной вечере» недостоверно. Примечательно и другое — в биографии мастера уделено внимание вещам, с точки зрения современного читателя, второстепенным для «титана Возрождения». Таков рассказ о щите с изображением головы Медузы, чудища, вобравшего в себя детали многочисленных «хамелеонов, ящериц, сверчков, змей, бабочек... летучих мышей и других странного вида подобного рода тварей». Думается, здесь сказывается маньеристический вкус к «гротескам» вкупе со стремлением к чисто новеллистической сюжетной остроте. В то же время в процитированном описании отсутствуют стилевые топосы изображения ужасного — образ монстра достаточно бесстрастно и аккуратно расчленяется на ингредиенты.

Жизнеописания Сангалло и Рафаэля образуют единый манифест, дающий ключ к происходящим в XVI в. художественным процессам. Биография скульптора и архитектора Джулиано ди Франческо Джамберти (Сангалло) четко членится надвое, причем исходным моментом становится опека со стороны Медичи; таким образом, судьба зодчего оказывается вполне вписанной в культурную парадигму предшествующего столетия. Далее разворачивается привычный контраст добродетели и славы (выдержанный в русле энкомиастической стилистики), а в центре повествования оказываются взаимоотношения мецената и художника. Однако смерть Лоренцо Великолепного, которая «причинила ущерб не только талантливым художникам и его отечеству, но и всей Италии», путает все карты; происходит решительная смена тональности повествования. Теперь все сфокусировано на мучительном пережива-

нии происшедшего с Сангалло, чья художественная воля оказывается парализованной. С горя художник переселяется в Прато, где безвылазно живет на протяжении трех лет. Вторую часть жизнеописания занимают попытки Сангалло найти поддержку у понтификов, однако обрести вожделенную стабильность ему так и не удается.

Что же касается жизнеописания Рафаэля, то хронологически оно совпадает со второй частью биографии Джулиано и разворачивается в сходной атмосфере. Однако структура жизнеописания уже не подвергается резкой цезуре, она компактна и выдержана в единой тональности, причем соблюдается «единство места»: Рим. Четко обрисовано формирование нового центра власти усилиями Льва X. При этом Рим отчасти оказывается подверстанным под Флоренцию; в новой культурной столице развились и дали добрые всходы флорентийские традиции, так что теперь уже Вечный город выступает в роли экспортера добродетели и ума. Рафаэль с самого начала представлен как носитель особых прерогатив лидера школы. Он бросает вызов «причудливым и странным» живописцам и избирает новый, уже не совпадающий с флорентийским художественный идеал. Рафаэль — человек эпохи Кастильоне; именно стиль поведения придворного становится теперь парадигматическим. При этом для Вазари важно подчеркнуть, что Урбинец в Риме — чужак; и все же (а может быть, как раз в силу этого) именно он становится лидером и провозвестником нового типа искусства и поведения. Гармония пропорций, царящая на его полотнах, соответствует гармонии его жизненного пути. В образе Рафаэля социальная эмансипация художника достигает своего апогея (как в моральном, так и в профессиональном плане). В предуведомлении к третьей части «Жизнеописаний...» автор «Афинской школы» становится предметом неумеренных похвал: его живопись — само совершенство, заставляющая вспомнить Апеллеса. Примечательно, что сам стиль прозы Вазари в данном случае совершенно изоморфен своему предмету — он носит ясный и уравновешенный характер, не ведает резких синкопов; богатство словаря как бы вторит творческой плодовитости мастера. Вазари был вообще присущ своеобразный стилистический «миметизм», способность полностью погрузиться в стиль того или иного творца и выработать его вербальный эквивалент.

Кончина Рафаэля оказывается драматическим событием для развития искусства; пути его учеников разошлись; кроме того, произошел неприятный раздел имущества. Рождаются центробежные силы, из Рима бежит все больше художников. Город начинает терять свою монументальную мощь; на этом безрадостном фоне грядет разграбление Рима, sacco di Roma. Фортуна перестает быть абсолютно внеисторическим фактором, дурная судьба приобретает системный характер. Падение Рима властно вторгается в повседневную жизнь художников; в их жизнеописаниях возникают патетические ноты. Фи-

зические унижения, выпавшие на долю Россо Фьорентино; невзгоды Пармиджанино — все эти эпизоды явственным образом контрастируют с расцветом Рима эпохи Льва X и Рафаэля. Мотив странничества, ранее (как уже говорилось) развернутый в биографии Джулиано да Сангалло (с тем, чтобы дать представление о дроблении медицейского культурного монолита), теперь возобновляется, но уже применительно к постепенной деградации ставшего альтернативой Флоренции Рима. Кочевать приходится и другим художникам. Перебраться из Неаполя в Мессину вынуждены, например, Полидоро да Караваджо и тот же Джулио Романо. И даже Франция, сыгравшая столь позитивную роль в судьбе Леонардо, не приносит счастья Россо Фьорентино. Художники «сбиваются с толку», принимаются за экстравагантности, как увлекшийся алхимией и позабывший обо всем прочем Пармиджанино (он «превратился... из человека изящного и приятного в бородатого, с волосами длинными и всклокоченными, почти дикого»); теряют чувство меры, как в случае с Себастьяно дель Пьомбо, который так заработался, что умер.

Особенно примечательной представляется критика Вазари в адрес Якопо Понтормо — в тех случаях, когда живописец искажает естественные пропорции, отказывается от следования природе, множит «выдумки и фантазии». Всему причиной, полагает автор «Жизнеописаний...», особенности душевного склада одного из лидеров маньеризма. Эти особенности известны ныне не только по книге Вазари, но и по опубликованному в XX в. дневнику Понтормо. Художник, с маниакальной тщательностью фиксировавший мельчайшие подробности своей диеты, сторонился людей, был вечно недоволен результатами своего труда, а часто боялся завершить начатое; как сообщает Вазари, умер он «от огорчения». Фактически именно автор «Жизнеописаний...», и именно в биографии Понтормо, закладывает основу психологического (если не психиатрического) объяснения феномена маньеризма, которое затем приобрело большую популярность у исследователей: маньеристы рождены «под знаком Сатурна», они отличаются меланхолическим темпераментом — в те времена это объяснялось переизбытком в организме черной желчи; нередко впадают в состоянии аффекта или даже кончают с собой.

Учитель Вазари Андреа дель Сарто представлен неоднозначно: он «отличнейший» мастер, но вместе с тем его роковая зависимость от собственной жены, «которая всегда держала его в состоянии нужды и унижения», не позволяет ему подняться к высотам славы. Вообще «покорство своей плоти» нередко ведет, по мысли Вазари, к творческим поражениям — так происходит с Мариотто Альбертинелли, который вместо занятий живописью открыл собственную харчевню.

Пространная биография Микеланджело как бы синтезирует ранее приведенные Вазари жизнеописания художников Чинквеченто. Подчеркивается его необыкновенность, и в ретроспективном плане тут вновь возникает «при-

зрак Джотто». К тому же настойчиво педалируется флорентийский контекст его жизни и творчества, так что на Микеланджело как бы замыкается «тосканоцентристский» пафос всей книги. Уже вводная часть биографии Буонарроти показывает совершенно флорентийский характер его художественного образования. «Божественный» Микеланджело благодаря «данному небом вкусу», прилежному обучению, «великому своему старанию и трудолюбию», а также и покровительству со стороны Лоренцо Великолепного и папы Юлия II превосходит самого Мазаччо. Скрытность создателя Давида позволяет ему защититься от недругов, добиться высочайшего мастерства и уважения, как никакому другому художнику. В интерпретации Вазари неистовая натура Микеланджело не терпела противоречий даже со стороны римского папы, так что и Юлий пришел от него в смятение. В итоге же Микеланджело, преодолев многочисленные препятствия, познал триумф. Тем не менее, несмотря на явно апологетический характер жизнеописания, первым изданием книги Вазари Микеланджело остался недоволен, видимо, в силу чрезмерной жесткости примененной Вазари схемы.

Что касается второго издания «Жизнеописаний...», то оно было опубликовано в 1568 г., на сей раз в Венеции у Якопо Джунти, в трех томах инкварто. Проблема соотношения первого (специалисты обычно именуют его Torrentiana) и второго (Giuntiana) изданий книги остается весьма актуальной — тем более, что современному читателю, в том числе и русскоязычному, приходится пользоваться именно последним. Giuntiana снискала значительно более громкий успех у публики, нежели Torrentiana; именно благодаря ей Вазари стал известен всей Европе. Издание учитывает, по всей видимости, ряд рекомендаций, высказанных приятелем автора, Винченцо Боргини; тот советовал придать книге больший универсализм, законченность и совершенство. Между тем современному читателю первый вариант может представиться даже более удачным. Он строже по композиции, яснее в логике мысли; здесь более четко разграничены ведущие и второстепенные мастера. Кроме того, в Torrentiana последовательно выдержан принцип: писать исключительно об ушедших из жизни художниках (кроме единственного исключения в лице Микеланджело). Напротив, в новый вариант вторгаются и здравствовавшие в 1568 г. художники — великий Микеланджело оказывается «фланкированным» Таддео Цуккаро и Приматиччо, а Леонардо — Джорджоне. Наконец, совершенно безликий и невыразительный характер носит помещенная в конце Giuntiana автобиография самого Вазари; это не более чем механическое описание своих картин вкупе с перечислением основных вех собственной жизни. Во втором издании из книги уходит мотив постепенного восхождения к Парнасу, к совершенству — теперь Вазари приходит к выводу, что хронологическое развитие не обязательно означает прогресс.

В результате сооруженное Вазари словесное здание переориентируется на повседневный, текущий опыт, приобретает характер документального свидетельства о современном положении дел в искусстве. Добавлено много новых сведений касательно зодчества, и не только средневекового (в первом издании почти обойденного), но и XV в. Больше внимания уделяется современной Вазари скульптуре (возможно, это произошло под влиянием Микеланджело); расширяется географический горизонт — теперь он несводим к треугольнику «Рим — Флоренция — Ареццо». Углубляется иконографическая рефлексия, появляются попытки идентифицировать изображенных на полотнах персонажей.

Присущая Torrentiana систематичность и строгость во втором издании нарушается; возникают определенные структурные дисбалансы. Например, преамбула к третьей части значительно превышает исходный вариант. Среди новых «персонажей» Вазари — Приматиччо, Тициан, Сансовино, художники Фриули, Феррары, Ломбардии и даже фламандцы. Заметно, что Вазари буквально утопал в присылаемой со всех сторон дополнительной информации. В результате встал вопрос о новой, третьей по счету редакции; однако создатель Уффици был совершенно завален работой и осуществить этот замысел не представлялось возможным.

В Giuntiana неоднократно упоминается «книжечка рисунков»; речь идет о составлявшейся Вазари на протяжении всей жизни (с 1528 г., но особенно активно в период с 1555 по 1567) обширной подборке зарисовок, сделанных на основе тех или иных картин. Увы, сразу же после кончины Вазари это замечательное собрание оказалось распыленным, и только часть его стала основой графической коллекции Уффици (Кабинет рисунка). В своем первоначальном виде оно включало от 8 до 12 томов, причем в каждом томе содержалось более ста рисунков (до нас дошло только три сотни). «Книжечка» позволяет понять вкус Вазари как коллекционера; странным образом позиция его в этом отношении отличалась исключительной консервативностью. Вазари ничего не отбрасывал, поэтому его собрание оказалось крайне неровным и содержит странные лакуны: например, здесь отсутствуют Тициан и Микеланджело, зато имеется множество работ Корреджо и Пармиджанино (других современных ему художников нет и в помине).

Несмотря на то, что Вазари отнюдь не считал себя писателем и совсем не стремился снискать соответствующие лавры (вот почему он спокойно доверял правку текста «корректорам»), литературное мастерство его книги не подлежит сомнению. Автору явно нравилось мешать стили, тональности и лексические пласты. Обычно внутри каждой биографии как бы чередуются различные страты: несколько морализирующий тон вводной части, затем «журналистский» отчет, литературность (микроновеллы, «байки»), точный критический анализ произведений (прежде всего Вазари все-таки искусст-

вовед), но иногда педантичные, скучные перечисления — и нередко условный финал. Соответственно смешанный характер носит и лексика, где народные словечки чередуются с учеными, а иногда с диалектом Ареццо и юго-востока Тосканы. Вазари недвусмысленно высказывается в пользу строгого, точного письма, как бы забывая при этом о собственных лирических и эмфатических пассажах. Но стиль Вазари не является для него самоцелью, автор «Жизнеописаний...» остается внеположен по отношению к традиционной литературной культуре.

Особое внимание Вазари привлекают «нерегулярные» мастера. Воссоздавая «Воскрешение Лазаря» Понтормо, он делает акцент на виртуозном пересоздании живописцем природы и выказывает острое восприятие цвета и аффекта. В «Страшном суде» Тинторетто он выдвигает на первый план принцип varietà и прихотливость художественного решения. Взрывной, плеонастический стиль проявляется в описании работ Джулио Романо в Палаццо дель Те. Особая, тщательная риторическая проработанность характерна для описания картона работы Пьерино дель Вага (представитель второй волны маньеризма) с изображением раннехристианских мучеников: «Там были оба императора, восседавшие в трибунале и приговаривавшие к распятию всех пленников, которые, обращенные лицом к трибуналу, в разных положениях, кто стоя на коленях, кто выпрямившись, а кто склонившись, но все как один обнаженные и по-разному перевязанные веревками, жалобно корчились и, охваченные дрожью, уже предчувствовали, что душа их расстанется с телом в страстях и муках крестной смерти, не говоря о том, что выражения их лиц ясно говорили о стойкости веры у стариков и о страхе смерти у молодых, у иных же о мучительной боли, причиняемой им веревками, которыми их руки и туловище были туго перетянуты». Эта взвинченная стилистика рождается в вазариевских сочинениях еще до «Жизнеописаний...» и прослеживается, например, в его письме Б. Варки, датированном 1547 г.; главная тема письма — упорная работа художника над преодолением изъянов природы. Применяя свою память и «набитую руку», подражая процессу Творения, живописец множит на холсте изображения рек, гор и равнин, домов и колонн, светил, метеорологических явлений — облаков, снега, ветров, града... Захлестывающий читателя поток слов заставляет вспомнить об описании водной стихии у Леонардо.

Впрочем, вазариевская муза способна и на классическую уравновешенность, что совершенно очевидно следует из описания работ Рафаэля — например, «Св.Цецилии»; композиционная уравновешенность, присущая полотну Рафаэля, передается вазариевскому описанию. Не упущена ни одна деталь; в тексте нет никакой экзальтации, никакой деформирующей силы. Насколько в маньеристических полотнах взгляд писателя стремителен и пронзителен, настолько здесь он спокоен и созерцателен, а ритм фразы — ве-

личав. Классичность Вазари просматривается и в описании рафаэлевского портрета Льва X.

Наука об искусстве в период работы Вазари над «Жизнеописаниями...» делала лишь первые шаги. Этим во многом объясняется несколько неуверенное использование им специальной терминологии — фактически именно Вазари во многом ее и вырабатывал. Так, часто встречающееся у Вазари слово «манера» используется им в разных значениях. Иногда оно употребляется без эпитетов (в двух значениях: индивидуальный стиль художника и то, что мы теперь назвали бы «стилизацией»). Соединение обоих значений можно встретить в жизнеописании Мино да Фьезоле, где говорится о необходимости подражать природе, «невзирая на манеру твоего учителя или других, кто также превратил в манеру все то, что они заимствовали из природы». С другой стороны, Вазари констатирует многообразие индивидуальных «манер»: суховатая у Алессо Бальдовинетти, нежная и новая у Пьеро делла Франческа, тщательная у Андреа дель Сарто, «крепкая» (gagliarda) у Россо Фьорентино, а у Джорджоне вроде бы и совсем никакой. Негативная окраска понятия «манера» свойственна жизнеописанию Перуджино, художника, чей творческий потенциал к концу жизни несколько снизился и стали наблюдаться самоповторы. Однако наибольший акцент приходится у Вазари на различение исторических манер: древняя (греческая), вторая (средневековая) и третья (Ренессанс, она же «манера Джотто»). Предпочтение недвусмысленно отдается третьей, современной манере; именно итогом последней становится «изящная манера» (bella maniera). Она значительно превосходит «неуклюжую манеру» Средневековья. И, наконец, в жизнеописании Понтормо речь заходит то о «надуманности» его манеры (т.е. индивидуального стиля), то о совершенном владении им «изяществом и красотой современной манеры».

Модель искусствоведческого дискурса, предложенная Вазари, оказалась активно востребованной в других европейских странах и даже несколько сковала развитие искусствознания. Если брать север Европы, то здесь наиболее известными примерами следует считать написанную на голландском языке «Книгу о художниках» Карела Ван Мандера, опубликованную в 1604 г., и латиноязычную «Немецкую академию» Иоахима Зандрарта (1683). Что же касается Италии эпохи барокко, то здесь по стопам Вазари пошли Джованни Бальоне, Филиппо Бальдинуччи, Карло Мальвазиа, Карло Ридольфи. Но самыми крупными продолжателями Вазари во второй половине Сейченто стали Джован Пьетро Беллори, автор книг «Идея художника, скульптора и архитектора» (1664) и «Жизнеописания современных художников, скульпторов и архитекторов» (1672), и Джован Баттиста Пассери с его «Жизнеописаниями художников, ваятелей и зодчих» (1678).

Глава двадцатая

БЕНВЕНУТО ЧЕЛЛИНИ И РЕНЕССАНСНАЯ АВТОБИОГРАФИЯ

Автобиография не относится к числу ведущих жанров ренессансной словесности. Это кажется странным, если учитывать, что повышенное внимание к культурному смыслу индивидуальной деятельности является и одним из импульсов, порождающих культуру Возрождения, и одним из ее наиболее очевидных плодов. Это тем более странно, если вспомнить, что вся деятельность Франческо Петрарки, родоначальника культуры Возрождения, стоит под знаком обостренного интереса к себе: элементы интроспекции он умудрился вносить даже в такой имперсональный жанр, как героическая поэма. При этом Петрарка приступал к сочинению своей автобиографии (знаменитое «Письмо к потомкам»), но так ее и не закончил, оборвав на полуслове. Итальянские гуманисты написали множество биографий, но только не собственных — итальянские купцы в тот же период времени охотно брались за перо, чтобы поведать о своей жизни: двум гуманистическим автобиографиям, написанным в XV в. («Счет жизни» Джованни Конверсини да Равенна и «Записки о достопамятных деяниях» Энея Сильвия Пикколомини), красноречиво противостоят десятки купеческих. Купцу, пожелавшему оглянуться на свою жизнь и оставить о себе память в потомстве, не было нужды думать о каких-то образцах, о каких-то жанровых и стилевых моделях, преодолевать сопротивление риторического языка, не приспособленного к передаче индивидуальных душевных состояний. Это сопротивление не смог полностью преодолеть даже Петрарка, что уж говорить о других: Пикколомини просто превратил себя в своей автобиографии в нового Энея и одновременно Цезаря. Оно не ослабло и в следующем столетии: чуть ли не единственная автобиография, вышедшая в это время из среды, сопричастной высокой культуре, — это «Апология» (ок. 1539) Лоренцино Медичи, где автор, защищаясь от обвинений в предательстве по отношению к родственнику (он убил герцога Флоренции Алессандро Медичи), сочетает элементы автобиографии с моде-

лью цицероновской судебной речи. Рассказ о себе по-прежнему рождается в пространстве, постороннем словесности и ее традициям: купцам XV в. наследуют не литераторы, а натурфилософ, математик и врач Джироламо Кардано («О моей жизни», ок. 1575–1576) и живописцы и скульпторы — Бандинелли с его «Мемориалом», Понтормо с его «Дневником», Рафаэль да Монтелупо с его «Завещанием», Лоренцо Лотто и Пармиджанино с их записками, Вазари (включивший свою автобиографию во второе издание «Жизнеописаний...») и Челлини.

1

Один из критиков, писавших о Челлини, высказал предположение, что, если бы великий мастер не оставил собственного жизнеописания, его скульптурные, ювелирные и иные произведения не пользовались бы той популярностью, какую они приобрели у потомков. При всей своей парадоксальности, это замечание содержит мысль, важную с точки зрения не столько эстетики и истории искусства, сколько представления о роли и месте творческой личности в культуре Чинквеченто.

С точки зрения канонов традиционной автобиографии «Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим во Флоренции» (La vita di Benvenuto, di maestro Giovanni Cellini, fiorentino, scritta per lui medesimo in Firenze), может показаться неполной и недописанной. Поначалу скульптор подробно описывает перипетии своей бурной жизни: детство, изгнание из родной Флоренции, скитание по разным городам (Рим, Пиза, Болонья), благосклонность папы Климента VII и участие в защите Рима в 1527 г., тюремное заключение за убийство в 1537-м, блистательный период работы при дворе Франциска I (1540–1544), переезд во Флоренцию, под покровительство Козимо I Медичи, и так до 27 апреля 1554 г. — даты, когда была отлита и выставлена на обозрение его огромная бронзовая статуя Персея (глава XCII второй книги). Далее же следует еще 21 коротенькая главка — обрывочный рассказ о работе над мраморным распятием, подаренным впоследствии сыном Козимо Франческо Медичи испанскому королю Филиппу II (ныне хранится в Эскуриале), неудачной попытке получить мрамор для изваяния Нептуна, обидах, нанесенных врагами и конкурентами, а главное, самим герцогом Козимо, который так полностью и не расплатился с мастером ни за Персея, ни за некоторые другие работы. Бенвенуто обрывает рукопись, упомянув о своей поездке в Пизу в 1562 г.; таким образом, почти девять последних лет его жизни — он скончался 14 февраля 1571 г. — остались за пределами повествования. Он обходит стороной даже такие значимые моменты собственной биографии, как женитьба (1560), два тюремных

заключения (1556 и 1557 гг.; нашли отражение в нескольких сонетах), принятие пострига в 1558 г. и разрешение от него двумя годами позднее... Все эти факты оказываются даже менее важными, чем тяжба с мошенником, продавшим скульптору мызу и пытавшимся его отравить. «Я хочу уделить эти слова рассказу о моем искусстве, каковое и есть то, что подвигло меня на это самое писание» (I, XXVI), — пишет Челлини (*его жизнеописание здесь и далее цитируется в пер. М.Лозинского*). Горделивое и непомерное «я», встающее со страниц его книги — это «я» творца, который не признает над собой ничьих законов, кроме законов искусства, и готов отстаивать свою правоту любыми средствами, не только перед соперниками и завистниками, но и перед меценатами. Поэтому, чтобы понять, почему его книга, почти лишенная литературного мастерства в привычном понимании, небрежная с точки зрения стиля, оказалась столь значимым явлением позднеренессансной культуры, нужно прежде всего проследить, как менялось восприятие фигуры художника в XVI в. и в какого рода документах находило отражение его самосознание.

Художники предшествующего столетия — живописцы, скульпторы, ювелиры и члены соответствующих ремесленных цехов и корпораций, — имели обыкновение вести «записные книжки» (libri di ricordanze), в сущности, мало отличающиеся от бухгалтерских книг. Обычай записывать свои доходы и расходы, перенятый художниками, в первую очередь флорентийскими, у торгового сословия, сохранялся и в XVI в.: записные книжки вели Леонардо да Винчи, Микеланджело, Вазари; дошли до нас и аналогичные записки Челлини. Тексты эти весьма далеки от автобиографического повествования: из них крайне редко можно почерпнуть какие-либо сведения о жизни их создателя и тем более о его личности. Для раннего и Высокого Возрождения изобразительное искусство безусловно вторично по отношению к высшему проявлению человеческого гения — слову, творящему и хранящему культуру. Это сказывается в самых разных по жанру памятниках: от «Книги о происхождении города Флоренции и его знаменитых гражданах» Филиппо Виллани, где Джотто в качестве наивысшей похвалы уподобляется поэтам, или новелл Боккаччо, где тот же великий живописец предстает мастером остроумных motti, и вплоть до «Жизнеописания» Леона Баттиста Альберти и «Комментариев» (1447–1455) живописца, скульптора и архитектора Лоренцо Гиберти, трактата, который принято считать первой попыткой художника создать автобиографию.

«Commentarii» Гиберти выдержаны в целом в традиции «Воспитания оратора» Квинтилиана, с той лишь разницей, что речь идет не об ораторе, а о художнике: автор стремится изложить на пользу других людей искусства свои познания в оптике, анатомии, перспективе, почерпнутые у древних, прежде всего у Витрувия и Плиния. Поскольку трактат основан на личном

опыте, во втором «Комментарии» Гиберти, излагая свои взгляды на искусство недавнего прошлого, естественным образом приходит к необходимости описать и свою собственную биографию: кратко остановившись на жизни Джотто, Каваллини, Амброджо Лоренцетти и прокомментировав их творения, он проделывает то же самое применительно к самому себе. Характерно, однако, что свое право судить чужие произведения и высказывать теоретические соображения о них Гиберти обосновывает не столько собственными творческими удачами, сколько присущей ему гуманистической образованностью — его предписания строятся на чтении античных auctores, и именно как гуманист он берется за перо. Более того, создание «Комментариев» в его глазах выступает венцом и высшим плодом искусства: «ничего лучшего нельзя и желать». Дар и мастерство художника для Гиберти не самодостаточны; свою высшую ипостась и значение они приобретают в слове.

Сочинение Гиберти — а значит, и предложенный в нем тип автобиографии «художника-гуманиста» — не оказало сколько-нибудь заметного влияния на эволюцию типов повествования, отражавших статус ренессансного художника: рукопись, опубликованная лишь несколько столетий спустя, осталась известной достаточно узкому кругу современников. Вместе с тем в нем оказались намечены две весьма существенные модели рассуждения об искусстве, получившие впоследствии блистательное развитие: с одной стороны, история искусства, построенная как серия биографий художников (эта линия впоследствии приведет к «Жизнеописаниям...» Вазари), а с другой — трактат о его сущности (третий «Комментарий»), модель, заданная также у Альберти и породившая немало знаменитых сочинений, от «Трактата об архитектуре» Филарете и фрагментов Леонардо до «О благороднейшей живописи и искусстве оной» Микеланджело Бьондо (1549) и «О ювелирном искусстве» (De oreficeria) и «О скульптуре» (Della scultura) Челлини (1565–1567).

Сравнение «Жизни» Челлини с трактатом Гиберти выявляет существенную особенность, указывающую на кардинальное изменение статуса художника в XVI столетии. После Ченнино Ченнини, Альберти и Леонардо да Винчи искусство слова утратило главенствующее положение в иерархии: искусства, которые прежде считались «ремесленными», постепенно уравнялись в правах с studia humanitatis. Записки Леонардо, составившие впоследствии трактат о живописи, где провозглашалось превосходство опытного знания над книжным и, как следствие, зрения над словом, стали поворотным моментом в этой эволюции культурной парадигмы. «Божественная» живопись выдвинулась на центральное место среди искусств и наук. По словам Леонардо, она «превосходнее тех наук, что повсюду оглашаются»; живописец же подобен Творцу, ибо «если [он] пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, то в его власти породить их, а если он пожелает уви-

деть уродливые вещи, которые устрашают, или шутовские и смешные, или поистине жалкие, то и над ними он властелин и Бог... И действительно, все, что существует во Вселенной как сущность, как явление или как воображаемое, он имеет сначала в душе, а затем в руках...».

Следующий шаг на этом пути был сделан Микеланджело: преодолев само различие между механическими и свободными искусствами, он de facto приравнял скульптуру к живописи. Поэтому Челлини принципиально не нуждается в «оправдании словом», описывая свои труды. Это особенно очевидно в предваряющем «Жизнь...» коротеньком прологе и эпистоле-посвящении Бенедетто Варки. Представив свое творение на суд ученого знатока словесности и искусств, он просит его поскорее вернуть книгу и «не утруждать» себя «столь низким делом», как чтение ее до конца. Начав собственноручно писать историю своей жизни, Бенвенуто быстро охладевает к этому занятию: литературный труд, в котором Гиберти видел венец всей своей деятельности, представляется ему «непомерной суетой» и «отнимает слишком много времени». Выходом оказывается диктовка — художник «сказывает» свою жизнь мальчику, не отрываясь от работы. Устное слово, не скованное принятыми правилами и условностями, ценно тем, что, доставляя художнику «некоторое удовольствие», идет на пользу его искусству («я трудился много усерднее и делал гораздо больше работы»). Результат же — «простая речь о моей жизни» — обладает, по мнению Челлини, одним, но исключительным достоинством, благодаря которому попросту не нуждается ни в опоре на авторитеты, ни в совершенстве слога: речь эта, целиком рожденная памятью художника («я старался не говорить ничего такого, чтобы мне памятью идти на ощупь»), не заключает в себе ничего, кроме «чистой правды». Гордо осенив свою книгу именем Варки, Бенвенуто использует его с одной лишь целью — обосновать свое неприятие законов и норм, с точки зрения которых его проза может быть «подскоблена и подправлена» (со стихами дело обстоит иначе: вступительный сонет он оставляет ученому адресату, чтобы тот добавил ему блеска своим «изумительным лощилом»).

Это едва ли не высокомерное небрежение словом и гуманистической ученостью сказывается не только в стилистике «Жизни...», но и в автопортрете, который Челлини создает на ее страницах. С истинной страстью разыскивая творения античных мастеров, он не только изучает их, но и превращает в солидный источник дохода (весьма выгодно перепродает найденные крестьянами на римских виноградниках антики); о каких-либо книжных штудиях нет и речи. Более того, судя по автобиографии, Бенвенуто лишен даже такого культурного атрибута, который был в высшей степени характерен для фигуры художника-философа в XV в., а затем приобрел нормативный характер в «Придворном» Кастильоне — facetudo, особого вида остроумного красноречия.

Еще у Боккаччо («Декамерон», VI, 5) величие Джотто, «светоча флорентийской славы», художника, который «снова вывел на свет искусство, в течение многих столетий погребенное по заблуждению тех, кто писал, желая скорее угодить глазам невежд, чем пониманию разумных», подтверждается его способностью посрамить собеседника словом — шутливым, но не обидным. У Саккетти удачная острота того же Джотто («Триста новелл», 75) дает повод присутствующим назвать его «не только большим мастером в живописи, но мастером и во всех семи свободных искусствах». Леонардо да Винчи, окруженного у современников мистическим (с оттенком суеверия) ореолом, ценили в Милане, при дворе Моро, не только как гениального живописца, но и как мудрого и изысканного собеседника, что нашло отражение, в частности, в его фацетиях; идеальная личность для него немыслима без такого достоинства, как facetudo. Таким же предстает Леонардо и в «Жизнеописаниях...» Вазари: он наделен grazia, исполнен «благодати и <...> потрясающей силы ее проявления», и помимо поразительной красоты обладает даром привлекать людей, «прояснить каждую омраченную душу», а словом способен «склонить к "да" или "нет" самое закоренелое предубеждение». Повествуя о создании «Тайной вечери», Вазари подчеркивает не только понимание, царящее между ним и герцогом Моро, но и дар Леонардо остроумным motto уничтожить настоятеля монастыря Санта Мария делле Грацие, торопившего художника, словно «тех, кто полол у него в саду». Беседа с герцогом об искусстве завершается острым словцом:

> [Леонардо] добавил, что ему остается написать еще две головы, а именно — голову Христа, <...> а также, что ему не хватает и головы Иуды, которая тоже его смущает, <...> и хотя для второй головы он будет искать образец, но что в конце концов, за неимением лучшего, он всегда может воспользоваться головой этого настоятеля, столь назойливого и нескромного. *Это дело на редкость рассмешило герцога, который сказал, что Леонардо тысячу раз прав,* а посрамленный бедный настоятель стал усиленно торопить пололыщиков своего сада и оставил в покое Леонардо... (*курсив наш.* — И.С.).

В автопортрете же Челлини эта черта полностью отсутствует. Бенвенуто не столько не умеет, сколько не желает быть остроумным, особенно в общении с очередным высоким покровителем и заказчиком — ситуация, которая в его записках встречается чаще всего. Едва ли не единственное motto, звучащее в обеих книгах, принадлежит не столько ему, сколько супруге Джисмондо Киджи мадонне Порции, которой молодой ювелир оправил в золото алмазную лилию, и произнесено в ситуации, когда щедрость знатной синьоры дает ему возможность посрамить искусство других золотых дел мастеров («...Мадонна Порция сказала: "Мой Бенвенуто, слышал ли ты когда-нибудь,

что когда бедный дает богатому, то дьявол смеется?" На что я сказал: "Ему так невесело, что на этот раз мне хочется, чтобы он посмеялся". И когда я уходил, она сказала, что на этот раз она не хочет оказать ему такую милость»). Оскорбленный в присутствии Козимо Медичи, он через силу отвечает шуткой, вызвав «величайший смех», однако рассказ об этом событии считает нужным сопроводить весьма существенной оговоркой: «И хоть я и выказал себя столь веселым, знайте, благосклонные читатели, что внутри у меня разрывалось сердце при мысли о том, что человек, самый грязный негодяй, который когда-либо рождался на свет, осмелился в присутствии столь великого государя сказать мне такое вот оскорбление; но знайте, что он оскорбил герцога, а не меня; потому что, не будь я в столь великом присутствии, он бы у меня пал мертвым».

Напротив, когда папа Климент VII не торопится исполнить обещание и наградить его за работу доходной должностью, «взбешенному» Бенвенуто не приходит в голову шутить: он произносит пылкую речь («Я тотчас же ответил, что породистые кошки лучше охотятся с жиру, чем с голоду; так и те честные люди, которые склонны к талантам, гораздо лучше их применяют к делу, когда у них есть в преизбытке чем жить; так что те государи, которые содержат таких людей в преизбытке, да будет известно вашему святейшеству, что они орошают таланты; а в противном случае таланты хиреют и паршивеют») и удаляется, оставив папу в замешательстве. «Скотине кардиналу» Сальвиати, требовавшему как можно скорее кончить заказанную Климентом «мешанину с луком» — богато изукрашенную чашу, — он, в отличие от Леонардо, отвечает не остротой, а гневной отповедью: «... По причине вашей милости я теперь и вовсе не желаю ее кончать; и вы за мной больше не посылайте, потому что я никогда больше к вам не приду, разве что вы меня велите привести под стражей». Художник выше социальной иерархии — он подчиняется лишь законам своего искусства. Этой идеей проникнута вся книга Челлини; более того, она находит отклик (правда, обычно временный) и у власть предержащих — так, папа Павел III, избавляя скульптора от преследований за убийство ювелира Помпео, восклицает: «Знайте, что такие люди, как Бенвенуто, единственные в своем художестве, не могут быть подчинены закону; и особенно он, потому что я знаю, насколько он прав».

Челлини в автобиографии — не просто «единственный в своем художестве» скульптор и ювелир. Подобно Альберти, стремившемуся «всех превзойти» в любых искусствах и науках, в способности все сделать, все познать, он без устали осваивал новые и новые умения и навыки, достигая в них совершенства. Даже в ненавистной игре на флейте, которой с детства заставлял его учиться отец, он добился «такой прекрасной постановки рук и языка», что родитель «благословил его тысячу раз». Пристрастившись к охоте, он собственноручно изготовил пищаль и «тончайший порох, каковому... нашел

наилучшие секреты, какие когда-либо до сего дня кто-либо другой находил». Когда врач у него на глазах, взяв «некии большие железа», причинил боль девушке, он немедленно изготовил более удобный и щадящий медицинский инструмент. Во время осады Рима Бенвенуто столь охотно и искусно выступал в роли пушкаря, что, по его признанию, счел себя более склонным «к этому ремеслу, нежели к тому, которое считал своим». В своем же ремесле он полагал делом чести постичь все секреты не только ювелирного мастерства, но и чеканки монет, резьбы печатей и медалей, финифти, не говоря уже о ваянии. По словам самого художника, ему «это доставляло такое удовольствие, что сказанные великие трудности... казались как бы отдыхом». В отличие от средневекового ремесленника, принадлежавшего к одному цеху и достигавшего вершин мастерства в каком-то одном искусстве, Челлини — обладатель «особого дара, ниспосланного [ему] богом природы в виде столь хорошего и соразмерного сложения, что [он] свободно позволял себе учинять с ним все, что [ему] приходило на душу», — весьма успешно «старался одинаково орудовать во всех этих художествах». Более того, в этой многогранности своего дарования он видит самую сущность истинного художника, источник его достоинства и благородства — в противоположность «мужицкому» ремеслу, пусть сколь угодно искусному. Еще в молодости, работая в Риме, Бенвенуто вступает в спор с золотых дел мастером Луканьоло из Иези, изготовлявшим — «с превеликой легкостью и с большим изяществом»! — исключительно крупные изделия, «то есть отличнейшие вазы, и тазы, и тому подобное». Маленькая алмазная лилия, умело оправленная для знатной дамы, приносит ему куда больше славы и денег, нежели работа Луканьоло — огромная серебряная ваза, «каковая подавалась к столу папы Климента». Посрамленный Луканьоло «проклял свое искусство и тех, кто его научил ему, говоря, что отныне впредь не желает больше выделывать этих крупных вещей, а желает заняться выделкой только такой вот мелкой дряни <...>. Не менее возмущенный, я сказал, что всякая птица поет на свой лад, что он говорит сообразно пещерам, откуда он вышел, но что я ему заявляю, что *отлично справлюсь с выделкой его хлама, а что он никогда не справится с выделкой такого вот рода дряни*» (*курсив наш.* — И.С.)

Сознание своего исключительного мастерства позволяет Челлини гневно спорить не только с собратьями по ремеслу, но и с самыми высокопоставленными вельможами и их приближенными. Дело здесь не в его личном темпераменте — хотя Вазари характеризует его как человека «во всех своих делах гордого, смелого, быстрого, крайне живого и неистового», а сам он пишет, что привык действовать «смело, с некоторой долей ярости». Бенвенуто на протяжении всей книги с редкой последовательностью отвергает еще одну ключевую для эпохи ипостась художника — придворную (одним из обязательных элементов которой, к слову, служило и facetudo).

Это со всей очевидностью проявляется при сравнении «Жизни...» с другой автобиографией, созданной почти одновременно — «Мемориалом» (Memoriale) скульптора Баччо Бандинелли, заклятого врага и соперника Челлини на службе дома Медичи. Бандинелли начал писать его в 1552 г., через два года после выхода первого издания «Жизнеописаний...» Вазари — вероятно, потому, что, не найдя у Вазари собственной биографии (в следующих изданиях этот пробел был восполнен), решил сам взяться за перо, заодно обезопасив себя от возможных критических оценок собственного творчества.

Его автобиография строится по иной модели, нежели, например, у Гиберти. Скульптор возвращается к жанру «записной книжки», где находит отражение в первую очередь материальный аспект творчества. Свидетельством эстетической ценности собственных творений служит у него не столько мастерство, искусство, сколько оценка власть имущих, и прежде всего герцога Козимо Медичи, его покровителя. Бандинелли, в отличие от Гиберти, почти не описывает материал, содержание, местонахождение своих произведений: они никак не соотнесены с его жизнью. Если у Гиберти владение техникой обеспечивает славу, защищает как от невзгод судьбы, так и от завистников, то у Бандинелли слава и спокойствие обеспечиваются, с одной стороны, его собственным «природным» даром, а с другой — покровительством знатных особ. Его повествование от начала до конца строится на описании тех или иных благодеяний. Более того, начиная историю своей жизни с 1530 г., когда Карл V обещал будущему скульптору сделать его кавалером ордена Сант-Яго, и, рассказав о том, как ему самому удалось получить необходимые для этого титулы, он противопоставляет себя «многим государям и синьорам, что носили одеяния ордена Сант-Яго», но «в невежестве своем» не знали, что и знатным людям случалось заниматься живописью и скульптурой: «...у благородного человека всякое искусство благородно, подобно тому как Эпаминонд в Фивах, исполняя низменнейшую должность, облагородил ее».

Бандинелли, рожденный, по его словам, «от древнейших и благороднейших кровей» — в действительности, как известно, сын золотых дел мастера Микеланджело Бандини, изменивший фамилию, чтобы прослыть отпрыском одного из знатных сиенских родов, — гордится своей гуманистической культурой и образованностью (Челлини, впрочем, награждает его «самомнением, облаченным в невежество»...). Но они имеют для него чисто внешнее значение: он ссылается на Плиния и Корнелия Непота, чтобы доказать не достоинство искусства как такового, а возможность для знатного человека предаваться, помимо фигуративных искусств, музыке, танцу или гимнастике — подобно Эпаминонду. Однако — и это отчасти сближает его с Гиберти — он ощущает себя не просто художником, но чем-то большим: а именно литера-

тором. Он перечисляет свои любимые книги, как древние, так и современные: среди них Тит Ливий, Тацит, Саллюстий, Геродот, Гораций, Вергилий, Гомер (которого он читает в латинском переводе, поскольку его познаний в греческом недостаточно для понимания гомеровского текста); «среди же всех народных поэтов Данте казался мне восхитительным, однако любовью моею был Петрарка, которому я всегда стремился подражать, и в разное время и по разным случаям сочинил двести сонетов, восемнадцать канцон, и шесть секстин, и два триумфа...». Кроме стихов, благодаря которым он сблизился с Варки и Вазари, он написал несколько трактатов об изобразительных искусствах, проповедей, посланий, энкомий супруге герцога Козимо... Помимо Бандинелли-художника, известного публике, в «Мемориале» возникает фигура Бандинелли-писателя, еще более достойного почестей и вознаграждения со стороны синьоров. Свои сочинения он завещает сыновьям: после его смерти они должны передать их «понимающему в сей профессии человеку» для окончательной обработки.

В его описании типичный день делится между литературой и искусством: в «Мемориал» включаются фрагменты автопортрета литератора. Однако в контексте изначально заявленного Бандинелли «благородства» его происхождения и души этот автопортрет наделяется неожиданной функцией: литература наравне с искусством становится одним из занятий, подобающих благородному человеку. Фигура Бандинелли обретает цельность и единство лишь в одной своей ипостаси — ипостаси придворного.

Подобная позиция глубоко чужда Челлини. Безусловно, для него не существует свободного творчества без щедрого покровителя, а значит, без близости ко двору. Так, в трактате о ювелирном искусстве, подводящем итог опыту всей его жизни, он следующим образом определяет условия, наиболее благоприятные для развития таланта у художников: «Талант у художника проявляется лучше всего тогда, когда ему посчастливится быть современником доброго государя, интересующегося всеми видами дарования». И затем перечисляет таких «счастливых» художников: при Козимо Медичи Старшем были Брунеллески, Донателло, Гиберти, при Лоренцо появился Микеланджело, который перешел затем ко двору «доброго папы Юлия». Челлини склонен полагать, что, не будь этих «добрых» и «несчастных» (как Климент) пап и «великих» (как Франциск) королей, Микеланджело не стал бы тем, кем он является. Идеал взаимопонимания между государем и художником сформулирован в «Жизни...» устами Франциска I:

> «Мой друг, я не знаю, какое удовольствие больше, удовольствие ли государя, что он нашел человека себе по сердцу, или удовольствие этого художника, что он нашел государя, который ему предоставляет такие удобства, чтобы он мог выражать свои великие художественные замыслы». Я ответил, что ес-

ли я тот, о ком говорит его величество, то моя удача гораздо больше. Он ответил, смеясь: «Скажем, что она одинакова».

Однако у Челлини художник хоть и существует при дворе, но не является придворным: эта модель поведения для него не актуальна. Мастерство вполне самодостаточно, оно ставит Бенвенуто выше поведенческих норм, позволяя ему, по словам Вазари, «говорить правду в глаза сильным мира сего с таким же успехом, с каким он умел в искусстве пользоваться своими руками и своим талантом». Если искать литературные аналогии описанных у него отношений с меценатом, можно вспомнить ту фигуру гордого и независимого творца, которая к середине XVI в. сложилась в произведениях самых разных повествовательных жанров, от трактата до новеллы, и истоки которой следует искать еще в заметках и фацетиях Леонардо. Например, в «Прекрасной книжечке веселых фацетий и острых слов многих выдающихся и благороднейших умов» (анонимном сборнике на вольгаре, приписываемом Полициано, 1548) видное место занимает фигура Донателло — великого художника, которого сознание своего искусства делает равным «царям земным»: «Многажды приглашенный к Патриарху, Донателло все не шел; наконец, когда снова обратились к нему с просьбой, отвечал: «Скажи Патриарху, что я не хочу идти к нему, что я такой же патриарх в моем искусстве, как и он в своем». Микеланджело, позволявший себе отказываться от любых высоких почестей, не страшась гнева государей, и пренебрегавший любыми титулованиями, кроме прозвания «божественный», в «Жизнеописаниях...» Вазари ведет себя аналогичным образом. Когда дворянин, посланный герцогом Альфонсо Феррарским, не умея оценить мастерство живописца, презрительно отозвался о его Леде, тот решительно выставил его вон. Обиженный невниманием папы, он немедленно уехал из Рима во Флоренцию; когда же его нагнали посыльные, то, уступив их настойчивым просьбам, «он написал наконец несколько слов в ответ Его Святейшеству, что он просит прощения, но возвратиться к нему не собирается, ибо он выгнал его как какого-нибудь бродягу, чего он за верную службу не заслуживал, и что папа может где-нибудь еще поискать для себя слугу». (Однако Вазари, сам весьма удачливый придворный, всячески подчеркивает великое терпение и кротость Микеланджело, стремясь придать ему черты «остроумного философа»: он наделяет его facetudo, а в конце биографии приводит длиннейший перечень его мудрых и остроумных изречений на самые разные темы.)

Именно по этому образцу строятся и отношения с высокими покровителями Челлини, преклонявшегося перед гением Буонарроти. Примеров подобного рода в «Жизни» великое множество. Когда папа Климент, «придя в зверскую ярость», требует как можно быстрее завершить заказанную Бенвенуто чашу (но не дает золота для окончания работы) и в качестве меры уст-

рашения отнимает у него пожалованный ранее монетный двор, Бенвенуто отвечает: «Скажите Его Святейшеству, что монетный двор он отнял у себя, а не у меня, и то же самое будет у него и с этим остальным; и что когда Его Святейшество захочет мне его вернуть, я ни в коем случае его не пожелаю вновь». Оскорбленный низким жалованьем, предложенным от имени Франциска I, он на следующий же день покидает Фонтенбло, полный решимости направиться к Гробу Господню — и добивается такого же содержания, «какое Его Величество давал Леонардо да Винчи, живописцу».

С создателем «Тайной вечери» Челлини сближают не только размеры жалованья, но также и склонность уклоняться от исполнения заказных работ, когда они не отвечали его представлениям о совершенстве. Он не только гневно отказывался от чужих рисунков, советов и указаний, но нередко проявлял и ту самую «медлительность», которой славился Леонардо, отвлекаясь от труда ради денег на труд ради собственных замыслов. Бесспорно, это не улучшало его отношений с покровителями и меценатами, хотя свой отказ он не всегда облекал в формы прямого неподчинения. Вот, например, как описывает он свою попытку добиться от Козимо Медичи дозволения сделать средние двери в церкви Санта Мария дель Фьоре. Для начала ему приходится приложить некоторые дипломатические усилия, чтобы отказаться от другого заказа герцога:

> Герцог велел мне сказать через мессера Лелио Торелло, своего докладчика, что он желает, чтобы я сделал некие истории барельефом из бронзы вокруг хора Санта Мария дель Фьоре; а так как сказанный хор был работой Бандинелло, то я не хотел обогащать его стряпню своими трудами; и хотя сказанный хор и не по его рисунку, потому что он ровно ничего не смыслил в зодчестве, рисунок был Джулиано, сына Баччо д'Аньоло, деревщика, того, что испортил купол; но, словом, в нем нет никакого искусства; и по той, и по другой причине я не желал никоим образом делать эту работу, но всегда вежливо говорил герцогу, что сделаю все, что мне прикажет его высокая светлость.

Не желая прямо спорить с государем, он излагает старостам церкви свои соображения о «неправильном строе» хора и о судьбе, ожидающей бронзовые барельефы — они «оказались бы помещены настолько низко, что они приходились бы гораздо ниже глаза, и что они были бы мочильней для собак и постоянно были бы полны всякой грязи». Взамен он собирается доставить его светлости куда большую славу, изготовив на выгодных условиях средние двери церкви «лучше, чем те, которые всех красивее из дверей Сан Джованни». Однако герцогу эта идея приходится не по нраву, и тогда Челлини предлагает сделать для хора две кафедры «с великим множеством историй из бронзы, барельефом». Ему удается «умягчить» Ко-

зимо и представить на его суд несколько моделей, однако герцог выбирает наименее красивую из них:

> Я сделал несколько моделей и понес превеликие труды; и среди других я сделал одну восьмигранную с гораздо большим старанием, нежели делал другие, и мне казалось, что она гораздо удобнее для той надобности, какую она должна была исполнять. <...> Однажды его светлость велел меня позвать и в разговоре об этих сказанных моделях я ему сказал и доказал многими доводами, что восьмигранная была бы гораздо более удобной для такой надобности и гораздо более красивой на вид. Герцог мне ответил, что хочет, чтобы я ее сделал четырехугольной, потому что ему нравится гораздо больше таким образом.

Для Челлини самым большим недостатком государя оказывается даже не скупость, но непонимание искусства: несмотря на все старания мастера, Козимо остается глух к его доводам. Впрочем в другом месте, повествуя о своей работе над моделью статуи Нептуна (мрамор для которой он так и не получил), он утверждает, что герцог осматривал ее так, «что не иначе сделал бы человек, который был бы наиопытнейшим в искусствах».

Челлини-художник самодостаточен, а потому, в отличие от Бандинелло, отнюдь не склонен полагаться на суждения меценатов в оценке своих творений. Он подчиняется им и ценит их лишь постольку, поскольку они ценят его искусство. Один из центральных конфликтов в «Жизни...» Челлини — это конфликт между его неодолимой тягой к независимости и высочайшей самооценкой и необходимостью искать патрона, который бы обеспечивал его существование.

В эпоху Чинквеченто художник мог занимать в обществе весьма высокое положение, не имеющее ничего общего с прежним положением ремесленника-горожанина. Джулио Романо имел собственный дворец в Мантуе, Леоне Леони — в Милане, Рафаэль — в Риме. Благосклонного внимания Тициана добивались не только венецианские дожи и Федерико II Гонзага, но и папа Павел III, Филипп II и Карл V, удостоивший его неслыханных почестей. У Челлини дело обстоит иначе. Он не живописец, хоть и прекрасно владеет рисунком; он — ювелир и ваятель, стремящийся достичь тех же высот в искусстве, на какие вознесся «божественный Микеланджело». В беседе с Элеонорой Толедской, супругой герцога Козимо, он утверждает, что в соперничестве за пресловутый мрамор одержал бы победу над всеми, «хотя бы здесь был этот великий Микельаньоло Буонарроти, от какового, а никак не от других, я научился всему тому, что знаю». Он жаждет превзойти не только современников, но и античных мастеров и горделиво описывает реакцию короля Франциска на отлитую с величайшим трудом статую Юпитера, искусно помещенную среди антиков:

> Увидав, что входит король, я велел подталкивать вперед этому моему подмастерью уже сказанному, Асканио, который тихонько двигал прекрасного моего Юпитера навстречу королю; а так как я его сделал к тому же с некоторым искусством, то при этом легком движении, которое было придано сказанной фигуре, благо она была очень хорошо сделана, она казалась как бы живой; и, оставляя немного сказанные античные фигуры позади, я сразу же давал большое удовольствие глазам моим произведением. Тотчас же король сказал: «Это много прекраснее всего того, что когда-либо видел человек, и, хоть я и любитель, и знаток, я не мог бы себе представить и сотой доли этого... При посредстве этих чудесных фигур видишь и понимаешь, что эта вот его фигура намного прекраснее и удивительнее, чем они; поэтому надо высоко ставить Бенвенуто, потому что его произведения не только достигают сравнения с античными, но и превосходят их».

Однако, не пользуясь поддержкой цеха, подобно художникам XIV–XV вв., и не умея и не желая стать придворным, подобно Бандинелли, Челлини оказывается целиком во власти покровителя. Более того, в результате новых, коммерческих отношений с меценатом-покупателем он отчужден от своего творения: он не только работает для другого, умножая славу герцога Козимо или Франциска I, но и знает, что судьба произведения далеко не всегда зависит от его чаяний. Творение художника становится предметом купли-продажи. Бенвенуто всеми силами противится такому положению вещей и старается отстоять свою независимость даже под угрозой суровой кары. Когда папа Климент требует у него отдать заказанную чашу, грозя в противном случае посадить мастера в тюрьму, он «превесело» возражает: «...Если бы я отдал работу Его Святейшеству, я бы отдал свою работу, а не его, а я свою работу не хочу ему отдавать...»; все, на что он согласен — вернуть полученные от папы деньги. Правда, действовать столь решительным образом у него получается далеко не всегда. В то же время его отнюдь не привлекает распространенная в середине XVI столетия идея (ставшая литературным топосом) благородной бедности художника и поэта, которую, например, Никколо Франко возносит превыше всех богатств государей и любых земных благ. Свою репутацию в искусстве он ценит отнюдь не ниже, чем Франко или Аретино; пренебрежение своими творениями вызывает у него негодование, доходящее до ярости — точно так же у Франко, который, как следует из одного из писем Дольче, пришел в бешенство, «когда понял, что мне [Дольче] не нравятся его творения и не желаю я верить ему на слово, что он человек образованный и большой поэт: по сей причине заявил он мне, что у меня нет никакого суждения и понимания в латинском языке». Но та же гордость художника не позволяет ему и прозябать в нищете: Бенвенуто знает себе цену и настойчиво, зачастую дерзко, требует положенного вознаграждения. Фун-

даментальная оппозиция, которой определяется как структура, так во многом и стилистистика «Жизни...», — это противоречие между высочайшим самосознанием художника и системой коммерческой зависимости, внутри которой он так или иначе вынужден существовать. Специфика ремесла не позволяет ему работать сразу на многих патронов, подобно Аретино; поиски же идеального государя — щедрого знатока искусства — кончаются ничем.

Его первая встреча с будущим покровителем всегда исполнена ожиданий и надежд: папы Климент VII и Павел III, король Франциск, Козимо Медичи сулят ему щедрое вознаграждение и «учиняют великие ласки», они предстают не столько заказчиками, сколько античными меценатами, и Челлини, вдохновленный их словами, со всем возможным рвением приступает к работе. Однако его энтузиазм длится недолго: в рассказе вскоре возникает персонаж преследователя: это побочный сын папы Павла III Пьер Луиджи Фарнезе, госпожа д'Этамп (Мадама де Тамп), Элеонора Толедская... Сразу вслед за его появлением Бенвенуто неизменно начинает жаловаться на злую судьбу, предчувствует крах: покровители из ценителей-меценатов превращаются в несговорчивых покупателей, желающих за свои скудо получить от художника не плод его свободного творчества, а то, что угодно им самим. Как заявляет мастеру «с этой своей скотской заносчивостью» Латино Ювенале (Джовенале Манетти), «наше дело быть изобретателями, а ваше — исполнителями». В изображении двора ключевой фигурой выступает казначей (Делла Фа, Гролье, Гвиди, Марманья и др.): символ не просто скупости, а коммерциализации искусства; он всегда пытается уговорить государя не тратить деньги на безделицы, которыми, в его понимании, являются творения художника, и так или иначе недоплатить творцу. Больше того, согласно этой коммерческой логике, если можно купить произведения искусства, значит, можно купить и их создателя.

Аналогичную функцию выполняет в «Жизни...» и фигура соперника, символ утраченного корпоративного братства. Баччо Бандинелли, Тоббия, Бартоломео Амманнати, Джован Баттиста Россо прибегают к любым уловкам и низостям, стремясь обернуть законы конкуренции себе на пользу. Путь Бенвенуто из Флоренции в Рим, затем в Париж и снова во Флоренцию — это поиски свободы, каждый раз завершающиеся пленом. Ряд историков рассматривают эти «страсть и слезы», присущие повествованию Бенвенуто, как воплощение раздвоенности художника, которая стала отличительной чертой эстетики маньеризма: художник ощущает, что между ним, его трудом и обществом возникают новые отношения, отнюдь не совпадающие и даже противоположные его собственным идеалам.

2

В «Жизни...» встречается целый ряд топосов, характерных для биографий и автобиографий художников XV–XVI вв. Однако книга Челлини принципиально отличается от них. Вряд ли стоит, вслед за Н.Б.Томашевским, рассматривать ее как трактат о совершенной ренессансной личности: «Появись книга Челлини сразу после написания <...>, а не через сто пятьдесят лет (в 1728 г.), то весьма вероятно, что она прозвучала бы как книга о том, каким должен быть идеальный свободный художник <...>, заняла бы по своему значению равное место с книгой бесед об идеальном человеке <...> Б. Кастильоне и трактатом об идеальном правителе Макиавелли». Автобиография великого скульптора и ювелира имеет совершенно иную внутреннюю посылку, нежели «Придворный» и «Государь»: эта книга отнюдь не носит нормативного характера, она не создает идеала личности и поведения, но фиксирует воспоминания, а главное — представления об искусстве, которых придерживается данный конкретный мастер Бенвенуто Челлини.

Конечно, эта книга не столько о повседневной жизни художника, сколько об облике творца, подвластного только своей артистической сущности. Искусство для Бенвенуто важнее всего — важнее патриотических чувств, политики, семейных и любовных уз. А.К. Дживелегов обвиняет мастера в «предательстве» родной Флоренции: в 1530 г., когда папа Климент VII объявил городу войну, Бенвенуто по его требованию уехал в Рим, где его ждали заказы. «Его приняли там хорошо, <...> и он забыл думать о Флоренции, которая долгие месяцы истекала кровью, защищаясь против вдесятеро сильнейшего врага». Когда после убийства Алессандро Медичи (1537) республиканцы Франческо Содерини и «некий Баччо Беттини, у которого была головища, как кузов», стали насмехаться над Челлини за то, что он «хотел обессмертить герцогов», он отвечает: «О дурачье! Я бедный золотых дел мастер, который служу тому, кто мне платит, а вы надо мной издеваетесь, как если бы я был глава партии». История его жизни — это история напряженного труда, громкой славы и неудач, противоборства с соперниками и меценатами. Но не только.

Челлини в высшей степени присуще то понимание virtù, которое было сформулировано еще первым поколением итальянских гуманистов. Он горожанин, и ему глубоко чужда идея украшать свое «я» художника знатным происхождением и титулами, подобно Бандинелли: «...Я гораздо больше горжусь тем, что, родясь простым, положил своему дому некоторое почтенное начало, чем если бы я был рожден от высокого рода и лживыми качествами запятнал его или очернил». Те, кого он именует своими предками, прославились не родовитостью, но именно доблестью; сама Флоренция обязана своим именем одному из них — «первейшему и храбрейшему военачальнику»

Юлия Цезаря Фиорино из Челлино; Цезарь, назвавший город в его честь, «тем более к нему благоволил, что извлек его из весьма скромного места и сам сделал его таким замечательным человеком». Подобно Маттео Банделло, Челлини мифологизирует свою генеалогию, нимало не смущаясь тем, что «потомки» легендарного полководца двумя страницами ниже ведут весьма будничный спор о приданом матери будущего скульптора. Куда важнее другое: отец мальчика, зодчий, музыкант и инженер Джованни Челлини, «великий друг и слуга Медицейского дома», наделен пророческим даром, а явившийся на свет после долгого ожидания младенец воспринимается им как подарок свыше и не может носить иного имени, кроме Бенвенуто, Желанный. Читателю «Жизни...» с первых же строк очевидно, что ее герой и рассказчик — личность не просто незаурядная, но избранная.

Автобиография Челлини открывается косвенной отсылкой к традиции жизнеописаний знаменитых мужей: «Все люди всяческого рода, которые сделали что-либо доблестное или похожее на доблесть, должны бы, если они правдивы и честны, своею собственною рукою описать свою жизнь». Но отсылка эта парадоксальна: автор сам заявляет о собственной доблести, не сомневаясь, что правдивый рассказ о его жизни — «благое предприятие», хоть и содержащее некоторый оттенок «мирского суеславия». Парадокс этот немедленно получает обоснование. Дело в том, что Челлини не просто представляет себя доблестным мужем, но делает нечто большее: повествуя о реакции отца на его рождение, а также о различных предзнаменованиях, сопровождавших его детские годы, он отчетливо намекает на участие в своей судьбе божественного промысла. Его избранничество лишь отчасти совпадает с тем изначальным, природным, предназначением к «художеству», о котором писал Бандинелли в «Мемориале» или Кондиви в «Жизни Микеланджело». Бенвенуто, подобно отцу, способен предвидеть события — от кары, постигшей Луиджи Пульчи, племянника великого поэта, за нарушение клятвы не иметь дела с блудницей, до восхождения на флорентийский престол герцога Козимо Медичи, когда его предсказание вызывает несколько боязливое восхищение окружающих: «Незачем и тратить деньги на гонцов, потому что ты все знаешь раньше, чем оно случится; какой дух тебе это говорит?» Сам он убежден, что пользуется особым покровительством небесных сил, поскольку обладает не только талантом, но и добродетелями. В известном смысле девизом жизни Челлини — в его собственном понимании — мог бы служить латинский стих, начертанный на зеркале в виде колеса Фортуны, которое изготовил его отец: Rota sum; semper, quoquo me verto, stat Virtus («В какую бы сторону ни вращалось колесо Фортуны, Добродетель стоит твердо»). Его посещают видения, а после побега из тюрьмы вокруг его чела появляется нимб: «И еще я не хочу оставить в стороне одну вещь, величайшую, какая случалась с другими людьми; <...> что с тех пор, как я это (*вещий сон.* — И.С.) уви-

дел, у меня осталось сияние, удивительное дело, над моей головой, каковое очевидно всякого рода человеку, которому я хотел его показать, каковых было весьма немного. Это видно на моей тени утром при восходе солнца вплоть до двух часов по солнцу, и много лучше видно, когда на травке бывает этакая влажная роса...»

Знамения, обозначающие главные линии и события его судьбы, возникают еще в раннем детстве. Особое место среди них занимает видение саламандры:

> Когда мне было лет около пяти и отец мой однажды сидел в одном нашем подвальчике <...> глядя в огонь, он вдруг увидел посреди наиболее жаркого пламени маленького зверька, вроде ящерицы, каковой резвился в этом наиболее сильном пламени. Сразу поняв, что это такое, он велел позвать мою сестренку и меня и, показав его нам, малышам, дал мне великую затрещину, от каковой я весьма отчаянно принялся плакать. Он, ласково меня успокоив, сказал мне так: «Сынок мой дорогой, я тебя бью не потому, чтобы ты сделал что-нибудь дурное, а только для того, чтобы ты запомнил, что эта вот ящерица, которую ты видишь в огне, это саламандра, каковую еще никто не видел из тех, о ком доподлинно известно».

Значимость этого видения определяется не только его исключительностью. Как известно, у отцов церкви саламандра служила символом стойкости и постоянства христианских мучеников; возникнув в огне домашнего очага, она сулит отпрыску семейства Челлини жестокие испытания, из которых ему суждено выйти с честью. Но помимо этого, высшего смысла, «эта вот ящерица» заключает в себе и смысл, так сказать, «исторический»: изображение саламандры служило эмблемой, или «девизом», Франциска I — оно присутствует на каждой из двенадцати фресок галереи Франциска в Фонтенбло. Высшие силы предвещают юному Бенвенуто один из самых удачных и плодотворных периодов его творческого пути — работу при дворе французского короля над знаменитой нимфой Фонтенбло (она описана в главе XXI второй книги), прекрасной солонкой с изображением моря и земли (ныне хранится в Венском музее), статуей Юпитера и рядом других замыслов.

Однако избранничество Бенвенуто не сводится к покровительству небес, как сама его фигура отнюдь не сводится к таланту и стойкости. Приступы ярости, при которых Бенвенуто, по его собственному выражению, становится «как аспид», сопровождают его не только в работе — в этом случае они приобретают сходство с furor poeticus, «поэтическим безумием», — но и в повседневной жизни; обиды заставляют его хвататься за кинжал, не щадя подчас и собратьев по цеху. Такая христианская добродетель, как смирение, ему чужда. На протяжении всей жизни в душе мастера словно разворачивается битва между божественными и адскими силами, придавая

ему временами черты героя трагедии, а его автобиографии — характер авантюрного романа.

Челлини записывал свою «Жизнь...» почти в те же годы, когда Джорджо Вазари готовил второе издание «Жизнеописаний...», однако два текста разнятся между собою не меньше, чем их создатели. Безусловно, перед художниками стояли неодинаковые задачи, требовавшие привлечения разных жанровых форм. Вазари, как до него Гиберти в «Комментариях», выстраивает историю «нового» искусства, от Чимабуэ и Джотто до Микеланджело (а по сути, до самого себя); Челлини же, напротив, создает автобиографию, упоминая других художников (в том числе и — весьма язвительно — самого Вазари) лишь постольку, поскольку они или их творения встречаются ему на жизненном пути. Вазари подчеркивает, что в основе его труда лежит коллективный замысел, возникший в ученом кружке кардинала Фарнезе и исполненный им, Джорджо, вместо Паоло Джовио; Челлини же в его литературном труде двигает только сознание своих личных заслуг. Если Вазари превращает идею Джовио, предполагавшего сочинить цикл «похвальных слов» современным художникам, в «искусствоведческий» концепт, то Челлини, по сути, реализует ее буквально — но применительно к самому себе. Судьба обоих сочинений также противоположна: книга Вазари печатается (1550) и переиздается (1568) во Флоренции, принося автору славу и материальное благополучие; книга Челлини — в отличие от двух его трактатов — находит читателя лишь полтора столетия спустя.

Выбор жанра в обоих случаях обусловлен не столько литературной иерархией, сколько представлением о месте художника в обществе и его функции в культуре. Это особенно очевидно у Челлини. Если труд Вазари вписывается в традицию трактатов об искусстве XV в. (Ченнини, Гиберти, Альберти) и при этом адресован «идеальному читателю» — членам ученого кружка, сложившегося вокруг кардинала Фарнезе (во втором издании — Козимо Медичи), то для Бенвенуто проблема литературного образца вообще не может быть поставлена без существенных оговорок. Хотя бы потому, что его автобиография принципиально самодостаточна: она не служит «иллюстрацией» какой-либо более общей схемы — ни эстетической, как у Вазари, ни даже этико-дидактической, как, например, у Петрарки. В ней присутствуют элементы самых разных жанров: и эстетического трактата, и «купеческих» хроник XV в. (ряд общих черт роднит ее, например, с «Хроникой» Бонаккорсо Питти), и новеллы. Достаточно вспомнить рассказ о цеховой пирушке, на которую Бенвенуто шутки ради приводит под видом своей сожительницы — «галки» — переодетого юношу, или его опыт приобщения к некромантии, который, несмотря на устрашающие подробности, разрешается сугубо комическим образом (вызванные демоны в страхе исчезают не столько от воскуре-

ния цафетикой, сколько от «громогласной пальбы с [...] изобилием кала», которую со страху издает один из участников действа). «Я» и Искусство у Челлини равновелики — в отличие от его современника Пьетро Аретино, сходного по мироощущению и самооценке, но всю жизнь безуспешно стремившегося поднять свое искусство до уровня собственного «я». «Жизнь...» уникальна ровно в той же мере, в какой уникален ее создатель.

На одной из фресок Палаццо Веккио Вазари изобразил Козимо Медичи, окруженного лучшими архитекторами и скульпторами его времени. Среди них — Бандинелли, Амманати, Челлини, Триболо, сам Вазари. При этом титанический труд Бенвенуто при герцогском дворе, апофеозом которого стала отливка Персея, так и не был вознагражден по заслугам.

Судьба «Жизни...» оказалась не менее трудной, чем судьба ее создателя. Впервые напечатанная в 1728 г. в Неаполе (по несовершенному списку), она имела огромный успех. В 1771 г. вышел ее английский перевод; своей популярностью в Англии она во многом была обязана Хорасу Уолполу, одному из основоположников «готического романа». В 1803 г. жизнеописание Челлини было переведено на немецкий и, освященное авторитетом переводчика — Гёте, получило общеевропейское признание. К числу ее поклонников принадлежал Шиллер. В 1829 г. «Жизнь...» выходит во Флоренции по оригинальному тексту рукописи. Во Франции усердным читателем и пропагандистом книги Челлини становится Стендаль, который использовал некоторые ее эпизоды в романе «Пармская обитель». Александр Дюма положил ее в основу своего «Асканио», а Гектор Берлиоз создал оперу «Бенвенуто Челлини» (1838). Влившись в традицию литературной автобиографии, «Жизнь...» ренессансного художника, гордого собой и своим мастерством, ставящего себя «выше законов» и покровителей, обрела своих читателей и почитателей лишь в эпоху романтизма.

Глава двадцать первая

ТОРКВАТО ТАССО

1

В течение более чем двух столетий Торквато Тассо почти безраздельно царил над европейской литературой. Имя Тассо стояло рядом с именами Гомера и Вергилия, главный его труд «Освобожденный Иерусалим», поэма о первом крестовом походе, — рядом с «Илиадой» и «Энеидой». Ему, так считалось, удалось достичь того, что было главной целью классицизма: влить в античную форму новое вино, одухотворить ее пафосом новой эпохи — создать эпос не только ратного, но и религиозного подвига. Пока эпосу воздавался почет как наивысшему из жанров, почет воздавался и творцу «Освобожденного Иерусалима»: для создателей национальных эпопей, для Вольтера с его «Генриадой» и для Хераскова с его «Россиадой», он оставался непререкаемым авторитетом. Он не сошел с пьедестала и для романтиков, но они ценили его не столько как эпического поэта, сколько как поэта вообще, поэта с большой буквы, видели в нем своего рода символ поэзии.

Невзгоды его личной судьбы были осмыслены как пример рокового и неизбежного конфликта гения и действительности. В начале XIX в. в Париже вышла весьма характерная для духовного климата предромантической и романтической эпохи книга — «Великие и несчастные поэты», где Тассо вновь был поставлен рядом с Гомером как равный ему уже не поэзией только, но и судьбой. «Кому неизвестны несчастья, — говорилось в ней, — постигнувшие сего знаменитого человека, прославившего Италию, — поэта, которому дивятся все, умеющие ценить таланты? После имени Гомера имя Тассо без всякого сомнения занимает первое место в списке великих поэтов, страдающих под игом несчастия. Красноречивейшие писатели наперерыв превозносили его творения, оплакивали бедственную жизнь его».

Одним из таких «красноречивейших писателей» был Гете, посвятивший Тассо одну из лучших своих драм. Хотел писать о нем пьесу Шелли, диалог

Тассо и демона включил в состав своих «Нравственных очерков» Леопарди, в России с пьесы о Тассо началась громкая и скоротечная слава Нестора Кукольника. А стихотворным произведениям, великим и малым, вдохновленным образом поэта-страдальца, трудно найти счет: среди самых известных — поэма Байрона («Жалоба Тассо») и элегия Батюшкова («Умирающий Тасс»).

Надо признать, что жизнь Тассо давала для такого ее осмысления немалые основания: счастливой ее не назовешь. Начнем с того, что она была лишена основного — домашней, семейной опоры. Это была жизнь бесприютная и скитальческая, без своего очага и угла. Только в самом раннем детстве дело обстояло иначе: прошло оно на юге Италии, сначала в Сорренто (где Тассо родился 11 марта 1544 г.), затем в Салерно, затем в Неаполе, куда перевозил свою семью отец Торквато, Бернардо Тассо, известный поэт и секретарь Ферранте Сансеверино князя Салернского. Отца Торквато, впрочем, видел в это время редко: сначала дела службы удерживали его вдали от семьи, а затем он последовал в изгнание за своим патроном, не угодившим неаполитанскому вице-королю. В 1554 г. Бернардо выписал сына к себе в Рим, а жена и старшая дочь остались в Неаполе, где шла тяжба о невыплаченном приданом (она останется затем в наследство Торквато). Семья так и не соединилась: в начале 1556 г. Порция, мать Торквато, скончалась, и в августе того же года Бернардо, объявленный изменником, был вынужден покинуть и Рим. С этих пор и начались скитания Тассо, сначала вслед за отцом, а вскоре и собственные.

В Пезаро и Урбино он впервые знакомится с княжеским двором, в Венеции — с таким своеобразным сообществом литераторов и ученых, порождением позднего Ренессанса, как академия, в Падуе слушает университетский курс (с 1560 г.) права и философии. К этим же годам относится и его литературный дебют: в 1561 г. появляются в печати его сонеты, а в следующем — рыцарская поэма «Ринальдо» (и тогда же, едва выйдя из отрочества, он совершает первый подступ к поэме о взятии Иерусалима). В 1565 г. заканчивается его учеба и начинается придворная служба: сначала у кардинала Луиджи д'Эсте, затем (с 1571 г.) — у Альфонсо II д'Эсте, герцога Феррары.

Феррара надолго становится его домом и первое феррарское десятилетие — это самый мирный и радостный период его жизни. Необременительная служба (собственно, других обязанностей, кроме сочинения стихов на заказ, у него не было), блестящий двор, просвещенные и доброжелательные покровители (особенно сестры герцога, Лукреция и Элеонора) — не удивительно, что с этим временем совпал и наивысший творческий подъем. Тассо заканчивает «Освобожденный Иерусалим», пишет «Аминту», лучшая и большая часть его лирики создана в эти годы. Казалось бы, обретен прочный и надежный приют.

Именно здесь, однако, Тассо подстерегала страшная беда — душевная болезнь. К середине 70-х годов у него стали обнаруживаться все более явные

признаки мании преследования: болезненная подозрительность, переходящая в навязчивые страхи и разрешившаяся в один июньский день 1577 г. приступом безумия — на глазах Лукреции д'Эсте он напал с ножом на слугу. Подвергнутый аресту в герцогском дворце, он в ночь на 27 июля бежал, переодевшись в чужое платье, и отправился через всю Италию в Сорренто, к сестре, где, не доверяя и ей, также поначалу выдавал себя за другого. Но и здесь, даже убедившись в родственной преданности Корнелии, он долго не задержался и следующие полтора года прошли в метаниях между Римом, Мантуей, Падуей, Венецией, Пезаро, Турином, пока в феврале 1579 г. он вновь не оказался в Ферраре в канун бракосочетания герцога и Маргариты Гонзага. В разгар свадебных торжеств, 11 марта, в день его тридцатипятилетия им вновь овладело безумие, он обрушился с угрозами на придворных и был отправлен не в тюрьму даже, а в лечебницу, где его как буйнопомешанного посадили на цепь.

Семь лет и четыре месяца провел Тассо в Св. Анне и именно эти годы заключения, главным образом, они, сообщили ему в потомстве репутацию «страдальца». Не все время, однако, заключение было одинаково суровым: спустя 14 месяцев Тассо отвели для проживания несколько комнат и разрешили принимать посетителей. Душевное его состояние оставалось очень тяжелым: болезнь становилась все мучительнее (ко всему прочему прибавились галлюцинации) и всего мучительнее была несвобода. В периоды просветления Тассо работал: вел обширную переписку, писал диалоги, издавал то, что было создано раньше. И все время рвался на свободу, искал все новых и новых заступников и ходатаев: таковой нашелся лишь в июле 1586 г. — Винченцо Гонзага, шурин Альфонса II, — и увез Тассо с собой в Мантую. Последние годы жизни вновь прошли в частых переездах. Тассо по-прежнему много писал: переделывал прежнее (в том числе главный свой труд, сменивший даже название: «Освобожденный» на «Завоеванный»), создавал новое (трагедия «Король Торрисмондо» и несколько поэм, среди которых выделяется «Сотворение мира»). Умер он 25 апреля 1595 г. в Риме, куда из Неаполя его вызвал папа римский Климент VIII, пообещав пенсион и высшую почесть, доступную поэту — венчание лавровым венком. Несостоявшееся капитолийское торжество — это как бы последний удар в его богатой злоключениями жизни.

Эта жизнь, едва успев завершиться в монастыре Сант Онофрио на Яникульском холме, стала превращаться в легенду. Легенда о том, что Тассо притворялся безумным, чтобы избегнуть преследования завистников, возникла уже в первые годы XVII в., а легенде о любви Тассо к Элеоноре д'Эсте, сестре герцога Альфонсо, положил начало Джамбаттиста Мансо, первый биограф и друг Тассо. Роковая и трагическая страсть, безумие и темница как расплата за нее — эти темы составили основное содержание тассовской мифоло-

гии (и в добавление к ним — жизнь, прошедшая в скитаниях, и смерть накануне высшего торжества) и определили образ Тассо на протяжении нескольких веков, образ, в котором прочно и причудливо соединились истина и вымысел. Трезвая и здравомыслящая наука конца XIX в. попыталась их разъединить: при этом обнаружилось, что Тассо на самом деле страдал душевной болезнью и его семилетнее заключение при всей жестокости оного как медицинской меры не было просто местью завистников или карой высокопоставленных гонителей; в то же время любовь к герцогской сестре никакими достоверными свидетельствами не подтвердилась, и даже капитолийская коронация не была с таким драматическим эффектом, как это изображал, скажем, в своей элегии Батюшков, остановлена смертью (Тассо приехал в Рим в ноябре 1594 г., почти за полгода до кончины). Многое из того, чем оказалась дополнена и расцвечена биография Тассо, относится к темам и образам, издавна сопутствующим поэзии: скажем, любовь к даме, чье положение в обществе многими ступенями выше влюбленного в нее поэта — общее место европейской лирики, начиная с провансальских трубадуров, и такое же общее место — запоздалый приход признания и славы. И Данте лавровый венок возложили на уже остывшее чело.

Все это так, однако, где же ответ на вопрос, почему именно на Тассо из стольких страдавших и любивших, лишенных родины и признания поэтов пал выбор, почему именно его образ вырос до размеров символа? Ни случайности, ни произвола здесь нет. Во-первых, сам Тассо жаловался на свою судьбу так часто и охотно, как, пожалуй, никто другой до него:

...Злой рок мне с матерью велел в разлуке быть
И в жалком сиротстве испытывать страданья!
Я помню, как она лила потоки слез,
Как были пламенны о мне ее моленья;
Но ветр тогда же их рассеял и унес —
И скоро час пробил со мною разлученья!
И рок, жестокий рок, в завете мне своем
Судил с ней более уж не иметь свиданья!..
За убегающим, увы! моим отцом,
Малютка, я побрел в далекий край изгнанья.
В ужасной нищете, среди жестоких бед
Возрос и испытал я рано все мученья!
Мне даже время враг: болезнь и старость лет
Еще умножили страдальца злоключенья!

Так он вспоминал о прошедшей жизни в знаменитой канцоне «К Метавру» (мы ее цитируем в переводе 1829 г., принадлежащем А. А. Волкову), кан-

цоне, написанной в то время, когда Тассо вершил свой извилистый путь по городам Италии от первой феррарской темницы ко второй. Иначе он свою жизнь не представлял и не мыслил и именно такой ее образ передал потомкам: часть монолога Тасса в элегии Батюшкова представляет собой вообще довольно близкое к оригиналу переложение канцоны «К Метавру» (*От самой юности игралище людей, / Младенцем был уже изгнанник; / Под небом сладостным Италии моей// Скитаяся, как бедный странник... / Сорренто! Колыбель моих несчастных дней, / Где я в ночи, как трепетный Асканий, / Отторжен был судьбой от матери моей, / От сладостных объятий и лобзаний...*).

Но одних жалоб мало, как мало и одних несчастий. Жизнь Тассо — это жизнь человека, не умеющего быть счастливым, несчастного даже тогда, когда никаких несчастий нет и не предвидится, не уверенного ни в чем — ни в себе, ни в окружающих, способного донести на самого себя в инквизицию, поскольку только так он может убедиться, что ему ничего со стороны инквизиции не угрожает (такой случай был в 1575 г.). Не уверен он был и в том, что выходило из-под его пера. Над «Освобожденным Иерусалимом» Тассо работал добрых полтора десятилетия, наконец полностью его закончил, но и не подумал отдать в печать — он отдал его на суд знатоков и год за годом обсуждал с ними, и устно, и в письмах, чего ему не хватает, чтобы считаться безупречным как с точки зрения поэтического искусства, так и с точки зрения христианской нравственности. Этой предварительной апробации не было видно конца и единственное, что смогло заставить Тассо прервать ее — это пиратские издания, начавшие появляться одно за другим в 1579 и 1580 гг. Но и публикация не остановила этого искоренения пороков, истинных или (по большей части) мнимых, и Тассо не успокоился, пока не погубил свой «Иерусалим» окончательно, превратив его из «Освобожденного» в «Завоеванный».

Причины такого отношения к себе и к своим произведениям (речь здесь идет, необходимо подчеркнуть, не о взыскательности, во всяком случае не только о ней, а о мнительности) указать не трудно — причины и личные, и внеличные. Личные — это болезнь, а внеличные — это тот процесс (тоже весьма болезненный) переоценки идейных и культурных ценностей, который мы теперь называем концом Возрождения и началом эпохи Контрреформации. Он в конечном счете привел к утверждению в жизни и в культуре авторитарного идеала, т.е., с одной стороны, отчужденного от личности, а с другой — обладающего по отношению к ней и к ее деятельности силой закона (в искусстве это проявилось созданием эстетики классицизма с ее системой общеобязательных и неизменных правил). Тассо оказался в самом центре этого культурного катаклизма и на нем с его болезненно преувеличенной чувствительностью он сказался наиболее заметно — и на жизни его, и на творчестве. Но то, что в жизни было слабостью и несчастьем, в творче-

стве стало силой и величием. Его творчество трагично, но это особый трагизм, трагизм раздвоенности, трагизм выбора (и невозможности сделать правильный выбор) между двумя системами ценностей, в равной степени привлекательных и в равной степени истинных, — между свободой и долгом, между любовью и подвигом, между красотой земной и красотой небесной. Это трагизм принципиально неразрешимого конфликта, ставшего фактом и основным содержанием внутреннего мира. Тассо — один из первых, если не прямо первый в европейской литературе поэт пришедший к такому пониманию трагедии. Почти одновременно с ним или чуть позже к такому же пониманию пришли и другие — Шекспир, Сервантес, Кальдерон. Но отнюдь не хронологическое первенство сообщает Тассо особое место в истории литературы, а полное взаимное соответствие его жизни и его поэзии. Тассовский трагизм — общий и для него самого, и для его героев, этого нельзя сказать ни о Шекспире, ни о Сервантесе. Именно поэтому Торквато Тассо стал для романтиков символом и воплощением поэзии: он был первым европейским поэтом, чья трагическая жизнь и трагическая поэзия говорили об одном и том же и на одном и том же языке — единство жизни и искусства поверх их неизбывного и рокового противостояния было для романтиков высшей целью. Тассо стал классиком в ряду других классиков, когда окончательно ушла в прошлое и эта романтическая мечта.

2

Тассо начал писать стихи в возрасте чрезвычайно юном, писал всю жизнь и написал очень много. Масштабы сделанного им в малой поэтической форме — 1708 стихотворений — даже трудно с чем-либо сопоставить. Издавалась лирика Тассо, начиная с шестидесятых годов (впервые три его сонета появились в печати в 1561 г.; одна из первых значительных подборок — тридцать восемь сонетов, две канцоны и два мадригала — в собрании стихов Эфирных академиков, вышедшем в свет в 1567 г.). В конце восьмидесятых Тассо обдумывал издание своих стихотворений в трех разделах — любовные стихи, панегирики государям и знатным дамам, религиозные стихи (этим замыслом он делился с венецианским издателем Джолито). В девяностых начал этот план осуществлять: в 1591 г. вышла в свет первая часть, в 1593-м — вторая. Посмертно, в 1597 г., опубликованы «Духовные стихотворения». Издание 1593 г. Тассо сопроводил автокомментарием.

Применительно к тассовскому корпусу лирики не приходится говорить о существовании какой-либо унифицирующей идеи или структуры — и ввиду его обширности, и ввиду его разнородности. Единой книги, по образцу «канцоньере» Петрарки, Лоренцо Медичи, Боярдо, Бембо, у Тассо не сложилось.

У единой книги должна быть единая героиня — у Тассо героинь несколько, и они сменяют друг друга. Стихи начала шестидесятых стоят под знаком феррарской дамы Лукреции Бендидио, летом 1563 г. ее вытесняет мантуанка Лаура Пеперара — этот поэтический роман продлится дольше, двадцать лет, но с большими перерывами. Кроме того, в обширный корпус складываются любовные стихотворения, написанные на заказ. Ни Петрарку, ни Бембо в качестве автора таких стихов представить невозможно, но ни тот ни другой не были профессиональными поэтами в том смысле, в каком им был Тассо. Стихи были его службой, и если, к примеру, Винченцо Гонзага желал включить изящный сонет в число свадебных даров своей нареченной Маргарите Фарнезе, то Тассо выполнял это желание. Есть еще стихи на случай, есть духовные стихи, есть и шутливые — последних немного, но достаточно, чтобы поколебать единство тона.

Колеблется, и весьма ощутимо, также единство формы. Твердые формы, канонизированные итальянской поэтической традицией, такие, как сонет и канцона, оттесняет, особенно ощутимо в годы художественной зрелости, мадригал с его нерегламентированным объемом и свободной метрической структурой. Что до объема, то самый краткий тассовский мадригал — пять стихов, самые длинные — двадцать с небольшим. Чаще всего встречаются восьми или девятистишия. Строка — как традиционные одиннадцати- и семисложники, так и более редкие пять слогов. Рифмы чаще всего — либо смежные (с добавлением в мадригале с нечетным количеством строк начальной одинокой строки: *abbcc*), либо тернарные с заключительным смежно зарифмованным двустишием (*abbcddee*). В сонете Тассо играет с объемом и количеством строф и подтачивает жесткость его структуры последовательным использованием анжанбемана — эту технику Тассо наследовал от Делла Казы, который вообще повлиял на него больше, чем какой-либо другой поэт XVI в.

Тематический и предметный мир тассовской лирики не отличается разнообразием. Это мир двора и академии. Академия поставляет ему собеседников, двор — персонажей. Все героини тассовской любовной поэзии родом отсюда, и здесь же родина и среда обитания героев и героинь его панегирической поэзии и стихов на случай. Тон, скорее, ровный, без срывов в бездны отчаяния и без подъемов на вершины восторга; мрак окутывает только те тассовские стихи, в которых он вспоминает о перипетиях своей судьбы и взывает о помощи из-за стен своего узилища. Контрасты снимаются музыкальностью стиха, которой Тассо целенаправленно добивается (не случайно, многие его стихотворения либо с самого начала предполагали музыкальное сопровождение, либо обретали его впоследствии; среди композиторов, писавших музыку на тассовские стихи, нельзя не назвать Клаудио Монтеверди).

Остроумие ценится им больше, чем глубина. Чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть, какое превращение постигло центральные для итал-

янской лирики образы и понятия. Вот, к примеру, сонет (по форме еще вполне традиционный), которым открывается цикл Лукреции Бендидио:

Era de l'età mia nel lieto aprile,
E per vaghezza l'alma giovinetta
Già ricercando la beltà ch'alletta
Di piacer in piacer spirto gentile:

Quando m'apparve donna assai simile
Ne la sua voce a candida angeletta;
L'ali non mostrò già, ma quasi eletta
Sembrò per darle al mio leggiadro stile.

Miracol novo! ella a'miei versi ed io
Circondava al suo nome altere piume;
E l'un per l'altro andò volando a prova...*

Канонические для итальянского любовного сонета слова и сочетания слов: l'alma giovinetta, spirto gentile, miracol novo. Каноническое для итальянской любовной поэзии явление возлюбленной — в образе ангела. Теперь, однако, она уже не ангел, а ангелочек. И она не возносит поэта в заоблачные выси, за пределы чувственного созерцания, как у стильновистов, Данте, Лоренцо Медичи, и даже не побуждает пристальнее вглядеться в собственные душевные глубины, как у Петрарки, — она всего лишь его вдохновляет. Ее ангелоподобие сполна исчерпывается ее способностью окрылить стих. Системообразующий образ итальянской поэзии окончательно превратился в метафору, и его метафоричность подчеркнута и остроумно обыграна.

Не менее остроумно высказанное в одном из мадригалов желание поэта превратиться в пчелу: сейчас он никак не может ранить сердце прекрасной дамы, а став пчелой, он, по крайней мере, ужалил бы ее белоснежную грудь и обрел бы самую сладостную из смертей. К сравнению с пчелой Тассо вообще возвращается не раз: в поцелуях возлюбленной он находит и сладость меда, и боль укуса; завидует пчеле, принявшей губы возлюбленной за розу. Впрочем, завидует и бабочке, севшей возлюбленной на грудь. Повод к изящной

* Я вступил в радостный апрель моей жизни, / и юная моя душа / искала той красоты, / которая влечет к себе благородный дух. / В ту пору явилась мне донна, подобная / светлому ангелочку; / она не показала крыльев, но, казалось бы, / дала крылья моему изящному стилю. / Чудо из чудес! Она даровала моему стиху, / а я ее имени гордое оперение, / и мы вместе отправились в полет.

игре ума может дать что угодно: зеркало, в которое глядится дама, платок, который она потеряла, или лента, которую он сам у нее похитил. Дама в танце сняла перчатку — обнаженная на мгновение рука вызывает к жизни целый парад метафор: рука, которая наносит сладостные удары, ранит и врачует, искусная в любовных кражах, умелая похитительница сердец. Кончился танец, прячется рука — о, мимолетная радость, о, прочное горе! Другая дама более снисходительна: поэт, стоя с ней на балконе, случайно коснулся ее обнаженной руки и отпрянул в испуге, она же с мягким упреком заметила: «Подав мне руку, вы меня не оскорбили, обидой было, когда вы ее отняли». Еще одна рука собирала букет и невзначай связала поэта любовными узами; он желал бы себе той же судьбы, что и цветам — увянуть, но на прекрасной груди. Тему стихотворению могут подсказать и губки дамы (например, сонет, в котором, как следует из собственного комментария Тассо, восхваляется нижняя губа синьоры Леоноры Санвитале, округлая и немного выпяченная), и шейка, и прическа, и собачка, и попугай, и карлик.

Эта изящная светская болтовня не исчерпывает, разумеется, весь мир тассовской лирики, но довольно точно фиксирует его координаты. Если трактат Кастильоне продиктовал итальянскому придворному обществу формы поведения, то поэзия Тассо хочет дать ему язык. Это язык даже не нормы, а идеала, но идеальным был и кастильоновский поведенческий кодекс. Это язык ритуализированный, но и светский обиход чем дальше, тем больше приобретал черты ритуала. Это язык, явно отмеченный театральностью, но и герцогская Феррара казалась Тассо чем-то вроде грандиозного театра. Как он сам рассказывает в диалоге «Джанлука, или О масках», Феррара, когда он впервые в нее попал (в разгар празднеств по поводу бракосочетания Альфонсо II и Барбары Австрийской), представилась ему «чудесной и нигде больше не виданной разукрашенной сценой, исполненной света и тысяч форм и тысяч явлений... и мне мало было оставаться зрителем, я хотел быть в числе тех, кто играл комедию, и смешаться с ними». Какое-то время ему казалось, что это ему удалось; потом казаться перестало, но он всю жизнь мечтал вернуться в счастливую пору своего первого феррарского десятилетия, память о котором сохранила и его лирика, и его «Аминта».

3

«Аминта», сыгранная 13 июля 1573 г. одной из первых итальянских профессиональных трупп — компанией «Джелози» — на островке Бельведере для феррарского герцогского двора, представляется некоторым отклонением в только начавшей складываться истории пасторальной драмы. С ее поэтикой, в частности, плохо согласуется предельная простота сюжета, к которой

Тассо, надо полагать, стремился вполне сознательно. Здесь нет ни запутанных любовных коллизий, ни комического их фона, что мы замечаем у ближайших предшественников Тассо — Агостино Беккари, Альберто Лоллио, Агостино Ардженти — и что вернется с «Верным пастухом» Гварини (см. об этом в гл. «Трагедия и пасторальная драма»). Заглавный герой, пастух Аминта, влюблен в Сильвию, которая, однако, отвергает его любовь и любовь вообще, ибо служит Диане и не признает иных радостей, кроме заключенных в этом служении. Наперсник Аминты Тирсид советует ему преодолеть сопротивление Сильвии силой; Аминта не может на это согласиться, но все же идет к ручью, где обычно купается прекрасная охотница, и спасает ее от насилия со стороны влюбленного в нее Сатира. Нимфа Нерина рассказывает ему о гибели Сильвии в пасти волка; Аминта в отчаянии бросается с обрыва. Весть о смерти Сильвии оказалась ложной; узнав о самоубийстве Аминты, она раскаивается в своей жестокости, и тут оказывается, что холодность ее была напускной. Падение Аминты смягчил густой кустарник; он жив и обретает счастье в объятиях возлюбленной.

Никаких дополнительных любовных пар, осложняющих движение сюжета, никаких отцов, его контролирующих, никаких козлопасов, вносящих в него комическую струю, вообще никаких обрамляющих любовный сюжет событий в «Аминте» нет — в отличие от произведений, прямо предшествующих драме Тассо в жанровом отношении. Есть Сатир, чье присутствие в драматической пасторали почти обязательно, но его единственный монолог, скорее, патетичен, чем комичен: он сетует на всемогущество золота, которое и любовь сделало продажной. Второй и последний раз он появляется уже в рассказе Тирсида об учиненном им насилии, но быстро исчезает со сцены, прогнанный дротиком Аминты и камнями Тирсида, а сам рассказчик, забыв о неудачливом насильнике, подробно повествует о том, как Аминта, стараясь не смотреть на обнаженную Сильвию, освобождал ее от пут. Перекличку двух этих далеко разведенных эпизодов обеспечивает пронизывающий их эротизм, колеблющийся между полюсами грубости и тонкости.

Есть еще наперсники — Дафна у Сильвии и Тирсид у Аминты. Роль их, однако, не сводится к напутствиям и уговорам. У них имеется любовное прошлое, о котором говорится без подробностей, но с сильной ностальгической нотой, сообщающей временную глубину вечному пасторальному настоящему. Через них к тому же осуществляется выход к иносказательным образам современности. В Тирсиде Тассо вывел себя, в других буколических певцах, возникающих в рассказах наперсников, — еще нескольких феррарских литераторов (Эльпино — это Джован Баттиста Пинья, Батто — Баттиста Гварини, Мопсо — предположительно, Спероне Сперони). В пространном рассказе Тирсида о Мопсо феррарский двор изображен как царство лицемерия, лжи и иллюзии, но такое его изображение является злонамеренной клеветой

Мопсо, на самом деле это обитель небожителей, и только там поэту дано подняться от «грубой сельской песни» и, исполнившись «новой божественности», воспеть героев и брани. Дело здесь не ограничивается лестью придворного и полемикой литератора; Тассо и таким способом стремится снять привычное для буколики противопоставление города и деревни и сообщить мироустройству своей пасторали универсальное символическое значение. Особенно явственно этот мотив звучит в хоре, заключающем первый акт: золотой век, о котором в нем поется, — это царство вольной любви, на которую честь еще не наложила своих тяжких и стесняющих оков.

Однако сильный идеализирующий и утопический пафос, вложенный Тассо в показ золотого века, не ведет «Аминту» к идиллической бесконфликтности. Честь здесь, действительно, не встает преградой на пути любви — ни честь в ее трагедийном понимании (как диктат социального декорума и государственного интереса), ни в ее понимании комедийном (как производное от социального или имущественного неравенства). Но у абсолютной свободы, провозглашенной первым хором (s'ei piace, ei lice, — «что сердцу мило, то разрешено»), обнаруживается природный же ограничитель — смерть, и их парадоксальный союз выводит проблематику драмы из природного в духовное измерение. Любовь и смерть — привычное для итальянской лирики, начиная, по крайней мере, с Данте и Петрарки, сопряжение (облегченное, к тому же, созвучием этих слов в итальянском языке); Тассо развертывает его в сюжетный ряд. «Я близок к смерти» — с этими словами Аминта появляется на сцене; после бегства спасенной им Сильвии Дафна лишь в последний момент отводит от его груди жало дротика; получив весть о гибели возлюбленной, он как безумный бросается к обрыву и теперь уже никто его не может остановить. Со своей стороны, Сильвия вовсе не весталка в образе охотницы, она знает силу своей красоты и не прочь себя еще более приукрасить — Дафна заставала ее за занятиями, которые иначе, чем простодушным кокетством, назвать нельзя. Просто одной любви мало, чтобы вызвать в ее сердце ответное чувство, — для этого нужна смерть. Только через смерть приходит к разделенной любви Аминта и к пробудившейся любви Сильвия.

Стих «Аминты» построен на постоянных перебивах двух размеров — одиннадцати- и семисложника. Первый — уже традиционный к тому времени размер эпической и трагической поэзии, второй — поэзии лирической. Это своего рода маркеры жанровых полюсов, очерчивающих пространство, внутри которого совершается жанровое самоопределение «Аминты». Если ближайшие предшественники Тассо, Беккари и Ардженти, активизировали потенциальную драматургичность эклоги, внедряя в нее комедийные темы и ходы, то Тассо совершает ту же операцию, имея своим ориентиром не комедию, а трагедию. Но лирический мотив, заданный вторым жанровым ориентиром «Аминты», направляя, с одной стороны, трагедийный вектор тассов-

ской пасторали, с другой стороны, его сдерживает и корректирует, и в конце концов останавливает ее на самом пороге трагедии, превращая не пробившуюся к полному воплощению трагедийность в один из своих интонационных регистров.

4

К чистым драматическим формам Тассо также испытывал интерес. Вскоре после «Аминты» (в 1573 г. или в начале 1574 г.) он попробовал свои силы в трагедии, но тогда не довел этот опыт до конца: «Галеальто, король норвежский» (Galealto re di Norvegia) оборван на второй сцене второго акта, работа над ним возобновилась лишь спустя более чем десятилетие. Есть основания полагать, что и комедия не осталась Тассо совершенно чуждой, несмотря на в целом далекий от комедийности пафос его творчества. Точно известно, что комедия его отца Бернардо, сыгранная в 1568 г., написана не без его участия и что в 1577 г. в Комаккио игралась еще одна комедия, к составлению которой (или, по крайней мере, ее сценария — до нас дошел лишь список действующих лиц) он приложил руку. Кроме того, его перу приписывается комедия, сыгранная уже после его смерти в Капрароле местными академиками (в 1598 г.) и ими же опубликованная в 1604 г. под именем Тассо и под названием «Любовные превратности» (Intrichi d'Amore). Атрибуция Тассо остается сомнительной: среди современных исследователей у нее есть и сторонники, и противники. Сама же комедия, которую никак нельзя отнести к числу заурядных, прочно вписана в свое время (предположительная дата ее создания — 1586 г.) и не выглядит анахронизмом рядом с комедиями Делла Порты. Все традиционные приемы и ходы уже многократно испытаны и исчерпаны — остается играть на их гипертрофии и ироническом обнажении. В «Любовных превратностях» всего через край: сюжетных линий, персонажей (два пропавших без вести мужа, две мнимые вдовы, педант, ревнивец, верный слуга и слуга-интриган, сводня, ловкая служанка, старик-отец, влюбленный юноша и т.д.), переодеваний, недоразумений, обманов, узнаваний. Это тот тупик бесконечного самоповтора, в который итальянская комедия уперлась на исходе века и который в литературном плане так и не смогла преодолеть, найдя выход лишь в театральном перформансе комедии дель арте.

К трагедии Тассо вернулся сразу по освобождении из Св. Анны и в 1587 г. опубликовал уже под другим названием — «Король Торрисмондо» (Re Torrismondo). Имена персонажей и некоторые детали фабулы он почерпнул из «Истории северных народов» Олауса Магнуса (изд. 1555). В том, что касается материала, «Король Торрисмондо» резко выделяется на жанровом фоне. В итальянской трагедии XVI в. безоговорочно доминируют сюжеты из

античной мифологии и истории, которым составляют некоторую конкуренцию сюжеты вымышленные, — история, взятая из неклассического и к тому же «не своего» прошлого, представляет единственный в своем роде выбор. Последователей в своем интересе к северной Европе Тассо среди трагедиографов не обрел, но исключительность его сюжетных предпочтений можно считать началом своеобразной традиции, представители которой будут демонстративно уходить от магистральных тем итальянской трагедии (Федерико Делла Валле с его библейскими трагедиями и с трагедией о Марии Стюарт, Помпонио Торелли с трагедией о Фридрихе II). Оформляет же этот экзотический материал Тассо в полном соответствии со сложившейся к данному времени жанровой практикой.

Король го́тов, заглавный герой трагедии, сватается к норвежской принцессе Альвиде; на самом деле, он собирается отдать ее своему другу, шведскому королю Джермондо, который только так и не иначе может добыть возлюбленную: Норвегия и Швеция враждуют и к тому же Джермондо убил в сражении брата Альвиды. Однако красота принцессы не оставила равнодушным и готского короля: по пути на родину, пристав во время бури к пустынному побережью, он проводит с ней ночь любви. Это единственное их брачное соединение; в дальнейшем Торрисмондо, истерзанный раскаянием и сурово осуждающий себя за измену дружбе, сторонится Альвиды, которой непонятна и от того тем более мучительна холодность супруга. Торрисмондо предлагает Джермондо вместо Альвиды свою сестру Розмонду; в этот момент открывается, что настоящая его сестра — Альвида, подмененная в младенчестве. Итак, кроме измены дружбе еще и инцест — Альвида кончает с собой, убивает себя на ее бездыханном теле и брат-супруг.

Мир в трагедии Тассо постоянно находится на грани катастрофы. Это дано ощутить даже нетрагическим, по существу, персонажам: Джермондо, Розмонде, королеве-матери. Они всячески уклоняются от своих трагических прозрений, но в самой позитивности их миропонимания чувствуется какое-то усилие и надрыв. Во всем объеме ужас бытия дано познать одной Альвиде. И мера ее ужаса тем полнее, что для него нет никаких неотвратимых причин. Перед ней не стоит, как перед Торрисмондо, неразрешимая дилемма любви и чести, и она не верит, в отличие от него, в их кровное родство, считая, что супруг этой небылицей лишь пытается прикрыть свое к ней охлаждение. Бездну, которая открылась Альвиде, видит и Торрисмондо. Но Альвиду она притягивает, Торрисмондо же ее страшится.

Символом социального порядка в трагедии служит королевский дворец. Кажется, что и он должен рухнуть под тяжестью греха и горя, но он выстоял, поменяв свадебное убранство на погребальное. Где-то к середине трагедии возникает и крепнет к ее концу мотив «торжественной церемонии»: именно пышный дворцовый церемониал скрепляет распадающийся мир. За погре-

бальным обрядом следует коронация: Джермондо берет под свою руку три северных королевства. И только в этом мотиве дают о себе знать следы той, условно говоря, политической проблематики, которая была ведущей в трагедии первой половины века, от «Софонисбы» Триссино до «Горация» Аретино. Однако теперь это область чистой формы, и разрыв между личным и внеличным даже не исследуется — они просто не могут нигде и ни в чем соприкоснуться.

Обе центральные темы тассовской трагедии (инцест, конфликт любви и дружбы) охотно разрабатывались в современной новеллистике, новелла же, начиная с середины века, выдвинулась в число наиболее активно используемых трагедией сюжетных источников (Джиральди, инсценировавший собственные новеллы, Грото, давший первую драматическую версию сюжета Ромео и Джульетты). Новеллистичность, т.е. казусность и исключительность, сюжета Тассо преодолевает, относя все результативные события (кроме самоубийства главных героев) в преамбулу трагедии, а само ее время превратив в пространный и постоянно возрастающий в интенсивности эмоциональный на них отклик. При всей неизбежной и принципиальной риторичности итальянской трагедии XVI в. трудно указать на другой образчик данного жанра, где слово так безраздельно и бесповоротно подавляло бы действие. Если в «Аминте» лирический пафос сдерживал и умерял трагедийность, то в «Короле Торрисмондо» трагедия словно расплывается в общем лирическом потоке.

5

Для Тассо, как и для большинства итальянских писателей позднего Возрождения, практическая литературная деятельность была неотделима от теоретической рефлексии. Главный его поэтологический труд — «Рассуждения о поэтическом искусстве»; в последние годы жизни он получил другую редакцию и другое название («Рассуждения о героической поэме»). С собственным эпическим опытом связано большинство высказываний Тассо о литературе, чему свидетельством не только обе редакции «Рассуждений...», но и личное участие в споре, развернувшемся в восьмидесятые годы вокруг «Освобожденного Иерусалима» (см. об этом споре в гл. «Поэтика и литературная критика» — Тассо включился в него «Апологией», «Рассуждением о мнении синьора Франческо Патрици» и «Ответом на Рассуждение синьора Орацио Ломбарделли»), и «Аллегория “Освобожденного Иерусалима”», и эпистолярий, в котором значительное место принадлежит обсуждению поэмы и работы автора по ее отделке и переделке. Свой взгляд на лирическую поэзию Тассо изложил в отдельных сочинениях, посвященных сонету Делла

Казы и канцонам Пиньи, а общих вопросов эстетики касался в своих диалогах (особенно в «Фичино» и «Минтурно»).

Точное время создания «Рассуждений о поэтическом искусстве» (Discorsi dell'arte poetica) неизвестно; очевидно, однако, что это произведение из ранних и даже, скорее всего, из весьма ранних (изданы они были, однако, лишь в 1587 г.). Весьма правдоподобной представляется датировка, относящая возникновение этого «малого сочинения», как сам автор его называет, к 1561–1562 гг. Тассо в это время находился в Падуе, где среди прочего прослушал университетский курс Карло Сигонио о «Поэтике» Аристотеля. За плечами его, помимо любовной лирики, был уже и набросок «Иерусалима», и рыцарский роман («Ринальдо»), — неудивительно, что и размышляет Тассо в своей первой поэтике преимущественно о поэме.

Уже вышли в свет «Рассуждения о сочинении романов» Джиральди и «Романы» Пиньи, опубликован первый трактат Минтурно и вот-вот выйдет в свет второй, — уже начался тем самым спор о жанровой специфике эпического жанра и определилась его главная теоретическая коллизия: с одной стороны, сторонники романа и, соответственно, принципа нарративного разнообразия, с другой — сторонники эпоса и принципа единства. Тассо не примыкает безоговорочно ни к той ни к другой позиции: его точка зрения — не столько промежуточная, сколько более широкая. Он согласен с апологетами романа в том, что цель поэзии заключается в удовольствии; согласен и в том, что «Неистовый Орландо» успешнее достигает этой цели, чем поэма Триссино, и даже, чем поэмы Гомера. Но он решительно возражает против того, чтобы относить этот эффект на счет множественности фабул ариостовской поэмы. Ариосто берет увлекательностью рассказа; если у Триссино рассказ получился не столь увлекательным, то это объясняется недостатком таланта или мастерства, а не стремлением соблюсти единство действия. Читатель превыше всего ценит в поэме разнообразие (varietà), но, чтобы достичь его, вовсе не обязательно дробить действие и лишать его связующего центра.

> Превосходный поэт способен создать поэму, где, как в малом мире, содержались бы и смотры войск, и сражения, как сухопутные, так и морские, и осады городов, и поединки, и картины голода и жажды, и бури, и пожары, и чудеса; в надлежащем месте читатель встречал бы советы, которые держат силы неба или ада, описания смут, ошибок, превратностей, дел, поражающих своей жестокостью, или смелостью, или вежеством, или благородством, знакомился бы с рассказами о любви, то счастливой, то несчастливой, то радостной, то печальной, — и тем не менее единой была бы поэма, которая вмещает в себе все это разнообразие предметов, единой ее форма и фабула, и все вышеозначенное было бы устроено так, что одно без другого невозможно, одно из другого вытекает, одно от другого необходимейшим и правдоподобнейшим обра-

зом зависит, так что если устранить или переместить одну лишь часть, разрушится вся постройка.

Как разнообразие способно уживаться с единством, так и правдоподобное — с чудесным. Правдоподобность недостижима без выбора исторического сюжета, ибо «неправдоподобно, что достославное событие, о котором только и стоит повествовать в героической поэме, не было записано и не сохранилось в памяти потомков посредством какого-либо исторического сочинения», — сходными аргументами будет на исходе шестидесятых годов обосновывать необходимость исторического сюжета в эпосе и трагедии Лудовико Кастельветро. Тем самым ставится под сомнение вся традиция романизированного эпоса, как каролингского, так и бретонского. Не приветствуются и попытки обращения к дохристианской тематике, которые неизбежно влекут за собой и использование всего арсенала языческой мифологии. Современная поэма должна не только отправляться от исторически достоверного события, но и вдохновляться «истинной религией»; здесь источник чудесного, которое не вступает в противоречие с принципом правдоподобия, если рассматривается не само по себе, а в соотношении с силой, его произведшей, а именно — «Богом, его служителями, а также демонами и кудесниками, с Его произволения». И герой этого нового эпоса будет исполнен не столько рыцарскими доблестями, сколько христианскими добродетелями. Он благочестив, а значит, сознает свое нравственное несовершенство и, следовательно, не столько воплощает идеал, сколько постоянно к нему стремится.

У места, занимаемого «Рассуждениями о поэтическом искусстве», на переходе от только что завершенного «Ринальдо» к возобновляемому «Иерусалиму», имеются тем самым не только хронологические, но и логические основания. Позади осталась попытка реформирования ариостовского рыцарского романа изнутри, и под эту попытку — и одновременно под этот тип эпического повествования — окончательно подводится черта. Он не отвечает изменившемуся времени, прежде всего, идеологически, ибо не способен воплотить в своем действии и в своих персонажах устремление к нравственному идеалу. Что-то от своей эстетики — «разнообразие» — он может передать новому эпосу, но таким образом, чтобы и оно работало на утверждение идеологического императива.

Точно также и новая редакция главного поэтологического трактата Тассо соответствует новому его творческому этапу — времени радикальной переделки поэмы, превращения «Иерусалима» из «Освобожденного» в «Завоеванный». У обновленного трактата не только изменилось название («Рассуждения о героической поэме», Discorsi del poema eroico, 1594) и увеличился объем (почти вдвое: главным образом, за счет массивного эрудитского сопровождения) — существенному пересмотру подверглась и система идей. Тассо

и на данном этапе не готов полностью отвергнуть наслаждение в качестве цели поэзии, но теперь он куда более жестко подчиняет его пользе. Наслаждение — цель поэзии как таковой, польза — цель поэта как члена общества (in quanto è uomo civile e parte della città). Общественное выше личного, политика выше поэзии, поэтому поэт, стремясь доставить удовольствие, должен руководствоваться не только правилами своего искусства, но и установлениями искусства более благородного и пуще всего заботиться о соблюдении и приумножении общественной морали. Польза, которую он может и обязан принести, — это, прежде всего, нравственное воспитание сограждан. Поэт должен быть, по сути, собственным цензором — именно им стал Тассо по отношению к «Освобожденному Иерусалиму». Климат Контрреформации с ее авторитарной идеологией чувствуется в последнем поэтологическом манифесте Тассо чрезвычайно остро.

6

Первый законченный и увидевший свет опыт Тассо в эпическом роде — рыцарский роман «Ринальдо» (в двенадцати песнях). Он был написан, как сообщает сам автор, в течение десяти месяцев и опубликован в Венеции в 1562 г. Однако в творчестве юного поэта первым этот опыт уже не был — ему предшествовал набросок «Иерусалима» (Gierusalemme). С героической поэмой семнадцатилетний Тассо не совладал и, продвинувшись до 116-й октавы (по материалу это примерно соответствует двум с половиной песням будущего «Освобожденного Иерусалима»), отложил до поры. Примеров успешного возрождения этого античного жанра новая европейская литература пока не знала, зато знала примеры громких неудач (в лице хотя бы «Италии, освобожденной от готов» Триссино), тогда как стихотворный рыцарский роман уже обрел свою неоспоримую классику (в лице Боярдо и Ариосто) и продолжал пользоваться неиссякающей читательской поддержкой. В то же время Тассо, сворачивая на проторенный многочисленными предшественниками путь, не хочет ограничиваться очередным прибавлением к сюжетному универсуму «Влюбленного» и «Неистового Орландо», очередным дополнением к биографии их персонажей (в данном случае — рассказом о первых рыцарских свершениях уступающего лишь Орландо по известности героя каролингского цикла), каковых к тому моменту появился уже не один десяток, он намерен внести свою лепту в корректировку самого жанра, в чем также, впрочем, не был одинок.

О своих установках автор поведал в предисловии: теоретические соображения влекли его к жестким композиционным законам античного эпоса, желание успеха заставило пожертвовать «наисуровейшими предписаниями»

Аристотеля, из которых удалось удержать лишь единство действия, и то в «толковании расширительном» (как единство главного героя). Тассо призывает свою поэму избегать и слишком ревностных почитателей Вергилия, и слишком увлеченных поклонников Ариосто — и тем, и другим она будет не по нраву. Ей надо искать таких читателей, у которых школьная дисциплина не заглушила голос вкуса, а привычка к легким эстетическим радостям не перевесила внушений разума. Только умеренность может по достоинству оценить умеренность.

Страшась упреков и со стороны «древних», и со стороны «новых», желая угодить и тем и другим, Тассо, что нетрудно было предвидеть, потерпел двойную неудачу. Намереваясь взять от классического эпоса только упорядоченное действие, он с действием как раз и не справляется: комкает его к концу, не дает Ринальдо завершить его первый серьезный подвиг (т. е., одолев Мамбрина и завоевав его шлем, закончить рыцарскую инициацию и войти в пору эпической зрелости), обрывает на полуслове вторую сюжетную линию (спутник героя, Флориндо, так и не соединяется со своей возлюбленной, хотя такой финал ему предсказан и нужный социальный статус уже обретен). Тассо поспешно и как-то неубедительно женит главного героя, словно опасаясь, что иначе и персонажу не удастся выбраться из лабиринта рыцарских приключений, и автору не удастся поставить точку и хотя бы формально продемонстрировать свою власть над материалом. К рыцарскому роману Тассо больше не возвращался (хотя в предисловии к «Ринальдо», имея в виду новое издание, обещал позаботиться, по крайней мере, об улучшениях и исправлениях). Новые издания появились (следующее в 1570 г.), но автор ничего в своем романе менять не стал. Отсюда не следует, однако, что опыт работы в этом жанре не дал ему ничего.

После «Ринальдо» Тассо вернулся к поэме о первом крестовом походе, работал над нею больше десяти лет и в 1575 г. закончил. Летом этого года он читал своего «Готфрида» (Goffredo — так в то время поэма называлась) герцогу феррарскому и Лукреции, герцогине урбинской. Публиковать, однако, не стал. Вместо этого отправился в Рим и просил кардинала Фердинандо Медичи создать комиссию для проверки соответствия поэмы всем религиозным (в первую очередь) и поэтическим канонам. Комиссия в составе Шипионе Гонзага, Фламинио Нобили, Сильвио Антониани и Спероне Сперони была назначена, и следующие несколько лет прошли в оживленной переписке с ее членами. Споры в основном шли о любовных сценах и о сценах, изображающих волшебство и вообще «чудесное». Ревизоры настаивали на их изъятии или сокращении (Нобили, к примеру, не устраивал эпизод Олиндо и Софронии, Армида в стане крестоносцев, приключения Ринальдо во владениях Армиды и зачарованном лесу и благополучная развязка в линии Танкреда и Эрминии) — Тассо защищался, порой не без ожесточения. Так, от-

кликаясь на мнение Нобили, он писал: «Я хочу заявить всем и каждому, что любовь — предмет столь же героический, сколь и война, я буду утверждать это, опираясь на доводы разума, на авторитет Аристотеля, на слова Платона, в которых это сказано ясно, ясно, ясно, яснее ясного, и черт возьми всех педантов!»

Работа над поэмой продолжалась с большой интенсивностью до 1579 г., до заключения в лечебницу. В Св. Анне Тассо возвращается к поэме лишь изредка и совсем оставляет мысли об издании. Они, однако, последовали — без разрешения автора и без его редакции. Сначала одна четвертая песнь (Генуя, 1579), затем вся поэма, но без шести песней, пересказанных прозой, и с лакунами в других (Венеция, 1580, переиздана год спустя). Полный текст был опубликован в Венеции в 1581 г. Анджело Индженьери и впервые под именем «Освобожденного Иерусалима» (Gerusalemme Liberata), в том же году поэма дважды была издана в Ферраре Фебо Бонна. Наконец, в 1584 г. поэма вышла в Мантуе под редакцией Шипионе Гонзага, и в этом виде она была известна в течение трех столетий (лишь в 1957 г. Ланфранко Каретти вернулся ко второму изданию Бонна). Ни одно из изданий, однако, не осуществлялось под личным присмотром автора.

Тассо выстраивает свою героическую поэму в полном согласии с теоретическими принципами, изложенными им в «Рассуждениях о поэтическом искусстве». В основе сюжета должно находиться историческое событие, не слишком отдаленное во времени (с тем, чтобы оно не утратило интереса и актуальности), но и не слишком близкое (с тем, чтобы не сковывало свободу автора). Первый крестовый поход удовлетворяет всем этим условиям. О нем сохранилось много исторических свидетельств (и Тассо их прилежно изучал, в том числе хронику Гильома Тирского), но не могло сохраниться никакой живой памяти — автор, строго придерживаясь общей исторической канвы, не утрачивал возможности свободно по ней расписывать. Кроме того, это событие одновременно военное и религиозное, и в том и в другом отношении близко соприкасающееся с интересами и нуждами современности: противостояние христианства и ислама отнюдь не ушло в прошлое, не была похоронена даже идея крестового похода, сравнительно недавно завершилась реконкиста, Турция продолжала оставаться в Средиземноморье главной военной угрозой, и символично, что один из кульминационных моментов этого противостояния, битва при Лепанто (1571), в которой турецкий флот был разбит объединенной испано-венецианской эскадрой, пришелся на время наиболее интенсивной работы над поэмой. Наконец, сам исторический сюжет первого крестового похода, апогеем которого явилась осада и взятие Иерусалима, позволял выстраивать поэму, ему посвященную, в идеальном согласии с высшим образцом героического эпоса — гомеровской «Илиадой».

У крестоносцев, как и у гомеровских ахеян, за плечами морские странствия и долгие годы войны, и Тассо, подобно Гомеру, отсекает всю эту предысторию и сразу подводит сюжет к кульминационному моменту первого крестового похода. В Готфриде, предводителе крестоносцев, без труда узнается Агамемнон, в Петре Пустыннике, идеологе и вдохновителе похода, — Нестор, в Ринальдо, лучшем бойце христианского воинства, — Ахилл, у которого Ринальдо, персонаж, не имеющий исторического прототипа, берет и его гневную импульсивность, и его раздор с полководцем, тормозящий роковой ход событий. Война между богами воспроизводится в войне ангелов и демонов. В неприятельском стане, правда, гомеровские прототипы менее очевидны — и Аргант, и Солиман мало похожи на Гектора, еще меньше похож на Приама Аладин. Тассо вообще позволяет себе довольно свободно распределять гомеровские и вергилиевские роли, дублировать их, дробить, сдваивать или распределять по разным персонажам. Роль Ахилла, правда уже не гомеровского, может на время перейти от Ринальдо к Танкреду, сражающему Клоринду, эту сарацинскую Пентесилею. Вергилиев деревянный конь, сокрушающий неприступную твердыню Илиона, неожиданно оживает в осадных башнях крестоносцев, штурмующих стены Иерусалима, а зачарованный лес, давший для них строительный материал, заставляет вспомнить лес Кибелы, из которого были построены корабли Энея.

Главным структурным принципом героической поэмы Тассо считал единство действия, однако — и это также Тассо настойчиво подчеркивал — единство должно сочетаться с разнообразием. Единство в «Освобожденном Иерусалиме» выдержано строго — от первой песни, где к Готфриду является божественный вестник и он избран предводителем крестоносцев, к последней, двадцатой, где Готфрид возлагает свои окровавленные доспехи на гробницу Христа. «Разнообразие» единому плану не противоречит и с ним соотнесено: все сюжетные линии поэмы выводятся из ее главной сюжетной коллизии и либо приближают достижение главной сюжетной цели, либо — и по преимуществу — тормозят продвижение к ней. При этом подавляющее большинство сцен, эпизодов и ситуаций, которые сдабривают разнообразием эпическое единство, отмечены ощутимым влиянием поэтики рыцарского романа. И в поэму Тассо пришли из романа не только ситуации — вместе с ними пришли герои. В стане противников их решительно больше, чем героев эпических: в отношении Клоринды, девы-воительницы, новой Брадаманты или Марфизы, и в отношении Армиды, новой Анджелики и Альчины, это более чем очевидно, но и Аргант, и Солиман, свободно избирающие свой жребий, ревнители личной чести, фанатики собственной славы, одинокие в своем титанизме, ближе рыцарскому, нежели эпическому, персонажу. Есть такие персонажи и в лагере христиан, в целом более эпическом, поскольку делу крестоносцев довлеет сверхличная цель. Тем не менее и здесь не до

конца погашена анархическая энергия романного героя, и, словно желая ввести ее в определенные границы, Тассо формирует в войске Готфрида особое подразделение, drappello avventurier, «отряд искателей приключений», члены которого, призванные решать исход сражений индивидуальной доблестью, пребывают словно вне сферы действия единовластия и единообразия. Недаром именно у них не оказывается защиты от стрел Купидона, и именно они, подобно боярдовским и ариостовским Орландо или Ринальдо, не задумываясь, оставляют своего полководца и свой ратный подвиг ради прекрасных очей Армиды.

И все же даже целой воинской единицы недостаточно, чтобы исчерпать в стане крестоносцев весь чужеродный элемент. Романные мотивы настойчиво сопутствуют судьбам и образам двух лучших христианских воинов, двух главных героев поэмы, Танкреда и Ринальдо. Мало того, что они то и дело попадают в помеченные рыцарским романом ситуации — они вообще не очень часто их покидают, а Танкред, пожалуй, остается в пространстве романа до конца. В мизансцене романа мы с ним знакомимся: для нашей первой встречи с Танкредом и для его первой встречи с Клориндой, после битвы, на берегу ручья, где прекрасная сарацинка, спешившись и сняв шлем, утоляет жажду, не составит труда отыскать сюжетных близнецов — в романах Боярдо, Ариосто, их предшественников и эпигонов. В Танкреде, влюбленном в богатыршу и неприятельницу по вере и оружию, мы сразу и без усилий узнаем боярдовского Руджеро, плененного в аналогичных декорациях Брадамантой. И когда, сразив своей рукой не узнанную им Клоринду, Танкред, казалось, бесповоротно выходит из этого образа и страданием искупает свою эпическую ущербность, рыцарскому роману его возвращает другая сарацинская красавица, Эрминия, врачующая истекающего кровью крестоносца, подобно Анджелике, возлагавшей бальзам и притирания на раны Медоро.

Что касается Ринальдо, то он очень многим обязан своему тезке из юношеского романа самого Тассо. Это прежде всего, подобно ему, герой юный, причем его юность не просто этикетный возраст протагониста. Юность Ринальдо — необходимое условие и предпосылка его сюжетной судьбы, смысл которой состоит в прохождении воинской, религиозной и нравственной инициации. Второй Ринальдо, как и первый, тайно и самовольно уходит искать славы и чести, о подвигах и долге его заставляет на время забыть любовь; чтобы прервать этот праздный любовный досуг, требуется вмешательство извне; гнев и несдержанность приводят его к нарушению закона (в романе убийство Ансельма Майнцского на балу в королевском дворце — в поэме убийство Джернандо в месте, отведенном под рыцарские рекреации и запретном для поединков всерьез), за преступлением следует изгнание и искупление.

Мотивы рыцарского романа всего определеннее проступают в тех приключениях обоих тассовских героев, и Танкреда, и Ринальдо, которые непо-

средственно связаны с Армидой (замок Армиды для первого и остров Армиды для второго). Это и понятно, так как в самой Армиде эпическое начало выражено слабее, нежели в любом другом персонаже «Освобожденного Иерусалима». Армида — это сплав Анджелики и Альчины из «Влюбленного» и «Неистового Орландо». Анджеликой она входит в поэму, когда является в стан крестоносцев с целью лишить христианское воинство его лучших бойцов (это именно та цель, которая привела Боярдову Анджелику ко двору Карла). Появление Армиды тут же ставит под угрозу эпический порядок, выпуская на волю ту анархическую стихию, которая таилась в «избранном отряде» и которой было достаточно только соприкоснуться с родственной стихией, чтобы начать свою разрушительную работу. Образ Анджелики, вечно манящей и вечно ускользающей, постоянен для Армиды, пока она находится на враждебной ей территории эпоса. У себя же, в границах романа, она оборачивается Альчиной: в замке — Альчиной-губительницей, на острове — Альчиной влюбленной.

Чувство, которое отвлекает крестоносцев от их религиозной и воинской миссии, которое увлекает их за Армидой, это чувство неизменно выступает в поэме Тассо как сила деструктивная. Любовь заставила поредеть «избранный отряд», любовь сделала ренегатом Рамбальдо, любовь бросила Танкреда в ночную погоню за мнимой Клориндой (в ее доспехи облачилась Эрминия) и привела в плен к Армиде, любовь увела Ринальдо с полей сражений в царство неги и сладострастия. Любовь лишила эпическое действие лучших мечей, затормозила и искривила его ход. Любовь либо отторгается эпосом, либо сама его перерождает. И неудивительно, что слепой бог рыцарского романа неизбежно приводит своих служителей в типичный рыцарский топос, замок волшебницы, и обрекает на плен, столь же типичное для героя романа состояние, как и вечная погоня за приключениями.

Замок Армиды, куда Танкред, проскакав по лесной тропе, является уже не в образе крестоносца, а в образе странствующего рыцаря, расположен посреди Мертвого моря. Мрачный фон для райского уголка. И этим фоном вскрывается не только обман, прячущийся за приветной негой, вскрывается инфернальность волшебного расцвета природы. Чему, кроме зла, может служить красота, воздвигнутая на месте, где некогда стоял Содом, где всевластно царил преисподний, противоприродный грех и где природа неисправимо искалечена в день гнева? В «Освобожденном Иерусалиме» locus amoenus все время как бы парит над провалом ада — ад и поддерживает его хрупкую гармонию, и в любой момент готов смять ее под натиском первобытного хаоса. Рыцарскому роману хорошо знакомы великолепные дворцы и пленительные сады фей, исчезающие с разрушением чар в мгновение ока, но никогда их гибель не сопровождается такими зловещими эффектами, как гибель сада и дворца Армиды на Канарских островах, этого гедонистического шедевра,

этого храма красоты и любви, под которым буквально вскипает адский котел и выплескивает наружу черную ночь преисподней. И место, где только что свершала триумф природа в счастливой гармонии с искусством, природа радостная и сияющая, остается не просто пустынным и диким — оно внушает ужас.

Образы, мотивы, ситуации рыцарского романа в «Освобожденном Иерусалиме» не только сопутствуют героическому эпосу, придавая ему многомерность и разнообразие,— они вступают с ним в борьбу и соперничество, опровергаются и опровергают. Романные включения в поэме словно аккумулируют разрушительную энергию, которая стоит на пути эпического порядка. Чтобы стать воистину эпическим героем, нужно убить в себе героя рыцарского романа. Весь, без изъятий путь от романа к эпосу проходит Ринальдо: к роману, к образу странствующего рыцаря, занятого только вечным подтверждением своей рыцарственности, его увлекает сначала гипертрофированное чувство личной чести (подвигшее его на убийство Джернандо), затем любовь к Армиде — честь и любовь, два бога рыцарского романа, выше которых его герой божеств не знает. Только победив гордость и задушив страсть, Ринальдо достигает эпической идеальности. Но, как выясняется в последней песни,— неполной. Любовь не отступила до конца перед подвигом аскетического самоистребления, она жива в душе Ринальдо, и, собственно, именно поэтому жива его душа. Ринальдо очищается отречением, Танкред (после гибели Клоринды) очищается страданием, и того и другого на искупительный труд вдохновляет Петр Пустынник, воплощающий в поэме чистый голос эпического долга, и тот и другой не способны обновиться всецело. Если и до смерти Клоринды Танкред выступал в поэме не иначе, как рыцарь печального образа, то после утраты возлюбленной облако грусти вокруг него сгущается еще плотнее и его не может прогнать никакая идея вышестоящего долга, никакая великая миссия. Только встреча с Эрминией открывает для него какую-то перспективу, нарочито туманную и, во всяком случае, ведущую опять в сторону от того пути, на который его направлял апостол крестового похода.

И герои противоположного лагеря также не полностью статичны. Аргант, навеки, казалось, замкнутый в своем титанизме, глухой к любым внеличным эмоциям, испытывает перед последним боем неведомое ему чувство грусти — это чувство, внушенное ему зрелищем гибнущего Иерусалима, возносит его до статуса эпического героя, кровными узами связанного с общим делом. Солиман, ставший странствующим рыцарем не по своей воле, обреченный — царь без царства — на эту роль, на пороге смерти обретает еще большую духовную высоту, поднимается до некоего универсального и чуть ли не провиденциального прозрения: когда бой, кипящий под стенами Иерусалима, открывается ему в виде всечеловеческой трагедии и когда он без борьбы, но и без жалоб встречает роковой удар.

Уклонение со стези эпоса переживается героями (особенно интенсивно христианскими героями) как вина, и эта вина, искупленная, оказывается неискупимой, не расстается с героем, становится его вечной спутницей. И причина этого не в слабости самого героя и даже не в притягательности вины (хотя и в ней тоже: эстетическую силу, вложенную Тассо в описание наслаждения, не может убить никакой инфернальный комментарий). И если для Ринальдо любовь — искушение и вина, то для Армиды любовь — очищение и искупление. Любовь творит из могучей волшебницы слабую и страдающую женщину. Чувство к Армиде вводит Ринальдо в пространство рыцарского романа, чувство к Ринальдо выводит из него Армиду. Само это пространство оказывается в конечном итоге амбивалентным — инфернальная интерпретация не исчерпывает всех его смыслов.

Свобода в «Освобожденном Иерусалиме» последовательно и настойчиво, на всех уровнях, от структурного до стилевого, осмысляется как несвобода, как нечто неистинное и неблагое. Герой не выходит на волю, сбросив с себя узы внеличного долга, он накладывает на себя новые узы, теряет себя в служении самому себе. Но он и обретает себя в этой потере. Стремление к свободе есть погоня за химерой и призраком, но в то же время это единственный путь, на котором тассовский герой может стать героем, завоевать право на самостоятельный голос в эпическом действии. Герой продолжает до конца нести в себе отвергнутую свободу. Готфриду, не знавшему падений, не дано знать и взлетов, ему отказано в праве на свой, личный, не делимый ни с кем подвиг. Его удерживают, когда он вооружается для боя с Аргантом и когда он рвется испытать ужасы зачарованного леса. Готфрид не может заменить Ринальдо, голос свыше ставит железный предел свободе того, кто свободы никогда не желал (когда Бог в зачине поэмы проницает сердца крестоносцев, он видит в Ринальдо безмерную жажду чести, в Танкреде — суетную любовь, в Боэмонде — стремление к власти, и только Готфриду не нужно ни казны, ни славы, ни царства: здесь его величие и здесь его граница).

Вообще Готфрид, пожалуй, единственный из центральных персонажей поэмы, чей образ полностью однозначен и чья роль полностью завершена в финале. Все остальные проходят через сомнения, падения, прозрения и для многих намечена, пусть даже слабым полуштрихом, перспектива дальнейшего пути. Клоринда идет к мученическому венцу, обращению в христианство и финальному апофеозу. Армида появляется в поэме в трех образах, последовательно переходя от одного к другому: жестокая красавица, играющая сердцами и судьбами; счастливая любовница, утопающая в неге чувственных наслаждений; страдающая женщина, именно в своей неизбывной муке находящая душевную опору. Ее последняя встреча с Ринальдо не ставит точку в ее сюжетной судьбе, но указывает на возможность новых ду-

шевных превращений. В этой же сцене открывается, что и для Ринальдо не все закончено с обретением эпической идеальности: броня воителя за веру не полностью заковала его сердце, любовь устояла перед аскетическим подвигом, и именно поэтому в герое устояла человечность. Такая же открытость будущего оставлена и для Танкреда с Эрминией, воплощающей в триаде женских образов поэмы лирико-элегическую сторону любви.

Двойственность, сочетание двух несочетаемых точек зрения, двух несовместимых измерительных систем — это не случайность, это принцип, определяющий стиль и идейное содержание «Освобожденного Иерусалима». Готфрид возносится в сновидении, подобно Сципиону из цицероновского «Государства», в небесные сферы: с заоблачных высот земля ему мнится жалкой песчинкой, а великий океан — убогой лужей. Необъятным и бесконечным видится Средиземное море Карлу и Убальду, стрелой несущимся по нему на ладье Фортуны, а охватить океанские просторы их ум просто не властен. Breve stagno — это одна точка зрения и один масштаб, pelago infinito — это масштаб иной и не менее верный. Может показаться, что здесь любая точка зрения обречена оставаться альтернативной и внутренне противоречивой. Однако в «Освобожденном Иерусалиме» есть одна позиция, которая вынесена за сферу борьбы и взаимной компрометации, которая совершенно автономна, целокупна и последовательна. Мир как театральное зрелище — так ее можно сформулировать.

Театрален у Тассо облик статистов (нимфы в лесу), театрален (в смысле сценографии) пейзаж, театрален (в смысле архитектуры) ландшафт, театрально действие, особенно поединки и сражения. В последнем случае театральность привносится как великолепием и возвышенностью самого деяния и его декораций, так и особой позицией зрителя, в которой сложно сочетаются отстраненность и сопричастность (Армида в роли зрительницы поединка Рамбальда и Танкреда, Солиман, созерцающий поле битвы, перед тем как принять в ней участие). Эта позиция не только эмоциональная, но и пространственная — удаленная, масштабная и панорамная. Эта позиция, знакомая скорее зрителю античного театра или Олимпийского театра Палладио, — не на одном уровне со сценой, а над ней (Армида смотрит с высоты своего замка, Солиман — с высоты башни Давида). Неявно этот взгляд с круто возносящегося вверх амфитеатра присутствует и тогда, когда зрителей нет. Присутствует он и в тех довольно многочисленных эпизодах поэмы, где театральная семантика прочитывается, но остается невысказанной. Парады, посольства, военные советы, речи к соратникам, торжественные выходы, пышный дворцовый и воинский церемониал вместе с церемониалом религиозным, представленным в поэме чуть ли не всем католическим обрядовым комплексом (похороны, крещение, исповедь, причащение, крестный ход, литании), — все это организуется в «Освобожденном Иерусалиме» как

зрелище, и зрелище панорамное. Если компактной ариостовской сцене театрально-зрелищный характер сообщали прежде всего декорации и фон, то тассовская театральность — в игре перспектив, в костюме, реквизите, жесте, позе, где подчеркивается статуарность, величие, роскошь и блеск. Это, конечно, вполне барочный взгляд на театр, но ему недостает барочной тотальности: зрелищем может стать эпизод, все же действие поэмы такой характеристикой не охватывается. В «Освобожденном Иерусалиме» нет еще сколько-нибудь отчетливой тенденции к пониманию персонажа как актера, занятого в пьесе, чей сюжет открывается ему лишь в момент катастрофической развязки или не открывается вообще (открывается лишь факт его актерства), — предел для инициативы героя находится в ней самой, и автор не способен существенным образом над героем возвыситься. Барокко в «Освобожденном Иерусалиме» пока еще только перспектива, но перспектива уже реальная и близкая.

7

Вскоре после публикации «Освобожденного Иерусалима» начался «спор об Ариосто и Тассо» (см. о нем в гл. «Поэтика и литературная критика»). Отчасти под его влиянием, отчасти учитывая критику своих литературных корреспондентов, отчасти побуждаемый маниакальной мнительностью, распространившейся и на собственно литературную сферу, Тассо приступил к радикальной переделке поэмы. У него было две главные и ясные для него самого цели: убрать лингвистические и стилистические неправильности, на которые указывали критики, и устранить отклонения от аристотелевского канона, которые ему также упорно вменяли в вину. Ревизия поэмы, к которой автор приступил в 1575–1576 гг., растянулась почти на двадцать лет: в 1593 г. в Риме вышла в свет уже другая поэма и под другим названием — «Завоеванный Иерусалим» (Gerusalemme conquistata).

В новом «Иерусалиме» и сюжет в значительной мере обновился: появились новые персонажи, прежние герои получили другие имена (Эрминия стала Ничеей, Ринальдо — Риккардо) и другие сюжетные и идейные задания. Теперь Тассо куда с большим педантизмом держится за классические модели: сходство Ринальдо с Ахиллом и в «Освобожденном Иерусалиме» бросалось в глаза, в «Завоеванном» для полноты сходства рядом с ним встал Руперто, играющий роль Патрокла; у Солимана появился сын, приблизив его к вергилиевскому Мезенцию; у Арганта — не только сын, но и супруга, с которыми он, подобно гомеровскому Гектору, прощается, отправляясь на бой. С другой стороны, полному или частичному истреблению подверглись романические эпизоды и целые романические линии. Тассо

убрал из «Завоеванного Иерусалима» историю Олиндо и Софронии (ее не было и в первом, юношеском наброске «Иерусалима»), развязка которой (спасение от казни неожиданно явившимся рыцарем) воспроизводит распространенный сюжетный стереотип рыцарского романа. Эрминия (Ничея) теперь не попадает в скромный пастушеский рай после блужданий в сумрачном лесу и не врачует раненого Танкреда, Ринальдо не отводит самоубийственный клинок от груди Армиды. Устраняя жанровую двойственность поэмы, Тассо снимает также и ее смысловую стереоскопичность. Решительно покончено с открытостью будущего и непредопределенностью судьбы у протагонистов, антагонистам же отказано в финальном прозрении — в новой редакции не осталось мгновений предсмертной, одухотворяющей и всеочищающей тоски у Арганта и Солимана. Окончательно оставлены и попытки воспроизвести гомеровскую объективность в изображении враждующих лагерей: конфессиональная точка зрения безраздельно господствует. Зато много подробнее и со значительно более жестким реализмом изображены батальные сцены и сцены смерти. Насыщеннее и плотнее стали библейский и дантовский подтексты. Больше стало медитативных эпизодов и обширнее масштаб медитаций: одна из четырех добавленных к поэме песней, двадцатая, повествует о сне Готфрида, в котором ему явлена, с сильными трагическими акцентами, история всего человечества.

Религиозная тематика доминирует в сочинениях Тассо последнего периода его творчества. В 1588 г., приехав в Неаполь и проживая в монастыре оливетанцев, он пишет небольшую (102 октавы) поэму, посвященную этому ордену (Il Monte Oliveto) и проникнутую пафосом отречения от мира. Те же мотивы чувствуются в еще более коротких «Слезах Девы Марии» (Le lagrime di Maria Vergine) и в «Слезах Иисуса Христа» (Le lagrime di Gesú Cristo), написанных в Риме в 1593 г.: плач Богоматери по сыну переходит в скорбь всех земных созданий, уставших под тяжестью бытия. Самое значительное, по крайней мере по объему (около 9000 стихов), произведение этих лет — поэма «Семь дней сотворения мира» (Le sette giornate del mondo creato), к которой Тассо приступил в 1592-м и закончил в 1594 г. (изд. 1607). Ее отдаленный источник — жанр «шестоднева», популярный у отцов церкви (Василий Великий, Амвросий Медиоланский и др.); классическая модель, с которой Тассо спорит, — поэма «О природе вещей» Лукреция; ближайший прототип — «Неделя, или Сотворение мира» Дю Бартаса, произведение, с которым Тассо был знаком по латинскому переводу. Главная его цель — противопоставить христианский провиденциализм эпикурейской картине мироздания, выстроенной Лукрецием. Рассказ о сотворении мира переходит в его описание, перенасыщенное теологическими рассуждениями, естественнонаучными экскурсами, моралистическими отступлениями, аллегорическими образами. Стихом (в данном случае — нерифмованный одиннадцати-

сложник) Тассо владеет с прежней виртуозностью, но изначально непоэтический материал его обескровливает; живые интонации прорываются лишь в тех местах поэмы, где Тассо дает волю тому чувству усталости от жизни, которое владело им в последние годы. Устал от самого себя, от своего вечного движения и мир, им созданный; он стар, он хочет успокоиться в Боге, он жаждет конца, и «глуха та душа, которая не слышит его жалоб и не соединяет с его мольбами свои».

Глава двадцать вторая

ДЖОРДАНО БРУНО

Джордано Бруно — одна из тех фигур в истории европейской культуры, которые не только неизменно находятся в поле зрения представителей различных отраслей знания (философии, математики, астрономии, науковедения), но и персонифицируют одну из важнейших границ в истории этой культуры, а именно границу между Ренессансом и Новым временем. Более того, дата его трагической смерти многими авторами рассматривается как своего рода символ «конца Возрождения».

Публикация трудов Ноланца — именно так он подписывал многие свои сочинения — затянулась вплоть до XX в. (в составе так называемого «Московского кодекса», хранящегося в отделе рукописей РГБ, имеется небольшой до сих пор не опубликованный фрагмент сочинения Ноланца «Луллиева медицина»). Соответственно и споры вокруг наследия Бруно не утихают, а печальный юбилей — 2000-й год — стал поводом к ожесточенным дискуссиям текстологического характера. В целом же посвященные Ноланцу многочисленные работы могут быть разделены на две основных группы. В первой он представлен одним из основоположников новоевропейского научного мышления — как «огненная натура» (А.И.Герцен), бросившая вызов схоластике. Эта точка зрения неизменно превалировала в советской историографии (которая трактовала Бруно как представителя воинствующего атеизма), но она присутствует и у зарубежных исследователей, как марксистской (Н.Бадалони), так и гегельянской (Дж.Джентиле) направленности.

Вторая точка зрения нашла свое отражение в трудах выдающегося английского ученого Фрэнсис Йейтс. Здесь «Академик без академии» — как он сам себя именовал — предстает как маг и приверженец эзотерического знания, тесным образом связанный с традициями средневековой и ренессансной герметики, и даже как основатель некоей секты иорданитов. К этой позиции примыкает и версия о Бруно — гениальном безумце.

Обе антиномичные точки зрения на Бруно страдают односторонностью. У Бруно, действительно, немало магических сочинений, и в повседневной жизни он уделял немало внимания магии. Он, например, полагал, что болезни вызваны происками демонов (а изгонять их надлежит при помощи пения, молитвы, самосозерцания и приведением души в экстатическое состояние). Верил он и в появление духов близ родной Нолы, рядом со склоном Везувия (на месте прежнего кладбища зачумленных). С присущим ему стремлением к точности он называет (в трактате «О естественной магии») и другие подобные же адреса.

Что же касается алхимии, то в отличие от другого неаполитанского писателя позднего Возрождения, Дж. Делла Порта («Естественная магия», 1558–1559), Бруно не был склонен абсолютизировать выкладки алхимиков. В этом нетрудно убедиться, читая его комедию «Подсвечник». Поиск философского камня, если и не увенчался успехом, то во всяком случае помог людям сделать важные открытия относительно секретов природы — эта точка зрения Ноланца разделяется современной наукой. Бруно были хорошо известны многие магические сочинения Ренессанса, в частности циркулировавший тогда в рукописи трактат «Стеганография» аббата Тритемия (которого он именовал «мужем величайшего усердия и плодотворнейшим образом поработавшего на сей [магической] ниве») и «Зодиак жизни» Палингения (эта опубликованная в 1534 г. поэма являлась одним из особенно любимых Ноланцем сочинений). То же самое можно сказать об античном и средневековом герметизме. Но все-таки считать Бруно магом в полном смысле слова было бы ошибкой: он в первую очередь являлся именно философом и лишь встраивал магические элементы в свою мировоззренческую систему.

Бруно интересовало само определение мага, и он пытался выработать таковое в упомянутом трактате «О естественной магии». Дефиниция оказывается весьма объемной. По Ноланцу, маг — это мудрец, «получающий различные удивительные вещи, совокупляя активные принципы с пассивными при содействии высших сил и на основе симпатии / антипатии тел; способный вызывать души умерших; верящий в волшебные свойства отпечатков тел и экскрементов; умеющий прорицать; наконец, познавший Божественный промысел». Конечно, по всей совокупности этих признаков сам Бруно не может быть назван магом. В его представлении бытие состоит из вещей, подвластных только магическому знанию, с одной стороны, и из рационального мира, подвластного уму, — с другой. Не все Божественное может быть понято при помощи человеческих языков — и здесь намечается переход к весьма существенной для этого мыслителя теме универсального языка.

Ноланец нередко противопоставлял себя поверхностным философам. Таковые обнаруживались им как в стане приверженцев герметизма, так и среди

схоластов. Напряженный поиск истины под покровом обманчивой видимости, иногда приводивший Ноланца к противоречиям и непомерной экзальтированности — важная особенность его наследия. «Пища души, как известно, есть истина», — констатирует он в большом, не печатавшемся при жизни трактате «Светильник тридцати статуй» и с необычайной решительностью утверждает познаваемость бытия.

Есть ли основания считать Бруно литератором? Де Санктис отмечает, что «его идеи часто предстают в виде образов, а его философские выкладки — в виде фантазий и аллегорий». И действительно, Ноланец был весьма решительно настроен против филологов гуманистического толка, но сам при этом выказывает зависимость от литературного контекста своей эпохи. Его яркое образное мышление зачастую дает о себе знать даже в наиболее метафизически насыщенных его сочинениях. По справедливому замечанию Э.Кассирера, аллегории для Ноланца — не внешний аксессуар, но «двигатель мысли». В этом смысле наследие Бруно в целом — а не только его пьеса «Подсвечник», которой он внес заметный вклад в эволюцию итальянской ренессансной комедии, — несомненно, является неотъемлемым феноменом истории литературы.

1

Судьба Ноланца хорошо известна, в особенности ее исполненный трагизма финал. Важно отметить, что философия Бруно находится в неразрывной связи с его жизненным путем и трагическое переживание своей судьбы имманентно его онтологической рефлексии. Он ощущал себя облеченным особой миссией, видел себя Меркурием, вестником света, которого боги послали к людям, дабы просветить их после долгих веков невежества. Но еще важнее для него был тот аспект мифологического Меркурия, о котором писал М.Фичино: «Он возвещает крушение прежней религии и рождение новой веры». Подобное представление Бруно о себе с годами только укреплялось. Хотя надо отметить, что уже в ранних сочинениях мыслителя просматриваются мессианские мотивы. Грудным младенцем, рассказывает он в «Печати печатей», завидев приближающуюся к его люльке змею, он «вполне отчетливо позвал отца, находившегося в соседней комнате». В различных сочинениях Ноланца немало автобиографических страниц, и многие из них отмечены обостренным переживанием собственного одиночества, непосредственно связанного с уникальностью своей миссии. Но в то же время ни разу он не заостряет внимания на своем собственном, психофизическом «я» — в том смысле, в каком это делает, например, медик и математик Джироламо Кардано, автор книги «О моей жизни» (1575). Видимо, с точки зрения Бруно, эм-

пирико-биографическое самопознание несовместимо с высокой миссией Меркурия.

Он родился то ли в январе, то ли в феврале 1548 г. в провинции Кампанья, в городке Нола (недалеко от Неаполя). Отец Бруно Джованни небогатый дворянин, был военным (знаменосцем, alfiero) на службе Бальдассаре Аквавивы, графа Казерты. Среди друзей отца следует упомянуть неаполитанского поэта Луиджи Тансилло — затем он станет одним из чаще всего упоминаемых у Бруно поэтов. Мать Бруно Фраулиза Саволино была родом из семьи мелких землевладельцев. Детские впечатления частично воссозданы Ноланцем в поэме «О безмерном и неисчислимых мирах».

Бруно был крещен как Филиппо и иногда подписывался Philippus Brunus Nolanus. Так он себя именовал и в монастыре св. Доминика в Неаполе, снискавшем большую известность в Италии и за ее пределами (именно в этом монастыре покоится прах Аквината). Сначала Бруно изучал латинскую грамматику в местной школе в Ноле, а затем — неизвестно точно, в каком возрасте — перебрался в Неаполь. Начальное образование ему дал монах-августинец Теофило да Вайрано. В июне 1565 г. Ноланец становится послушником, год спустя принимает обет, через шесть с половиной лет получает сан священника. Первую мессу Бруно отслужил в церкви св. Варфоломея в Кампанье (близ Салерно). В монастыре он прошел все ступени богословского образования, изучил риторику, диалектику, теологию, пополнил свои знания в том, что касается учения Аристотеля и его многочисленных комментаторов. В 1575 г. Бруно получил степень доктора богословия. Интересно, что некоторые детали свидетельствуют о проявленном им в ту пору интересе к протестантизму. Так, однажды он выставил из кельи образа святых, оставив одно лишь распятие. Кроме того, Бруно позволил себе усомниться в догмате Троицы и провозгласил намерение изучать любые книги, включая материалиста Лукреция. Между тем в своих написанных позднее сочинениях Ноланец представляет реформатов в крайне невыигрышном свете.

Под влиянием книги Пьетро Равенната Бруно с юных лет увлекся мнемотехникой. В Риме Ноланец впервые оказался в 1568 г. как раз в связи с его феноменальной памятью; он продемонстрировал Пию VI свое «искусство памяти» (прочитал по-древнееврейски — как бы во славу доминиканского ордена — псалом «Основание Иерусалима»). Однако сведения на сей счет недостаточно достоверны. И, напротив, доподлинно известно, что именно этому папе Бруно посвятил свою утерянную впоследствии дидактическую поэму «Ноев ковчег». Пока Ноланец находился в Риме, в Неаполе обнаружили принадлежавшие ему книги Иеронима и Иоанна Златоуста с комментариями запретного Эразма.

После этой находки Бруно заподозрили в ереси и по распоряжению провинциала было начато следствие. Обстановка в Неаполе складывалась

для Ноланца крайне неблагоприятно; в феврале 1576 г. он бежит в Рим, в монастырь Санта Мария сопра Минерва. Здесь на него падает тяжкое обвинение — якобы он бросил в Тибр одного монаха, заподозрив его в доносительстве. Обвинение было ложным (в дальнейшем в ходе длительного процесса по делу Бруно этот эпизод ни разу не всплыл); так или иначе, а Ноланцу пришлось покинуть Вечный город. Бруно принялся странствовать по Италии, а затем и по всей Европе; проделанный им маршрут впечатляет и в наши дни. Вот лишь основные его этапы: Генуя — Ноли (в этом прибрежном лигурийском городке он преподавал грамматику и астрономию) — Савона—Турин— Венеция—Падуя—Бергамо—Брешиа (где Ноланец, по его собственному утверждению, излечил одержимого бесами монаха). В Венеции он (имея в виду заработать денег) успел издать книгу «О знамениях времен». Книга не сохранилась; скорее всего, это первое опубликованное сочинение Бруно.

В 1578 г. Ноланцу приходится покинуть пределы Италии. Он оказывается в тогдашней столице Савойи Шамбери и намеревается отправиться в Лион, но монахи здешнего доминиканского монастыря ставят его в известность о враждебном отношении к нему лионских властей. В связи с этим Бруно меняет маршрут и едет в Женеву, где его дружески принимает влиятельный соотечественник, Джан Галеаццо Караччоло, маркиз Вико. Ему приходится занять должность типографского корректора. По всей видимости, Бруно здесь обратился в кальвинизм, хотя в дальнейшем ничего не сообщил об этом венецианским инквизиторам. В Женеве он знакомится также с сочинениями Парацельса, участвует в диспутах, где весьма нелицеприятно отзывается о ближайшем соратнике Теодора де Беза, Антуане Делафе. В результате Ноланца бросили в тюрьму, а затем изгнали из Женевы. Вскоре он перебрался вначале в Лион (осенью 1579 г.), затем в Тулузу, где провел почти два года и читал лекции по философии, физике и математике. Покинув Тулузу в 1581 г., Бруно едет в Париж. Столица Франции оказалась важным этапом на его пути. Именно здесь начали печататься его сочинения. Дальнейшие этапы его маршрута таковы: Лондон—Оксфорд—Лондон—Париж—Висбаден—Марбург—Виттенберг—Прага— Гельмштадт—Франкфурт—Венеция—Падуя—Рим.

Попытки Бруно выступить против схоластической традиции вызывают возмущение со стороны университетских коллег. Лекции в Сорбонне, некогда славившейся свободомыслием своих профессоров, касались тридцати атрибутов Бога (изложенных Фомой Аквинским в «Сумме теологии») и сделали Бруно знаменитым. Страстная, быстрая речь мыслителя завораживала слушателей. Слава о новом профессоре дошла до Генриха III. Именно французскому монарху была посвящена книга философа «О тенях идей». Королевское покровительство временно обеспечило Бруно незави-

симость. При дворе он смог сблизиться с французскими гуманистами. Но весной 1583 г. обстановка изменилась, и Бруно был вынужден уехать в Англию.

Английский период (1583–1585) – едва ли не самый удачный в судьбе философа. Французский посол в Лондоне Мишель де Кастельно поселил его у себя в доме; впервые Бруно оказался в дружественной обстановке и не испытывал материальных лишений. В круг его общения входили поэт и переводчик Джон Флорио, врач и музыкант Мэтью Гвин, а также знаменитый поэт Филип Сидни. Дядя последнего, канцлер Оксфордского университета Роберт Дадли, помог Ноланцу выступить с лекциями в Оксфорде. Но в те времена там царил дух педантизма; специальный декрет предписывал бакалаврам на лекциях во всем следовать за Аристотелем. Лекции Бруно вначале были приняты холодно, а затем с откровенной враждебностью. Открытый разрыв произошел после выступления Ноланца на диспуте в июне 1583 г., где Бруно противостоял видный теолог Джон Андерхилл, затем ставший канцлером и епископом Оксфордским. Отголоски этой дискуссии мы находим в трактате «Великопостная вечеря». Ноланец аргументированно отстаивал правоту гелиоцентрической системы Коперника; университетские власти не могли справиться с ним в открытом споре и потому просто запретили ему чтение лекций под предлогом наличия в них плагиата по отношению к трудам М.Фичино. Вернувшись в Лондон, Бруно написал письмо с объяснением своей позиции вице-канцлеру университета. Однако выход в свет «Великопостной вечери» произвел эффект разорвавшейся бомбы, и друзья-аристократы отвернулись от него. Книга была преподнесена королеве и, по некоторым данным, вызвала со стороны Елизаветы упреки в богохульстве. В октябре 1585 г. Кастельно возвращается в Париж, вместе с ним едет и Бруно.

Обстановка во Франции за это время изменилась: Лига усилила свои позиции при дворе. Эдикт о веротерпимости был отменен; Кастельно впал в немилость. О чтении лекций в университете теперь для Бруно не могло быть и речи. Ноланец живет близ коллежа Камбре и посещает библиотеку Сен-Викторского аббатства, знакомится с шестидесятилетним математиком Фабрицио Морденте и проявляет интерес к его идеям и предложенной им новой конструкции циркуля. Но упреки со стороны Ноланца в эмпирической ограниченности вызвали гнев Морденте, так что последний принялся скупать и уничтожать книги Бруно.

Весной 1586 г. Ноланец готовится к новому публичному выступлению против аристотелизма, а точнее, против «Физики» и трактата Стагирита «О небесах и о мире». Диспут состоялся в мае в коллеже Камбре. Его последствия оказались для Бруно негативными. В июне он отправился в Германию, но дурная слава опережала его: все попытки обрести пристанище оказались безуспешными. Причем в Марбурге дело расстроилось уже после того, как

его занесли в список университетских профессоров. Только в Виттенберге, центре лютеранской реформации, ему удалось задержаться на срок около двух лет; он занимается преподаванием и публикует новые труды. Но, когда к власти в Саксонии пришли кальвинисты, Бруно пришлось покинуть Виттенберг. Прибыв в Прагу, он напечатал «Сто шестьдесят тезисов против математиков и философов нашего времени», посвященных императору Рудольфу II. Положение его несколько облегчалось появлением ученика Иеронима Бесслера, который помогал ему в работе. В 1590 г. мы застаем его во Франкфурте, в монастыре кармелитов; однако городские власти принимают решение об его экстрадиции, и меньше чем через год он перебирается в Цюрих.

Летом 1591 г. у философа созревает план возвращения на родину: ему казалось, что в Светлейшей ему удастся найти убежище от римской инквизиции; к тому же, он получил приглашение от венецианского аристократа Джованни Мочениго. Собственно, главной целью философа была не Венеция, а соседняя Падуя. Тамошний университет все еще сохранял репутацию одного из последних очагов свободомыслия на Апеннинах. Сюда уже успел перебраться Бесслер, избранный председателем студенческого землячества. Вместе с Бесслером Бруно в эти годы работает над проблемами естественной магии. Но кафедру в Падуе получить так и не удалось. Бруно переезжает в Венецию, вначале на постоялый двор, а потом и в дом Мочениго — последнее решение оказалось для него роковым. Правда, подробностей происшедшего между ними мы не знаем. По всей вероятности, этот выходец из знатного венецианского рода, человек честолюбивый и недалекий, оплачивая содержание Бруно, пришел к выводу, что тот утаивает от него самые ценные познания. Хронический неудачник и одновременно благочестивый христианин, Мочениго преисполнился недоверия к Ноланцу. Меж тем последний не считал нужным скрывать от окружающих свои взгляды — он будто и не подозревал, что его неосторожные высказывания берутся на заметку. Ночью 22 мая 1592 г. Мочениго по совету своего духовника вторгся со своей челядью в комнату Бруно и выдал его инквизиции. На следующий день Бруно оказывается в тюрьме Святейшего Престола. Так начинается восьмилетний заключительный этап его жизни.

Донос Мочениго не лишен внутренних противоречий, его автор явно имел весьма смутное представление о сочинениях Бруно и системе его взглядов. Ноланцу приписывается отрицание таинства евхаристии, враждебное отношение к мессе, сомнения в догмате Троицы; утверждение, что якобы Христос — обманщик; вера в переселение душ; осмеяние догмата о непорочном зачатии. К этим собственно теологическим обвинениям добавляются метафизические. Вместе с Пифагором — и, как он считал, с Соломоном — Бруно отождествляет Св. Духа со вселенской душой. В доносе указывалось также, что Ноланец разделял аверроистское учение о двойной истине. Наконец, стре-

мясь воздействовать на эмоции инквизиторов, Мочениго сообщает, что Бруно именовал всех священнослужителей «ослами».

Первоначально Ноланцу повезло: вызванные в суд свидетели дали благоприятные для него показания. Позиция самого Бруно на процессе отличалась четкостью и последовательностью. Он с ходу отвергал обвинения в богохульстве, уверял, что рассуждает исключительно как философ, а не как богослов; но вместе с тем Бруно не скрывал своих сомнений в догматах троичности Бога и богочеловечности Христа. Вместе с тем на этом этапе он не чурался и некоторых театральных эффектов и даже на коленях попросил у Бога и трибунала прощения за свои прегрешения. Казалось, все могло кончиться благополучно. Увы, делом Бруно заинтересовались в Риме. Под давлением папы Климента VIII венецианцам не без колебаний пришлось выдать Бруно. Версии касательно этой выдачи расходятся; неясно, в какой мере здесь присутствовали причины политического порядка. Роковую роль сыграла также чисто бюрократическая деталь: материалы дела были в полном объеме (а не в виде краткой выписки, как обычно делалось) направлены в Рим, и вся машина инквизиции пришла в движение. Бруно предстал в глазах Рима опасным еретиком и даже ересиархом.

30 июля 1592 г. Ноланец в последний раз допрашивался венецианской инквизицией. Полгода спустя его перевезли в Рим, где он на протяжении почти семи лет томился в бывшем дворце кардинала Пуччи близ собора святого Петра (правда, судя по всему, условия заключения были более мягкими, чем позднее у Кампанеллы). Предательство соседа по камере, слышавшего еретические разговоры, ухудшило его положение и привело к возобновлению процесса. Речь идет о доносе фра Челестино, который был ранее знаком с Бруно в Венеции, человеке весьма странном, возможно, и не вполне психически нормальном. Видимо, обратив гнев инквизиторов на соседа по камере, он рассчитывал смягчить собственную участь. Так или иначе, Челестино обогатил показания Мочениго весьма опасными для обвиняемого доказательствами ереси Ноланца (в частности, Бруно якобы именовал Христа «псом» и бездарным правителем мира), причем другие заключенные подтвердили донос Челестино (возможно, они сделали это под пыткой).

Тактика поведения Бруно в заключении предусматривала отказ от всяких приписываемых ему враждебных по отношению к церкви намерений, непризнание себя еретиком, но при этом упорство в отстаивании философских постулатов. Интересно, что Бруно считал нужным упрямо доказывать свою правоту и в вопросах частного порядка: таких, как строение креста, на котором был распят Христос (Бруно утверждал, что это был крест из четырех перекладин, египетский; тем самым он исподволь связывал христианство с эзотерической традицией). В 1594 г. Бруно сочинил обстоятельную защитительную речь, которая до нас не дошла; в начале следующего года процесс вступил в

новую фазу: более пристальному анализу были подвергнуты именно философские воззрения Ноланца. На заключительном этапе процесса в него включились крупные католические авторитеты. В частности, с обвинением (текст его ныне утрачен) выступил известный теолог кардинал Беллармино, сыгравший впоследствии ключевую роль в процессе Галилея. Беллармино и Беккариа, генерал ордена доминиканцев, призвали Бруно признать себя еретиком по восьми пунктам. В сентябре 1599 г. искомое покаяние было от него получено, хотя и с двумя оговорками (возможно, и здесь не обошлось без физического воздействия). Однако три месяца спустя Бруно делает крутой поворот и 21 декабря наотрез отказывается от покаяния. 8 февраля 1600 г. ему был публично, при большом стечении народа, зачитан приговор, который он встретил стоически и произнес знаменитую фразу: «Несомненно, оглашая этот приговор, вы испытываете больший страх, чем я, выслушивая его».

Конечный пункт путешествия Ноланца хорошо известен. Это площадь Цветов в Риме, где 17 февраля 1600 г. Бруно подвергся сожжению. Перед казнью ему принесли образ Иисуса, но он презрительно отвернулся. При этом, чтобы запретить ему говорить, в рот был вставлен деревянный кляп.

В отличие от Галилея Бруно в решающий момент отказался от компромисса и пошел на смерть. Очевидно, он действовал как истинный философ, в русле заветов перипатетика Пьетро Помпонацци, которому он вообще был многим обязан: «Главной наградой для добродетели является сама добродетель, именно она делает человека счастливым» («О бессмертии души», 1516). Небезынтересно и мнение Карла Ясперса: Бруно мог подтвердить истинность собственной философии лишь на примере собственной жизни.

2

Наследие Бруно поистине огромно. При этом мы не обнаружим у него стройной целостной доктрины. И дело здесь, как представляется, отнюдь не в ранней трагической смерти Ноланца. Скорее можно присоединиться к мнению Де Санктиса: философия в трудах Бруно находится «на стадии ферментации», противоречия в его учении принципиально неустранимы и отражают кризис мифопоэтического мышления и начало разлада между теологической и естественнонаучной картинами мира в преддверии Нового времени.

Следует отметить, что все основные труды Бруно были созданы им за относительно короткий период с 1582 г. по 1591 г.; нередко он сочинял по два – три, а то и четыре трактата в год. Основной их корпус составляют латиноязычные сочинения. Частично они носят сугубо компилятивный и дидактический характер, как, например, «Краткое построение искусства Луллия и дополнение к нему» (De compendiosa architettura et complemento artis Lullii,

1582). Это не что иное, как изложение книги «Великое искусство», принадлежащей перу известного каталонского алхимика, богослова и неутомимого путешественника Раймунда Луллия (1232–1315), чьи труды Ноланец изучал очень долго и вдумчиво. Есть у Бруно и трактат «Свод философских терминов» (Summa terminorum metaphisicorum), опубликованный в 1591 г., когда его автор уже находился в заключении. Хотя он носит дидактический характер и в нем почти не просматриваются содержательные особенности учения Ноланца, все же трактат ясно свидетельствует о стремлении его автора к восстановлению утраченной связи «слов» с «вещами», к точности и однозначности философского языка. В трудах Ноланца постоянно присутствует и магическая составляющая, однако у него заметно стремление уйти от эвгемеризма и словно бы вывернуть наизнанку вызревающий уже в недрах Средних веков и утверждающийся в ренессансном мышлении компромиссный синтез христианского мышления с герметизмом.

Начало известности Бруно связано, как уже говорилось, с мнемоникой: первое его напечатанное произведение, «О тенях идей» (De umbris idearum, 1582), имевшее большой успех у французских и английских читателей, преследовало вполне конкретную цель, а именно продемонстрировать «искусство памяти» французскому королю Генриху III. В центре внимания здесь оказывается память мага, уподобившего свое воображение игре архетипических образов. Но уже этот трактат не может быть целиком сведен к изложению «искусства памяти». В философском отношении Ноланец сочетает неоплатонические элементы с аверроистскими, а в том, что касается собственно мнемонической тематики, следует за Раймундом Луллием. (Последний в «Великом искусстве» использует систему кругов, которые позволяют удержать в памяти целостное знание о мире, уловить гармонические соответствия между Богом, человеком и природой). Новизну трактата следует усматривать, скорее всего, в корректировке платоновских представлений о «пещере»; акцент теперь ставится не на мире абсолютных концептов, а на «линии горизонта», отделяющей горний мир от дольнего.

Книга открывается вступительными стихотворениями, в которых автор предупреждает читателя о сложности сочинения. Призыв к читателю не браться за книгу, если не чувствуешь себя готовым, — своего рода топос эзотерических сочинений. Тайная доктрина уподоблена Солнцу (образ в дальнейшем для Ноланца весьма важный, и уже здесь сказывается влияние М.Фичино); большое внимание уделено солярной магии, самой могущественной из разновидностей магии. Здесь же приводятся образы астрологически близких солнцу животных и растений. Один из собеседников, Филотей, — это явно alter ego самого Ноланца, а его наставником назван Гермес Трисмегист; в этой связи вполне естественно появление аллюзий на «Плач Асклепия» из Герметического свода.

Списки мнемонических образов занимают значительное место в «Тенях идей» (вторая часть книги, именуемая «Искусство памяти»). Бруно был мастером в изобретении подобных образов (хотя охотно пользовался и чужими источниками на сей счет — например, трактатом «О тайной философии» Корнелия Агриппы). Ноланец защищает древнее искусство памяти от новомодных клеветников, но на самом деле его интерпретация искусства памяти представляет собой причудливое соединение средневековой некромантии с ренессансными и плотиновскими элементами. Композиция книги «О тенях идей» в сильной степени напоминает об «Идее Театра» Дж.Камилло (изд. 1550). В обоих случаях маг вступает в спор с рационалистом. Однако если Джулио Камилло представляет свой «Театр» как некое волшебство, то Бруно свою книгу — как религиозное откровение. Тем самым уже в начале своего творческого пути Бруно связал искусство памяти с магией, что противоречит средневековым его интерпретациям (Аквинат). Между тем именно Фома Аквинский — «светоч всех богословов и перипатетических философов» («О монаде») — являлся одним из любимейших философов Бруно.

Трактат «Песнь Цирцеи» (Cantus Circaeus, 1583) (он посвящен Генриху Ангулемскому, незаконному сыну французского короля Генриха II) представляет собой иллюстрацию изложенного в «Тенях» метода. В то же время его значение еще в большей степени выходит за рамки «искусства памяти»; речь идет о сочинении этического плана в духе Эразма. Книга открывается устрашающим тройным заклинанием волшебницы Цирцеи, обращенным к Солнцу во имя обретения утраченной нравственности. Затем приводятся заклинания, адресованные другим планетам (главный источник заклинаний — вновь книга Корнелия Агриппы). В основе трактата — один из аспектов мифа о Цирцее, превратившей Одиссея и его спутников в свиней. Но превращение людей в животных — ничто, по мысли Бруно, в сравнении с тем падением, на которое подчас способны люди.

В трактате звучит излюбленная маньеризмом и барокко тема изнанки и лица, причем здесь она принимает заостренный социальный и этический пафос. Ничто в мире не является тем, чем кажется; кругом царят лицемерие, ложь и обман. Необходимо восстановить естественный порядок, возродить соответствие внешнего облика человека его поведению, прекратить уродовать природу. Причем одной Цирцее это не под силу — она должна прибегнуть к помощи других богов. И тогда магия поможет восстановить «достоинство природы», восстановить мировую гармонию. Образ Цирцеи будет затем неоднократно использоваться Ноланцем, в частности, в трактате «О героическом исступлении» — но уже в существенно ином плане.

В заключительной части «Песни Цирцеи» воспевается «галльский петух». Не исключено, что здесь Ноланец не только отдает дань уважения приютившей его стране, но и вслед за Климентом Александрийским и Фичино

косвенно признает особые заслуги галльских жрецов, друидов, как хранителей эзотерических истин. С другой стороны, Бруно в этой книге демонстрирует глубокое знание зоологии (перечисляются многие известные в то время животные и дается точное их описание). Книга не лишена налета аллегоричности: под самой Цирцеей, как о том сказано в книге «О героическом исступлении», подразумевается «всепорождающая материя». Эпизод «Песни Цирцеи», где изысканные логические операции уподобляются чарующим песням волшебницы, заслужил высокую оценку русского мыслителя Льва Карсавина.

В трактате «Печать печатей» (Sigillus sigillorum, 1583) заключен фундаментальный анализ религиозного опыта Ноланца, первый эскиз критики современной ему религии, обозрение различных этапов познания мира. Бруно устанавливает тесную связь между процессом познания и магическим действием, но при этом «Печать печатей» представляет собой не только пример следования магико-алхимической традиции, но и ее переиначивания. Полемически перифразируя «Платоновскую теологию» М.Фичино, Бруно доходит до иронической стилизации терминологии флорентийского философа; отсюда и те обвинения в плагиате, которые предъявлялись Бруно со стороны оксфордских докторов. Само понятие «печать» в трактате до конца не прояснено. Хотя в начале книги оно как будто бы синонимично мнемоническим объектам, но все-таки гораздо существеннее его логическая связь с «тенями идей».

Гносеологическая схема Ноланца — четырехступенчатое движение от чувства через фантазию и воображение к интеллекту. Важным сопутствующим познанию элементом объявляется концентрация (contractio), которая может быть различных видов; все ученейшие мужи, прежде чем принялись высказывать новоизобретенные ими истины, отошли от общения с людьми. Примечательно, что в соответствии с ренессансной традицией Бруно придает большое значение сновидению как элементу познания. Это важный вид концентрации, когда прекращается поступление всяких внешних импульсов и обостряются внутренние чувства. Стоит напомнить, что М.Фичино писал о сновидениях как об «отдохновении души», когда связь тела с душой временно ослабевает и последняя в каком-то смысле очищается от бремени страстей. Концентрация, по Бруно, может давать поразительные результаты (не исключая даже левитации). Как «онирокритика», так и рассуждения Ноланца о концентрации перекликаются с выкладками Парацельса.

Вторая часть трактата посвящена преимущественно «порождениям ума». Главные элементы интеллектуального мира, «поводыри», — любовь, искусство, математика и магия. Принцип любви согревает, озаряет, возбуждает и оживляет все сущее. Вторым «поводырем» является искусство, причем самым совершенным из искусств следует считать то, которое более всего при-

ближается к природе. Третий «поводырь» — математика, помогающая понять чувственный мир. Четвертый, и последний, «поводырь» — магия, она может быть основана на суеверии (и в таком случае порабощает чувства, подавляет разум, претворяет высшую природу в низшую), тогда как истинная магия укрепляет чувства, устанавливает избирательное сродство между вещами и их взаимоотталкивание, помогает овладевать природой.

В своих собственно магических сочинениях — «Светильник тридцати статуй» (1587), «О естественной магии», «Тезисы о магии», «О математической магии» (все — 1590) — Бруно пытается внести новые элементы в учение. Разграничение типов магии («божественная», «физическая» и «математическая») производится им в духе представлений уже упоминавшегося Делла Порты и Корнелия Агриппы, хотя сам термин «математическая магия», видимо, принадлежит как раз Ноланцу. Математика бывает разной, считал уже Роджер Бэкон, различавший математиков истинных и ложных (колдунов); во второй разряд попадает, с его точки зрения, и сам Гермес Трисмегист.

Впрочем, и в трактатах Бруно подлинно математического подхода к миру не обнаруживается. Здесь — не без влияния Тритемия — комбинируются красивые легенды о духах (таких, например, как водяной Гидриэль или же Гарадиэль с его многочисленной челядью, а также Буриэль, чаще всего предстающий в обличье змеи с лицом девушки — отсылка к весьма распространенной в Средние века легенде о Мелузине). Бруно проповедует всеобъемлющий анимизм и даже признает наличие души (универсальный активный принцип бытия; spiritum и sensum у Бруно уравнены) у Земли (ссылаясь при этом на древних мыслителей) и других небесных тел. Душа каждого создания непосредственно связана с душой мира. Ведь если даже самые низшие существа наделены душой и жизненной функцией, рассуждает Ноланец, почему надо отказывать в этом высшим? По Бруно, все тела вовлечены в «наиправильнейшее, упорядоченное» движение по направлению к совершенству.

Влияние ренессансного эзотеризма в трактате «О математической магии» выражается в том, что здесь большое место уделено именам и иероглифам как «выражению священного начала, чувственно постигаемым фигурам, с помощью коих отображаются вещи, чувственным путем не постигаемые». Бруно дает эзотерическую трактовку геометрическим фигурам и архитектурным формам, что заставляет вспомнить о трансцендировании архитектуры в «Гипнэротомахии Полифила» Франческо Колонна, а также в маньеристических эстетических трактатах («Идея Храма живописи» Дж.Ломаццо) и у Парацельса. Но книга содержит не только отвлеченное, но и вполне практическое знание: например, даются советы, как подготовить себя к восприятию пророчеств оракула (для этого требуется нравственная чистота и воздержание). Советы адресуются и начинающему магу, для которого важно в

первую очередь выявить «особенности каждого из видов вещей». К выкладкам астрологов Бруно советует относиться критически, не доверять прямолинейным выводам о соответствии расположения светил и поворотов судьбы. Но тот же скепсис, с точки зрения Ноланца, следует распространить и на медика: он объясняет столь сложный механизм, как организм человека, исключительно через взаимодействие «гуморов». (Критика чрезмерного увлечения теорией «гуморов» была характерна и для Парацельса.) И та и другая доктрина страдают, по Бруно, избыточным детерминизмом.

Сложное, до конца не проясненное самим автором сочинение «Светильник тридцати статуй» (Lampas triginta statuarum) отличается яркой и даже изысканной образностью, а вступительная часть, как уже отмечалось, содержит в себе тезис о несомненной познаваемости фундаментальных законов бытия, чего нет ни в «Тенях теней», ни в «Героическом исступлении». Мотив светильника имеет эзотерическое звучание («свет лампы», озаряющей сумерки познания). Весьма примечательно стремление Ноланца объять наряду с миром и отображение его, то есть иконографию; в этом он следует за такой характерной для культуры Чинквеченто тенденцией, как пластическая визуализация идеи; более того, он становится одним из самых ярких ее представителей. «Тот не философ, кто не способен изображать и живописать», — замечает Бруно. Основные категории его мировоззренческой системы представлены здесь в виде символических «статуй»; правда, не менее значимым оказывается и отсутствие подобных пластических воплощений у некоторых из этих категорий — например, у Хаоса и Орка (они по природе своей бесформенны). Зато дочь Орка Ночь (или Тьма) собственным изваянием наделена, причем Бруно в равной степени интересуется как ее статусом в качестве первоматерии, одной из составляющих универсума, так и разнообразными моделями ее изображения. Подробно воссоздавая детали иконографии Ночи — повозка о двух колесах, символизирующая дуализм материи; сопровождающая Ночь Парка; черная вуаль на голове, доставшаяся от Орка; два черных коня, увлекающих колесницу из области вечного мрака к свету и обратно, — Ноланец явно стремится привести Идею Ночи в соответствие с маньеристическими трактатами XVI в. Налицо также сходство с эмблематологической традицией Альчиато — Картари. За теоретическим разделом трактата следует прикладной («О приложении тридцати статуй»), где характеризуются различные типы живых существ, включая человека («субстанция, состоящая из интеллектуального и материального начал, посредник между высшей и низшей природой»).

Подытоживание мнемонических теорий Бруно содержит в себе трактат «О составлении образов, знаков и идей» (De imaginum, signorum et idearum compositione, 1591). По структуре он представляет собой зеркальное отражение трех латинских поэм (о них ниже): поэтические вкрапления (в духе Вер-

гилия и Овидия) то и дело вторгаются в прозаический текст. Навеянные Платоном рассуждения касательно «теней» и «идей» в данном произведении представлены пунктирно. Зато уделено большое внимание дефинициям специальной терминологии, которая должна использоваться в мнемоническом искусстве. Что же касается мнемонических изображений, то здесь по сравнению с «Тенями идей» внесены некоторые изменения (на первом плане теперь оказываются не человеческие и мифологические фигуры, а неодушевленные предметы).

В целом заслугой Бруно как автора мнемонических сочинений следует считать упорные попытки связать психологические мотивы и общефилософские построения. Иное дело, что ему не всегда удается это сделать достаточно убедительно; сам автор ощущал, что предложенная им связь между мнемонической и метафизической составляющими выглядит не слишком органично.

3

Единственное собственно литературное произведение Бруно, комедия «Подсвечник» (Il Candelaio, изд. 1582), не имеет, на первый взгляд, прямого отношения к его философии. В то же время в тексте комедии несложно расслышать отзвуки бруновских философских концепций. Она выглядит произведением не слишком гармоничным, заранее обреченным на несчастливую сценическую судьбу (так, пятое действие непомерно затянуто по сравнению с предшествующими и включает 26 явлений!); и, действительно, до XX в. пьеса ни разу не ставилась. Здесь не обнаружить динамизма комедий Биббиены, Макьявелли или Ариосто. Вместе с тем «Подсвечник» прочно укоренен в весьма почтенной, идущей еще от Теренция и Плавта комедийной традиции. По-своему (фактически — на маньеристический лад) обыгрывается здесь расхожий со времен Плавта мотив двойничества. У Бруно он явлен как результат переодевания. «Скажите мне, мессер с черной бородой, кто из нас двоих я: я или вы?» — обращается Джованни Бернардо к Бонифачио.(V, 15). Нетрудно заметить здесь сходство с известными репликами героев шекспировских комедий, также констатирующих утрату собственной идентичности.

При этом в известном смысле «Подсвечник» расходится с общепринятой в XVI в. драматургической структурой (сложная перипетия со счастливым концом). У Бруно герои терпят поражение. Всего же протагонистов, каждый из которых связан с особым смысловым пластом пьесы, в «Подсвечнике» три. Здесь изображается тройная человеческая страсть и ее крах. Бруно демонстрирует, что в основе всех пороков — суетная любовь, причем не только к женщине (Бонифачио), но и к богатству (Бартоломео), и к пустопорожней болтовне (Манфурио). Каждый из этих персонажей может вместе с тем быть

интерпретирован как воплощение одного из типов глупости, и с этой точки зрения «Подсвечник» продолжает традицию Эразма.

Ф. Де Санктис назвал «Подсвечник» произведением, «циничным по форме». Жизнерадостный юмор чужд героям Бруно. Хотя в начале пятого акта слышатся раскаты хохота Бонифачио, но смех этот, скорее, носит истерический характер. В комедии Бруно царит удушливая атмосфера, ни один из героев не вызывает к себе симпатии и не торжествует в финале. Единственный персонаж, который в финале «Подсвечника» в каком-то смысле одерживает победу, — это художник Джованни Бернардо. Иногда в этом образе усматривают alter ego Ноланца. Но почему он становится живописцем? Быть может, торжество живописца в комедии символизирует подчеркнутый отказ от литературщины, от роковой циркуляции в толще готовых смыслов; в этой позиции Бруно в очередной раз просматривается его связь с маньеризмом (не сходным ли образом действовал и Марино в «Галерее»?). Хотя точка зрения Де Санктиса, уверенно сближающего Бруно с представителями «сеченти-зма», не представляется обоснованной.

Бытовое измерение искусно подсвечивается в комедии вселенским; Неаполь обретает в «Подсвечнике» функцию, близкую к дантовской Флоренции, становится городом европейского масштаба. Другие города присутствуют лишь как бы на периферии происходящего, причем особенно часто упоминается Венеция, к которой у Бруно отношение сложное — он и признает ее приоритет в Адриатике, и пренебрежительно именует ее жителей «Панталони» — тем самым исподволь дистанцируясь и от комедии дель арте. В пятом акте проводится своего рода сравнительный анализ Рима, Венеции и Неаполя, правда, исключительно с одной точки зрения: отношение к девицам легкого поведения и наличие борделей. Именно в терпимости к разврату и усматривается «подлинное величие Италии» в отличие от «заальпийских стран», где посещающие куртизанок мужчины подвергаются общественным санкциям. Здесь Бруно предвосхищает острые антиримские памфлеты Сейченто (Ф.Паллавичино, Г.Лети). Но Неаполь воплощается в комедии и как неизменно присутствующий простонародный, плебейский фон; надувалы, жулики — «герои», самим присутствием своим снижающие высокие порывы Бонифачио. Второстепенным персонажам вообще отведено в комедии чрезвычайно много места. Причем нередко и персонажам фона приходится произносить реплики, явно отражающие собственно авторскую точку зрения.

Небезынтересно стилистическое и языковое решение «Подсвечника». В словесную вязь комедии вторгаются регионализмы (musso — неапол. «губа», tata — отец) и галлицизмы (dibatti вместо dibattiti, «споры»). Бруно любит включать в текст паремии, причем как итальянские (aspettare e non venire è cosa da morire, «напрасно ждать — без пользы страдать»), так и латинские (a toga ad pallum, «из князей да в грязь») и французские (nez couppé

n' ha faute de lunettes, «отрезанный нос не нуждается в очках»). Другой излюбленный им комический прием — шутовские этимологизации (Бернардо следующим образом истолковывает слово pedante: pe — pecorone, баран; dan — da nulla, ничтожество; te — testa d'asino, ослиная голова). Чередование вульгарной лексики с возвышенной, часто отсылающей к тем или иным сочинениям Петрарки (любовное послание, сочиненное Манфурио по заказу Бонифачио: «Когда блистательный Феб возносит с востока сияющую голову, он не кажется столь прекрасным в сем полушарии, каким представляется моему вожделению самое прекрасное изо всех лиц, прелестнейшая синьора Витториа»), создает стилистический эффект, близкий к ироикомическому.

Суетное знание (можно назвать его «псевдогуманизмом») высмеяно прежде всего в достаточно традиционном для итальянской ренессансной комедии образе болтуна и педанта Манфурио, именующего себя «наставником в свободных искусствах, воспитателем отроков<...> и нежных обладателей маленьких ногтей». Мастер красноречия, он говорит на смеси вольгаре с латынью, причем нередко цитирует античных поэтов и эксплицирует свои источники: Цицерон, Овидий, Вергилий, Теренций. В его тирадах слышатся отзвуки метафизических и естественнонаучных представлений конца Ренессанса: он, например, толкует о «мегалокосме и вселенской машине». В отличие от многих комедийных персонажей Манфурио отнюдь не стремится к изменению своего статуса, он хотел бы удержаться в старательно формируемой им оболочке; однако вызывающий характер его речи неминуемо ведет к поражению и чисто сценическим колотушкам. В финальном монологе Манфурио нацепляет очки; здесь комедия Бруно предвосхищает весьма распространенный в культуре Сейченто (не без влияния новейших научных открытий) «оптический» мотив.

Одной из ведущих тем «Подсвечника» становится алхимическая. Так, мошенник Ченчио ссылается на таких авторитетных у алхимиков авторов, как Гермес Трисмегист и Гебер (Абу Муса Джафар аль-Софи). Алхимическая тема в комедии Бруно удваивается: Ченчио и Бонифачио воплощают различные грани темы. При этом заметно стремление Ноланца к «очуждению» алхимического дискурса, его слиянию с языком нехитрой житейской морали. Так, Бартоломео (III, 1) по-своему толкует иерархию земных вещей: «Именно металлы, как, например, золото и серебро, — источник всех вещей: именно они порождают слова, травы, камни, лен, шерсть, шелк, фрукты, пшеницу, вино, растительное масло...» Как и принято у алхимиков, Бартоломео связывает золото с Солнцем, а серебро — с Луной. Но тут же выясняется, что Бартоломео имеет в виду не структуру мироздания, а то, что де Вервиль именует «устройством надувательского мира», т. е., попросту говоря, всевластие денег. «Деньги позволяют жить на земле, позволят жить и на небесах — если только пользоваться ими умеючи, подавая милостыню». Этот мотив подвер-

гается дальнейшему развитию в монологе Бартоломео (IV, 4): «Говорят, что золото самый тяжелый из металлов; а между тем ничто не делает человека таким свободным, легким и проворным, как золото». Следует отметить, что у ряда авторов XIV–XV вв. была намечена — но так и не развита — отнюдь не пародийная экстраполяция алхимического дискурса в экономический. Что же касается пародирования темы, то самым знаменитым образцом подобной же операции за пределами Италии можно считать написанный четверть века спустя после «Подсвечника» «Способ добиться успеха» упоминавшегося выше Ф. Бероальда де Вервиля.

Название комедии носит чрезвычайно двусмысленный характер. В патристике подсвечник мог символизировать то саму Церковь, несущую свет Христов людям («Против ересей» Иринея Лионского), то распятие («Строматы» Климента Александрийского). Однако в восприятии итальянского читателя слово это наделялось также обсценным смыслом: la candela — не только «свеча», но и детородный член; соответственно производное от него il candelaio соотносилось с гомосексуальной ориентацией. И уже в первом акте комедии мотив этот обыгрывается: Бонифачио предлагается «из подсвечника стать ювелиром», т. е., судя по всему, сменить ориентацию. Тема мужеложества (не чуждая и Аретино) развивается в комедии неоднократно; так, в четвертом акте Бонифачио в ответ на вопрос, чему он прежде всего обучает мальчиков, отвечает выспренней латинской тирадой, истолковываемой Сангвино все в том же обсценном ключе: «Вы первым делом объясняете им, что у мужчин есть нечто такое, чего нет у женщин, то есть детородный член». Но это далеко не единственный пример использования в комедии мотивов «материально-телесного низа»*. Бартоломео без обиняков именует Купидона «давалкой», а Бонифачио испрашивает у Марты рецепт снадобья для повышения потенции («чтоб я в седле держался прямо»). Та сообщает ему ингредиенты подобного снадобья: «Почечная вода, спинное масло, отвар из удов и манна из яичек». При этом особенность комедийного дарования Бруно заключается в умении чередовать соответствующие пассажи с ученостью (чаще всего карикатурной). Все это не может не напомнить

* В русском переводе, выполненном Я.Емельяновым, были опущены «ученые и философские рассуждения, а также скабрезные места» (*Бруно Дж.* Неаполитанская улица (Подсвечник). М.; Л.: Искусство, 1940. С. 95). Из комедии выпали целые картины и отдельные персонажи (Октавиано, в котором между тем некоторые исследователи усматривают alter ego автора — его невыраженная сюжетная роль контрастирует с его идеологической функцией). За счет этого текст оказался сокращенным примерно на треть. В изд. «Комедии итальянского Возрождения» (М.: Искусство, 1965) текст этого перевода был воспроизведен — с косметическими усовершенствованиями. Тем не менее в приводимых нами цитатах мы сочли возможным взять за основу перевод Я.Емельянова — с необходимыми дополнениями и исправлениями.

о романе Рабле, с которым у «Подсвечника» обнаруживаются и текстуальные переклички.

Весьма примечательно, что комедии предпослано несколько вводных частей. Это, во-первых, вступительный сонет-посвящение, адресованный «тем, кто испил из Гиппокрены (Лошадиного источника)», то есть поэтам; смысл посвящения — призыв к поэтам защитить «Подсвечник» от возможных нападок со стороны чересчур строгих критиков. Использованное здесь слово cavallo сразу же становится предметом вербальной игры: оно могло означать и специальную скамью для порки, и Бруно вышучивает этот смысловой оттенок. Сонет соединяет петраркистские штампы с грубой площадной лексикой, к которой будут в дальнейшем прибегать и персонажи комедии.

За сонетом следует послание к некоей синьоре Моргане (видимо, дама из Нолы, с которой Бруно был знаком в молодые годы). Бруно подчеркивает, что посвящает свою комедию не какому-то знатному лицу или высокопоставленному священнослужителю, но именно даме. Далее чрезвычайно подробно излагаются «сюжет и расположение частей комедии»; за этим следуют «антипролог»; «пропролог» (в нем есть аретиновские реминисценции, а также мимоходом упоминаются poetici furori); наконец, bidello (буквально — школьный надзиратель: этот пассаж носит чисто шутовской характер). За исключением последнего, все эти компоненты «предтекста» перекликаются с подобным же набором прологов у Доната, где разграничиваются «хвалебный» пролог (восхвалению подвергается либо сама комедия, либо ее автор); «поясняющий» (полемического или же апологетического характера), «сюжетный» (краткое содержание пьесы) и «смешанный». Таким образом, «предтекст» «Подсвечника» претендует на тот же тип пародирования учености (в данном случае — риторики), который встречается у Рабле (а под его влиянием и в упоминавшейся уже книге Бероальда де Вервиля «Способ добиться успеха»).

В комедии Бруно немало шутовских парафразов отдельных пассажей из Писания. Так, уже в предисловии содержится топос «блудного сына»; в дальнейшем библейские аллюзии приобретают все более рискованный характер. В духе пресловутого «гротескного реализма» преображается также таинство причащения (il vino exilara ed il pane confirma, «от вина душа ликует, хлеб же радость укрепляет»); в ответ на очередную неуместную латинскую тираду Манфурио Сангвино осведомляется: «Из псалтыря говорите или из панихиды?» В этом Бруно предстает продолжателем традиций Боккаччо и Аретино.

«Подсвечник» не только насыщен реминисценциями из античных авторов и Писания, но и выражает вполне определенную позицию автора по отношению к современной ему поэзии. В комедии содержится достаточно развернутое вышучивание петраркистской поэтической традиции. Так, язык Бонифачио, описывающего свою возлюбленную, напоминает плохо перева-

ренные сонеты Петрарки: «Она мне казалось самой красивой из всех красавиц; она меня воспламенила, она настолько охватила меня огнем, что я вспыхнул, превратился в фитиль». Стихи же, сочиняемые Манфурио, и вовсе пародийны («О грязный хряк, бессмысленный и мерзкий...»). Особенно убийственно упоминание автора «Канцоньере» в связи с наступлением апреля: «В это время влюбился и Петрарка, и ослы тоже начинают задирать вверх хвосты». Антипетраркизм Бруно напрямую связан с его стремлением избежать излишне затемненного, перенасыщенного метафорами языка, выражать свои мысли ясным и недвусмысленным образом, напрямую соотносить слова с вещами. Это его стремление находится в русле бембизма, но вспоминается в этой связи и речь Нанны из «Бесед» Аретино.

4

Широкую известность получил цикл трактатов Бруно в диалогической форме, написанных на вольгаре. Всего их шесть: три «метафизических» («Великопостная вечеря», «О причине, начале и ином», «О бесконечности, Вселенной и мирах») и три «нравственных» («Изгнание торжествующего зверя», «Кабала пегасского коня» и «О героическом исступлении»). Каждому из диалогов предпосланы латинские и итальянские стихи (за исключением «Изгнания торжествующего зверя»). Бруно подключается к традиции ренессансного гуманистического диалога, но не чувствует себя скованным майевтическими структурами, свободно перемещается от «разговора запросто» к более или менее методичному изложению своей доктрины. Выбор народного языка выглядит как открытая полемика с поздним гуманизмом XVI в., как решительное дистанцирование от риторических, стерильно филологических позиций этого периода в развитии гуманизма. В то же время выбор вольгаре соответствует глубинным требованиям философии Бруно, который призывал привести в соответствие слово и природу, выражение и реальность. Ему чужда какая-либо вербальная абстракция; язык, по его мнению, призван непосредственно и позитивно вторгаться в изображаемую реальность.

Своим сочинением «Великопостная вечеря» (La Cena delle ceneri, 1584) Бруно открывает цикл «метафизических» трактатов. Во вводном письме к «Великопостной вечере» Бруно признает неоднородный, промежуточный в жанровом отношении характер этого произведения. Между тем нетрудно заметить, что автор использует идущий от античности жанр пира, симпосиона. В основе книги — реальный факт, а именно домашний диспут, происходивший 14 февраля 1584 г. в доме Фолка Гривелла, приятеля Филипа Сидни. В беседе участвуют четверо собеседников, двое из которых реальные лица. К ним прибавляются еще двое персонажей комического плана. Среди них

Пруденций – «друг древности» – может напомнить Манфурио из «Подсвечника», но в еще большей степени он предвосхищает оксфордских докторов Нундиния и Торквато из последующих итальянских диалогов Бруно.

Общий смысл дискуссии – опровержение традиционной, идущей от Аристотеля и Птоломея картины космоса, но также и критика столь же конечного коперниканского космоса. (В диалоге приводится весьма взвешенная характеристика учения Коперника.) С точки зрения современной науки в выкладках Ноланца гениальные провидения (рассуждения о безграничном множестве светил) соседствуют с совершенно ошибочными утверждениями. Работа над текстом проходила в три фазы: расширение первого из диалогов; новая редакция второй части второго диалога; наконец, переработка начальных страниц третьего диалога (доработка происходила под знаком усиления антихристианской полемики).

«Великопостная вечеря» состоит из пяти философских диалогов. Структура книги, соотношение между собой ее частей определяется принципом разнообразия.

В первом из диалогов немало сатирических элементов (подтрунивание над оксфордскими схоластами). Общий фон беседы эзотерический, с включениями нумерологии, отчасти пародийного плана. Сам Ноланец выведен как некий «закадровый» персонаж диалогов, его взгляды становятся предметом обсуждения. Но и философ Теофил часто выражает именно его точку зрения. Так, в своем обращении к музам Теофил недвусмысленно осуждает выспренность стиля: «Не призываю вас, говорящих напыщенными и гордыми стихами на Геликоне, потому что опасаюсь, что вы будете жаловаться на меня в конце, когда, после долгого и трудного путешествия<...>, вам придется босыми и голыми вернуться в свое отечество».

Бруно в своих сочинениях стремится придать некоторую живость обращенному к метафизической тематике повествованию. Именно поэтому он нередко начинает диалоги «Вечери» как бы с полуслова, а также вводит в текст микроновеллы (Фрулла приводит побасенку о двух нищих неаполитанцах, один из которых называл себя гвельфом, а другой – гибеллином).

Наиболее же ощутимо это стремление во втором диалоге «Вечери», где изложение в целом носит менее отвлеченный и более погруженный в английский быт характер. Так, Бруно приводит ехидную картинку невероятной лондонской грязи («открытое море жидкой грязи, которая медленно текла от глубин Темзы до берегов»). Здесь налицо пародийное использование классической риторики: «...хоть берег был слишком узок, чтоб стать дорогой, все же он принял нас более любезно, не слишком связывая наши ноги; так поднимаясь все выше по тропинке, мы отдали себя на милость текущего на ней ручейка...» В то же время на фоне первого второй диалог выглядит гораздо более олитературенным. Еще одна его особенность – всеприсутствие авторского

«я» (ничего подобного нет в диалогах Галилея — те выглядят гораздо более отстраненными от своего автора). В финальной пространной реплике Теофила спародировано таинство причащения: речь идет о застолье, в ходе которого кубок с вином переходит из рук в руки, и «не находится ни одного настолько невоспитанного человека, который не оставил бы там следа своей вежливости в виде соринок из-под усов».

Дарование комедиографа в еще большей степени проглядывает в третьем диалоге. В кругу беседующих появляется вполне комическая фигура, доктор Нундиний. Он, однако, безмолвствует — ведь он англичанин и может изъясняться только на латыни. Поэтому его взгляды и его беседа с Ноланцем — по-прежнему пребывающим за кадром — предстают в изложении Теофила. В центре внимания в третьем диалоге оказываются проблемы астрономии и оптики (приводятся даже чертежи). В выкладках Теофила сквозит пантеизм неоплатонического толка. Другой постулат Теофила — «с землей движутся все вещи, находящиеся на земле» — затем будет развит в работах Галилея.

В четвертом диалоге онтологическая проблематика неразрывно связана с герменевтической (истолкование священных текстов, различение образного и истинного).

И наконец, в пятом, заключительном, диалоге доминирует изложение космологической доктрины (устами Теофила), а сатирический посыл отходит на второй план. Но вот финал диалога и книги в целом представляет собой явно пародийное заклинание Пруденция, в котором соединяется театральная традиция (под занавес слово предоставляется педанту) и эзотерическая. Заклинание обращено не к божествам (как у Корнелия Агриппы или у самого же Бруно в «Песни Цирцеи»), но всего лишь к участникам беседы и жителям английской столицы («заклинаю вас, гребущие по гордой Темзе лондонские лодочники<... >, чтобы вы за наши деньги доставили нас в гавань»).

Одной из существенных проблем, разрабатываемых в «Великопостной вечере», становится проблема языка, и языка Священного Писания в первую очередь. Язык Писания соответствует принятой на себя трансцендентным «законодателем» миссии — придать закон тому, что не в состоянии само обеспечить себя законом. И что особенно интересно, даже ислам объявляется способным реализовать «законодательную» миссию.

Пять диалогов составляют и трактат «О причине, начале и едином» (De la causa, principio ed uno, 1584), который иногда считают главным философским трудом Ноланца. Налицо переклички в системе образов с «Великопостной вечерей»: Белфило — Филотео, Смит — Александр Диксон (единственный из английских учеников Бруно, о ком имеются достаточно подробные сведения), Пруденций — Полигимний, Фрулла — Гервасий (оба этих персонажа, чья функция сводится к созданию надлежащего «фона» по отно-

шению к комическим выкладкам персонажа-педанта, не идентифицируемы). Еще один персонаж, Элитропио («подсолнечник», поворачивающийся к солнцу, т. е. к философии Ноланца), заставляет вспомнить об эмблеме этого растения в трактате «О тенях идей», а также и в сборнике эмблем Дж.Рушелли (1572).

Первый диалог, содержащий обоснование использованной в заголовке терминологии, был написан позднее остальных (собеседники упоминают о них как об уже написанных). «О причине, начале и едином» выражает сложный процесс выработки Ноланцем собственной философской позиции, прежде всего касательно соотношения материи и формы. Он исходит из аристотелевских предпосылок, но в итоге строгий дуализм Стагирита разрешается в абсолютном бруновском монизме. Немало внимания уделено и герметическим мотивам, в частности, мужскому и женскому началам в природе. Образ «ока мира», весьма существенный как для Фичино, так и для эмблематологии Ренессанса, также имеет герметический характер. Есть здесь и неоплатонические, идущие от Плотина мотивы (непознаваемость и трансцендентность Бога, идея мировой души, идея Единого). Бруно апеллирует к «Тимею», однако платоновское резкое противопоставление чувственного и умопостигаемого миров совершенно исчезает из его трактата. Единое не постигается не потому, что оно внеположно по отношению к природе, а потому, что смешивается с ней и образует «тайную канву» (occulta trama), которую можно прозреть лишь в общих чертах.

В целом трактат «О причине, начале и едином» сдержан по интонации. Но его начало — монолог Элитропия, где речь идет о голосах животных, пробуждающихся на заре — чрезвычайно экспрессивно. Издаваемые животными звуки образуют какофонию, хаотичны, ведь «невозможно, чтобы животные производили правильные ударения и членораздельные звуки, как люди». Итак, и в этом трактате проблема коммуникации оказывается одной из первостепенных. Она продолжена в третьем диалоге, где Полигимний превозносит знание иностранных языков как основу научного познания.

Как и в «Изгнании торжествующего зверя», в «О причине...» Бруно охотно прибегает к бурлескной стилистике (второстепенные божества — «небесная челядь», Силен — «пьяный наездник на осле»), а также и к гротескной гиперболической стилистике, напоминающей книгу Рабле: «...это будут слова, вложенные мне в голову кормилицей, которая была почти столь же толстокожа, грудаста, пузата, крутобедра и толстозада, как и та лондонка, которую я видел в Вестминстере: ее желудок согревался парой грудей, которые были равны сапогам гиганта Сан-Спарагорио и которые, если бы обработать их на кожу, наверно, образовали бы две феррарских волынки». Интересно, что и знаменитые паратактические ряды из романа Рабле в чем-то сопоставимы с излюбленным Бруно поистине «вулканическим» нагромождением

эпитетов. Так, Полигимний характеризует женский пол как «капризный, хрупкий, непостоянный, изнеженный, ничтожный, бесчестный, презренный, низкий, подлый, пренебрегаемый, недостойный, злой, пагубный» и т.д. Но смех Бруно не тождествен смеху Рабле — ему ближе философская ирония. Ведь мизогинные выкладки Полигимния — всего лишь софистические доказательства тезиса, не разделяемого автором.

Структура вольнодумного симпосия переходит в трактат «О причине, начале и едином» из «Вечери...». Истина предстает здесь в эстетизированном виде, познание трактуется как путь к прекрасному: «...тот, кто нашел скрытое сокровище истины, пораженный красотой этого божественного лика, не менее ревниво заботится, чтобы она не подверглась искажению». Вообще Бруно искусно сплавляет воедино эстетику, этику, гносеологию, онтологию; свободно переходит от актуальных лингвистических проблем к геометрическим построениям. Наконец, рассуждения Бруно о «внутреннем художнике», который формирует материю изнутри, созвучны известному сонету Микеланджело, а также представлениям теоретиков маньеризма.

Трактат «О бесконечности, вселенной и мирах» (De l'infinito, universo e mondi, 1584) также состоит из пяти диалогов. Это наиболее однородный, максимально сосредоточенный на космологической проблематике из бруновских трактатов. Изложенная здесь философия природы во многом перекликается с теориями досократиков. В трактате встречаются ссылки на Демокрита, Эпикура, а также Николая Кузанского (в отношении последнего звучат самые хвалебные отзывы). В то же время трактат полемически заострен против «Физики» и «О небесах» Аристотеля. Антиавторитарное мышление Бруно предельно четко запечатлено в беседе педанта Буркия с Фракасторием (этот знаменитый веронский медик и философ в данном случае выражает точку зрения автора); первый обвиняет второго в опровержении авторитетов: «Так вы думаете, что Платон — невежда и Аристотель — осел и что их последователи — глупцы, дураки и фанатики?» Фракасторий в ответ заявляет: «Я не хочу им верить без доказательств и соглашаться с их положениями, неверность которых доказана ясно и отчетливо». По ходу действия Альбертино (под этой маской скрывается оксфордский профессор, юрист Альберико Джентили) подвергается «обращению», приобщается к космологии Бруно. Вселенная предстает гармоничной, бесконечной и в ренессансном духе эстетизированной.

Самым знаменитым из поэтических сочинений Ноланца считается сонет, предпосланный именно этому трактату. Он перекликается с сонетом об Икаре Луиджи Тансилло, приводимом в трактате «О героическом исступлении» (см. о нем ниже), с той разницей, что в данном случае речь идет о полете в бескрайнюю Вселенную:

Отсюда ввысь стремлюсь я, полон веры,
Кристалл небес мне не преграда боле,
Рассекши их, подъемлюсь в бесконечность.
И между тем, как все в другие сферы
Я проникаю сквозь эфира поле,
Внизу — другим — я оставляю Млечность
(*пер. В.А.Ещина*)

На незаконченном трактате «Кабала пегасского коня» (Cabala del cavallo pegaseo, 1585), стоит ложное указание места издания — Париж (на самом деле — Лондон). Возможно, подобная дезинформация связана с профранцузкой позицией Ноланца, его симпатиями по отношению к деятельности Генриха III, стремившегося заключить союз с Англией против Испании. Обычно «Кабалу пегасского коня» считают антирелигиозным диалогом и даже своего рода кульминацией антихристианской полемики Бруно. В трактате разъясняется отношение Бруно к кабале, к герметическим идеям Фичино и Пико. Вкратце описана кабалистическая система, перечислены десять сефирот (десять имен Бога, которым соответствуют десять космических сфер; здесь Бруно следует за Фичино, Пико, Корнелием Агриппой; мотив сефирот не чужд маньеристической живописи и запечатлен, в частности, на одной из фресок Вазари).

Название трактата предвосхищает характерные для поэтики Сейченто «кончетти». Правда, фонетическое, а заодно и смысловое сближение понятий caballus и cabala, «конь», «священная книга» и «тяжкий, непосильный труд» производилось еще до Бруно. Пегас, крылатый конь эллинских поэтов, трактовался в эзотерической традиции как трудный, но единственно верный путь к неизведанному, как возможность узреть и постигнуть все сущее, преодолев пространство и время. Не случайно и то, что тайное знание, заключенное в книгах кабалы, иногда именовалось «языком Коня» (быть может, отдаленные рефлексы этого мы обнаруживаем в путешествии Гулливера на остров гуигнгнмов). Вспомним, что Гиппокрена уже фигурировала у Бруно во вступительном сонете к «Подсвечнику».

Однако не менее существенным персонажем пространного вступительного письма к «Кабале пегасского коня», да и книги в целом становится уже упоминавшийся в трактате «О причине, начале и едином» «Силенов конь», т. е. осел. Это одновременно и позаимствованный из кабалы символ мистического Ничто, и аллегория невежества, упрямства, слепого поклонения догмам, презрения к поставляемым наукой данным, скептицизма. (Вся третья часть второго диалога трактата посвящена изложению доктрин скептиков, Секста Эмпирика и Пиррона.) Речь идет об одном из ключевых образов бруновского философского бестиария в целом. При этом бывают различные типы «ослиности», хотя все они — ветви, растущие от одного ствола. Надо ска-

зать, в эмблематологии, а также в алхимической и христианской традициях осел далеко не всегда воспринимался как символ невежества, и сам Бруно в ироничном «Обращении к прилежному, набожному и благочестивому читателю» вскрывает весь спектр соответствующей семантики. Трактат отличается от других итальянских диалогов Бруно более активным использованием собственно нарративных элементов. Имеется в виду в первую очередь рассказ Онорио о своих перевоплощениях, который не только сопоставим с книгой Апулея (воспринимавшейся в эпоху Бруно как произведение магического характера), но предвосхищает столь оригинальный памятник прозы Сейченто, как «Светильник» Ф.Поны. Бруно заводит здесь речь о «метемфизикозе, т. е. трансформации и перевоплощении всех душ» (шутливое переиначивание «метемпсихоза» из романа Апулея, но отчасти и самоирония — ср. рассуждения Полигимния о душе башмаков, туфель, сапог и шпор в трактате «О причине, начале и едином»).

Пародийное начало еще сильнее выражено в небольшом приложениии к третьему диалогу («Килленский осел»), где в лаконичной форме изложены естественнонаучные взгляды Бруно (все сущее сводится к разнообразным проявлениям Единого). В беседе здесь участвуют все тот же Осел, Пифагорейская обезьяна и Меркурий, причем последний — alter ego автора — появляется только в финале, с тем чтобы утвердить Осла «главным академиком и догматиком». Интересно, что в контекст рассуждений об asinità Бруно вплетает миф о Прометее. Этот древнегреческий герой не был в особом почете у неоплатоников Ренессанса; нередко они уподобляли прикованного Прометея несовершенству телесной оболочки, замыкающей в себе бессмертную душу. Зато Джулио Камилло трактует его в героическом плане; образ Прометея венчает собой величественное здание его Театра. Наконец, Вазари в росписи Студиоло Франческо Медичи (Палаццо Веккьо) дает натурфилософскую и одновременно герметическую трактовку мифа. Бруно действует в русле Камилло и Вазари и делает Прометея символом раскрепощенности мышления, уникальности разума, права человека на научный и философский поиск. Именно «прометеевское» начало Ноланец приписывал и себе самому.

5

«Изгнание торжествующего зверя» (Spaccio della bestia trionfante, 1584) — произведение чрезвычайно мощное по звучанию, напоминающее некоторым исследователям «Страшный суд» Микеланджело. Собственно, памфлет в форме «беседы на небесах», к которому прибегает здесь Ноланец — жанр, достаточно хорошо освоенный ренессансной литературой (достаточно вспомнить Эразма и Б.Деперье). Бруно насыщает его совершенно неповторимой

энергетикой (книга начинается, когда беседа Софии с Саулином находится как бы в самом разгаре), искусно сопрягает самые разнородные литературные, философские, эстетические мотивы. В общую мифологическую канву вплетаются цитаты и реминисценции из Лукреция и Овидия, Сенеки и Ариосто, Аретино и Тассо. Здесь особенно примечательны ссылки на «Беседы» Аретино, книгу, которая была опубликована в Лондоне незадолго до появления на свет трактата Бруно. Чаще же всего припоминаются строки Луиджи Тансилло, поэта, чья роль становится первостепенной в другом знаменитом сочинении Бруно – «О героическом исступлении». При этом в некоторых своих эпизодах – в первую очередь, связанных с Юпитером – «Изгнание торжествующего зверя» тяготеет к ироикомической эстетике, характерной для литературы начала Сейченто (А.Тассони, Ф.Брачоллини).

Трактат состоит из трех диалогов, каждый из которых в свою очередь делится на три части. Ему предпослано «Объяснительное письмо», где четко изложена философская программа Ноланца. Корень всех современных Бруно бед усматривается в деформации связей между миром и Богом, человеком и природой. «Джордано высказывается свободно», гордо заявляет о себе автор; тема независимости суждения вообще представляется чрезвычайно существенной для этого мыслителя. Что же касается сюжета «Изгнания...», то он отчасти напоминает «Песнь Цирцеи», а также и герметический текст «Дева Мира» (совет богов решает навести порядок в дольнем мире).

В версии Бруно громовержец Юпитер раскаивается в том, что заполнил небо множеством «зверей» (т.е. созвездий, олицетворяющих собой многочисленные пороки); он решает «изгнать зверей с неба <...>, указав им на земле точно определенные области, а на их место водворить добродетели, коих столь долго преследовали и столь недостойно гнали отовсюду». Производятся необходимые замены: так, Медведица уступает место Истине, Лира – матери Музе «с девятью дочерьми», Пегас – Раскаянию, Очищению, Отречению, Энтузиазму, Восхищению, Пророчеству. Некоторые из созвездий остаются на своих местах (Дева, Весы, Стрелец, Козерог). Орион напрочь изгоняется вместе с Ловкостью и Надувательством, Шутовством и Мошенничеством (под Орионом Ноланец подразумевает прежде всего Лютера, но можно усмотреть здесь еще более вольные аллюзии на самого Христа).

В финале Юпитер предлагает изжарить Рыб на сковородке (приводится подробный рецепт). В некоторых алхимических сочинениях Рыбы символизировали Душу и Дух (Море – Тело). Что же касается известной христологической символики мотива, то зодиакальные Рыбы впрямую с ней не соотносились, но все-таки косвенная связь со Словом Божьим тут усматривалась. Таким образом, данный эпизод выглядит как антихристианский и кощунственный, а уже упоминавшийся процесс установления аналогий между эзотерическими и теологическими концептами предстает здесь в сниженном виде.

Легко заметить, что общая идея Бруно здесь вполне созвучна маньеристическим представлениям о «вывихнутом мире». Коль скоро связи между миром, Богом и природой нарушились, надлежит найти выход из кризиса, причем для этого следует первым делом восстановить целостность языка (одновременно человеческого, божественного и природного). Но пока кризис не разовьется полностью, не достигнет своего логического завершения, сделать ничего не удастся. «Мир запятнан» — ключевая идея диалога, и в значительной мере ответственность за подобное положение дел лежит на еретиках-протестантах, чьи воззрения представлены как образец заката истинной веры и симптом гибели цивилизации.

Бруно в «Изгнании...» стремится сблизить этику, религию и онтологию. Не должно быть никакой асимметрии во взаимоотношениях Бога и человека, но то же самое распространяется и на человека и природу и, наконец, человека и общество. Человеку следует быть гражданином, служить своему городу — эта идея связывает Бруно как с гражданским гуманизмом Кватроченто, так и с Кампанеллой. Ноланец призывает к установлению гармонии между Градом земным и Градом Божиим. И не случайно одним из источников Ноланца здесь становятся «Рассуждения о первой декаде Тита Ливия» Макьявелли, главным образом вторая книга (она вышла в английском переводе одновременно с «Изгнанием торжествующего зверя»). Сказанное относится прежде всего к суждению Бруно о римлянах (второй диалог «Изгнания...»). Макьявелли видел в религии римлян, которую он противопоставлял христианству, проникающее во все сферы жизни начало, придававшее жизненные силы римским гражданам, — у Бруно религия трактуется как источник социальной стабильности; без этико-религиозного фундамента мир деградирует. Но макьявеллиевская дихотомия Рим/христианство заменяется в «Изгнании торжествующего зверя» другой — христианство/лютеранство. Такая постановка вопроса свидетельствует об эволюции взглядов Бруно, отходе от пафоса его космологических диалогов, где на первом плане оказывались иные дилеммы — «закон/истина», «философия/религия».

Уроки Макьявелли сочетаются в «Изгнании торжествующего зверя» с влиянием Эразма. Сказанное относится, например, к рассуждению о золотом веке в третьем диалоге. Бруно сочетает здесь цитату из «Аминты» (хор в первом акте) с реминисценциями из «Похвалы Глупости», которые здесь подвергаются ироничному переосмыслению. Кроме того, вся линия, связанная с Досугом, включая очень яркую зарисовку времяпрепровождения праздных, озабоченных главным образом «красой ногтей» аристократов, кажется навеянной «Воспитанием христианского государя», где немало сказано о тлетворном влиянии безделья («многочисленные отбросы в государстве порождаются бездельем»). Впрочем, эта тема была очень близка и Аретино.

Мартин Лютер предстает в книге как ангел зла, чье грядущее появление было предсказано еще библейскими пророками. Автор трактата постоянно подспудно полемизирует с трактатом Лютера «О свободе воли», шаг за шагом опрокидывает его основные позиции (в первую очередь – доктрину об оправдании верой). Любовь к славе объявляется основой героического поведения – тут Бруно снова выступает продолжателем гуманистов. Ересь в представлении Бруно – религия «досужая» и «педантичная». Эти две характеристики были в глазах Ноланца уничтожающими. Но для Бруно весьма существенно и то обстоятельство, что реформаты нарушили естественную коммуникацию между Богом, человеком и природой.

В то же время следует еще раз подчеркнуть присутствие в этом трактате магических и эзотерических пассажей и реминисценций. Достаточно сказать, что в третий диалог включены магические формулы и заговоры. Кроме того, весьма пространно (но и весьма вольно: Бруно опускает то, с чем не согласен, и вводит элементы модернизации) цитируется трактат «Асклепий», один из центральных текстов Герметического свода.

Нельзя сказать, что в этом трактате Бруно вообще отрицает роль религии. Он лишь упрекает ее за догматизм и отводит ее претензии на монопольное владение истиной. Религия необходима народу как опиум, как медиатор и усмиритель умонастроений плебса (мотивы не только макьявеллиевского, но и аверроистского происхождения). Ноланец критикует культ святых, объявляя его идолопоклонством; он выражает свое недоверие к медиатической функции Христа. (В этом плане он фактически считает возможным предпочесть католицизму опыт египетской религии.) В финале трактата Христос именует невежество «лучшей из наук»; так Бруно выражает свое негативное отношение к доктрине об «ученом незнании».

6

Лучшим в литературном отношении произведением Ноланца многие исследователи считают его трактат «О героическом исступлении» (De gli eroici furori, 1585). Как и «Изгнание торжествующего зверя», книга эта посвящена Филипу Сидни. В те времена английский писатель еще не напечатал свой поэтический сборник «Астрофил и Стелла», но книга уже циркулировала в рукописи, и таким образом ее автор мог восприниматься как творец нового «Канцоньере».

Существует точка зрения, согласно которой в трактате Бруно отразился реальный любовный опыт автора, пленившегося одной английской дамой, так что есть якобы основания считать книгу аналогом «Канцоньере». Однако никакими документами, которые подтверждали бы лондонское увлечение

Ноланца, исследователи не располагают. К тому же, по справедливому замечанию Дж. Джентиле, «единственной настоящей любовью Бруно была любовь к вечному и божественному». Скорее, есть основания сближать «О героическом исступлении» с «Новой жизнью» Данте: любовный дискурс подвергается здесь настойчивому трансцендированию и в конечном итоге обращается во всеобъемлющую аллегорию.

Внешне в книге как будто бы доминирует литературно-эстетическая проблематика: перед нами стихи и комментарий к ним. На самом же деле речь идет о сочинении глубоко философском, насыщенном присущей Ноланцу терминологией и отсылками к другим книгам Бруно. В то же время «О героическом исступлении» представляет собой образец раскованности и даже небрежности стиля, вообще свойственных Ноланцу. Ощущение вулканического словоизвержения нередко возникает при чтении этого (да и других) сочинений Бруно. Трактат изобилует отступлениями; с другой стороны, не все стихотворения снабжены комментарием, некоторые как бы повисают в воздухе.

Введение, приписанное «Великодушному Кавалеру», и вся первая часть книги заключают в себе немало маньеристических элементов. Это и оперирование эмблематическими изображениями, и шекспировская тема «театра мира», и упоминание о жанре трагикомедии. Но наиболее существенным в этом смысле представляется следующий тезис Луиджи Тансилло, который становится главным героем составляющих трактат диалогов и во многом alter ego автора: «Поэзия меньше всего рождается из правил, но, наоборот, правила происходят из поэзии; поэтому существует столько родов и видов истинных правил, сколько имеется родов и видов настоящих поэтов». Нигде Бруно не выражает свою антинормативистскую эстетическую позицию в столь заостренной форме. Он не то чтобы полностью исключает необходимость регламентации, но считает возможным заново устанавливать систему правил для всякого отдельно взятого произведения, а не механически воспроизводить рецепты Аристотеля.

Маньеристические элементы в «Изгнании торжествующего зверя» и других сочинениях Ноланца отнюдь не исключают резкого неприятия им такого приверженца маньеристического «стиля мышления», каким был Ф.Патрици. В трактате «О причине, начале и едином» он охарактеризован как «педантское дерьмо, итальянец, перемаравший столько тетрадей своими перипатетическими дискуссиями». Разумеется, Бруно имел в виду не «Поэтику» Патрици, а его «Новую универсальную философию».

Поэзия Ренессанса и маньеризма подробно освоила затронутую в этом трактате Бруно тему эфемерности преходящей женской красоты; Бруно удается найти такую ее формулировку, которая отчетливо напоминает о мифологическом комплексе «смерти / воскресения» (она «в одно и то же время приходит и уходит, рождается и умирает, цветет и гниет»). Подчас в тракта-

те звучат антифеминистические ноты, но финальная, наиболее метафизически насыщенная его часть, где на первый план — почти как в «Рае» Данте — выдвигаются женские персонажи, напрочь лишена мизогинии.

В «Героическом исступлении» присутствует двойственное отношение к поэтическому опыту Петрарки. Сама форма сонета (всего их в трактате 72; в заключительном, пятом диалоге второй части их сменяют три канцоны) трактуется автором трактата вполне в петраркистском духе — обычно это двенадцатисложник со схемой abab abcc abcc dee dff. Но есть и исключения, когда Бруно соединяет два катрена в октаву (abababcc). Во введении Ноланец скрепя сердце заявляет: «Я готов защищать благородство ума того тосканского поэта, который показал себя столь страдающим на берегах Сорги по одной женщине из Воклюза», однако в целом его позиция носит отчетливо антипетраркистский характер: «означенный поэт, не имея дарования, способного на нечто лучшее, стал трудолюбиво питать свою *меланхолию* (*курсив наш.* — К.Ч.), чтобы, вопреки всему, в этой неразберихе все же прославить свое дарование». Как видим, Петрарка подверстывается здесь под Тассо, подвергается своего рода маньеризации. Нелюбовь Бруно к Петрарке связана с его вполне утилитаристским истолкованием задач поэзии — она должна быть нацелена на познание мира; с другой стороны, пригодность петраркистской эстетической системы виделась Ноланцу в возможности представить символическую картину реальности.

В поэтический корпус трактата входят цитаты из древних поэтов (не только Лукреция, но и Овидия, Сенеки, Марциала), а также подлинные сонеты Луиджи Тансилло — они включены в текст наряду с фиктивными, стилизованными под него и обретают в новом для себя контексте, по замечанию А.Грамши, «новый и оригинальный вкус». Это относится в первую очередь к сонету об Икаре (третий диалог первой части). Его иногда приписывали самому Бруно — ведь он звучит как пророчество его трагического конца:

> ... С небес не страшно падать мне!
> Лечу сквозь тучи и умру спокойно,
> Раз смертью Рок венчает путь достойный!
> (*пер. А.Эфроса*).

Не только Тансилло, но и другие участники беседы, в частности, Чикада (в первой части), Чезарино и Марикондо (во второй), скорее всего, являются историческими лицами (причем все они родом из Нолы).

Что, собственно, понимает Бруно под furore? (Принятый у нас перевод «энтузиазм» представляется далеко не безупречным и явно отдает «романтизацией» учения Ноланца.) Понятие это в его времена не обязательно связано с буйством, подобным тому, что испытал Орландо в поэме Ариосто. Furor divinus, «божественное исступление» встречается и у Фичино в «Ком-

ментарии к «Пиру». Флорентийский философ понимает под ним устремленность человека к Божественному, преодоление животного состояния. Фичино различал четыре вида исступления — поэтическое (его символизируют музы), мистериальное (Вакх), пророческое (Аполлон) и любовное (Венера). Та же классификация присутствует и у Корнелия Агриппы. Что же касается Бруно, то он делает особый акцент на многообразии видов исступления (третий диалог первой части) и вводит отсутствующую у его предшественников героическую его разновидность. Любовное исступление обрисовано у него в неоплатоническом духе, но в целом речь идет о категории метафизического порядка. Ведь отношение к истине у furioso не то же, что у ученого. Это своеобразный экстремист от познания, предельно раздвигающий границы Ойкумены. Причем проделать это, с точки зрения Бруно, можно лишь благодаря своеобразной порочности — как воля, так и интеллект резко взвинчиваются. Источник успеха furioso — любовь, оплодотворяющая все.

Примером подобного furioso может служить Актеон, которому посвящен первый сонет четвертого диалога. Вообще связанные с охотой метафоры часто встречаются в трудах Платона, так что и в этом отношении Бруно предстает приверженцем платонической традиции. Его Актеон, обратившийся в оленя и разорванный собственными псами — метафора философского поиска, «ум, устремленный к охоте на Божественную мудрость». Представившееся очам Актеона прекрасное видение (отражение в воде женщины неземной красоты) — ослепительное величие Господа. Теперь Актеон становится добычей и бежит в темные заросли (т. е. за пределы человеческого познания). Его гибель — знак перехода из мира видимости в сферу Божественного.

Другой известный сонет из этого трактата Бруно — третий по счету — заключает в себе наглядную метафору философского поиска.

Chiama per suon di tromb'il capitano
Tutti gli suoi guerrier sott'un'insegna;
Dove s'avvien che per alcun in vano
Udir si faccia, perche pronto vegna,
Qual nemico l'uccide, o a qual insano
Gli dona bando dal suo camp'e sdegna;
Cossi l'alm'i'dissegni non accolti,
Sott'un stendardo, o gli vuol morti, o tolti*.

* Призыв трубы под знамя капитана / Порой тревожно воинов зовет, / Но кое-кто спешит не слишком рьяно / Занять места, кто вовсе слух запрет; / Кого убьют, кого не пустит рана, — / Так многих в строй отряд не соберет. / Так и душа свести в ряды не может / Стремления — их смерть и время гложет.

В приведенном нами переводе А.Эфроса теряется важный для Бруно момент: отсутствующий в строю будет изгнан и облит презрением. Итак, философский поиск неизбежно исходит из первоначальной разобщенности сущего (символ которой — разброд и шатание в войске); его цель — достижение единства (монолитность и строгая дисциплина войска); важное средство достижения этой цели — поэзия (ее символизирует труба).

Исступление позволяет приступить к радикальному «омоложению» мира, сопротивляться старению христианства, блокировать процесс растворения человеческого в животном (даже ослином) начале. Омоложение мира включает в себя также и построение цивилизации, основанной на истинной нравственности, где «добро» и «зло», «порок» и «добродетель» получают свою чрезвычайно четкую оконтурность. Труд вырабатывает истинную добродетель, что контрастирует с животным инстинктом. Последний нацелен в основном на удовлетворение сексуальных импульсов, и Бруно приводит пространную цитату из Лукреция («О природе вещей», кн. 4) касательно «сладострастья Венериной влаги».

В «Героическом исступлении» возникает и образ Феникса. Он достаточно широко распространен в ренессансной поэзии (достаточно назвать Петрарку и Мориса Сева) и имеет устойчивую связь с эзотерической традицией (получение философского золота). У Бруно он трактуется по-новому. Furioso, подобно Фениксу, подвержен непрестанному изменению и обновлению. Однако речь не идет о механическом «вечном возвращении» — в него Бруно не верит. Поэтому мифологический мотив хотя и сохраняет все основные — зафиксированные еще у Геродота, Овидия и Тацита — составляющие, но все-таки приводится в трактате преимущественно в полемическом плане, ведь «мудрый не меняется каждый месяц, тогда как глупый меняется как Луна»:

О Феникс, птица солнца, царь сияний,
Чей возраст равен миру, чей зенит
Над радостной Аравией стоит;
Ты — тот, что был, а я — не тот, что ране.
В огне любви я гибну от страданий,
Тебе же солнце вечно жизнь дарит:
Ты лишь в одном, я в каждом месте гасну;
Зажжен ты Фебом, я ж Амуром властным
(*пер. А.Эфроса*).

7

Своего рода философским завещанием Ноланца можно считать три его изданные в 1591 г. латинские поэмы: «О трояком бесконечно малом и его ме-

ре» (De triplici minimo et mensura), «О монаде, числе и конфигурации» (De monade, numero et figura) и «О безмерном и неисчислимых мирах» (De immenso et innumerabilibus). И по форме, и по содержанию здесь налицо влияние теорий греческих атомистов. Движение Бруно от трактата «О тенях идей» к франкфуртским поэмам может быть поэтому обобщенно интерпретировано как движение от Плотина к Демокриту и Лукрецию. Но все-таки зависимость от автора книги «О природе вещей» (как мы уже видели в «Героическом исступлении», Бруно хорошо знал и ценил Лукреция) здесь неабсолютна. Достаточно сказать, что лукрециевский дактилический гекзаметр Бруно соединяет с метрикой ренессансной эпической поэмы. Кроме того, в свои поэмы он включает и прозаические части. Наконец, язык бруновских поэм вовсе не так однороден, как можно было бы ожидать от философской поэмы, и сочетает архаизмы с неологизмами и даже вульгаризмами.

В первой из поэм описываются наиболее элементарные частицы универсума. «Бесконечно малое есть сама суть вещей», — пишет Бруно; оно является объединяющим принципом бытия. Речь идет не только о неделимой частице вещества, но и о «принципе и семени» сущего. «Троякое бесконечно малое» — это монада (в метафизике), атом (в физике) и точка (в геометрии). Вне монады нет ничего, она неуничтожима, вечна, подвержена непрестанному обновлению. Все три бесконечно малых обязаны своим существованием трансцендирующей субстанции — Богу. Бог — «монада монад». Именно поэтому атомизм Бруно иногда именуют «монистическим».

Во второй из поэм, синтезирующей неоплатонические, кабалистические и пифагорейские составляющие, представление о монаде подвергается дальнейшему углублению. Правда, именно в поэме «О монаде» присутствует некоторая неуверенность. Чувствуется, что для Бруно, в отличие от прибегнувшего впоследствии к понятию «монада» Лейбница, данная категория не является приоритетной и осознается как заимствование. Вообще термин «монада» был в те времена хорошо известен аудитории, во многом благодаря «Иероглифической монаде» (1564) английского математика, астролога и алхимика Джона Ди. Поэтому вполне естественно, что и в поэме Бруно содержатся рассуждения об алхимическом знании. Но монада у Бруно трактуется шире, причем итальянский философ уделяет, как и прежде, внимание эзотерическим и нумерологическим моментам (семь духов, семь Нум небесных). Таким образом, эзотерическое знание сохраняет свое значение для Бруно и на заключительном этапе его судьбы. Прибегая к аналогиям между свойствами предметов материального мира и миром чисел, мифологических образов, музыкальной гармонии, Бруно констатирует тесную взаимосвязь всех пронизывающих Вселенную законов. Собственно, в этом он движется в том же русле, что и многие другие представители позднего Ренессанса.

Сам автор более всего дорожил поэмой «О безмерном и неисчислимых мирах», где гораздо меньше эзотерических составляющих и где содержится немало важных научных выкладок (в первую очередь — касательно движения комет, Солнца и планет). Бесконечность — бескрайнее космическое пространство, по которому рассеяны многочисленные небесные тела. Таким образом, Вселенная представляется Бруно лишенной моноцентризма, она являет собой совокупность миров и подобна бесконечной сфере, где каждая точка потенциально может стать центром. Начало поэмы — обращение к Гению, который увлекает Бруно туда, где бессилен ум «плебея». При этом Бруно использует и подвергает амплификации последний из трех сонетов, которые предваряют его трактат «О бесконечности, вселенной и мирах». В обоих случаях прочитывается увлечение Бруно идеями Коперника, которые он оценивает не только как астрономическую гипотезу, но и как новую интуицию универсума. Но признание беспримерных заслуг польского ученого вовсе не исключает полемики с ним. Отдавая дань уважения Копернику, Ноланец все же адресует ему серьезные упреки: тот игнорировал собственное движение Солнца, приписал лишнюю форму движения Земле, неверно охарактеризовал орбиты Венеры и Меркурия (последнее из обвинений ошибочно). В пятой книге заключен и еще один полемический по отношению к Копернику момент. Практически Бруно опровергает всю астрономическую науку своего времени, утверждая, что Луна находится не ближе к Солнцу, чем Земля.

С присущим ему отчетливым осознанием своей миссии Бруно гордо заявляет о своем превосходстве над древней философией: нужно уметь осваивать новые пути, не убегать, как кроты, от света Истины (здесь есть перекличка с одним из эпизодов «Подсвечника», где речь идет о разумном устройстве Вселенной: крот слеп, поскольку живет под землей и не нуждается в зрении). Критика схоластов приобретает в трактате особую беспощадность. Вместо того, чтобы листать запыленные страницы Аристотеля, замечает Бруно, перипатетикам следовало бы читать величественную книгу Природы. Здесь он близок идеям выдающегося натурфилософа Бернардино Телезио, автора книги «О природе согласно ее собственным началам» (1565).

В седьмой книге Ноланец счел нужным очень подробно изложить учение Палингения. Для Бруно Палингений является несомненным авторитетом, так как он подвергает обоснованной критике идею конечности мира. Между тем таинственный автор «Зодиака жизни», по Бруно, неверно решает вопрос о соотношении Бога и природы и ошибочно ставит нематериальное выше телесного (в платоническом духе). Поэтому Ноланец, по его собственному выражению, создает «сатиру» на книгу Палингения.

«Сатирический» характер носит и приводимый в этой поэме выразительный портрет Безумия (по существу, речь идет о римской церкви). Здесь чув-

ствуется «женевский» пафос — Ноланец подключается к традиции, связанной с антипапскими памфлетами Реформации:

Illius ergo loco, blando vesania vultu,
Auriculas contecta venit fronde atque tiara
et mitra, et gemmis asinium circinat unguem.
Brutum veste tegit bustum talare, patrumque
circomstat laudata fides, bullae, atque sigilla*.

По сравнению с трактатом «О бесконечности, вселенной и мирах» в латинской поэме многие теоретические моменты изложены более полно и стройно, без повторов; латинский текст в сравнении с итальянским выглядит обоснованнее и научнее. Кроме того, с гораздо большей определенностью раскрывается тезис о бесконечности мира. Что же касается эстетических достоинств поэмы, то они не очень высоки. Сам Бруно признавал, что форма в данном случае для него не слишком важна. Неудивительно поэтому, что столь благодатная, блестяще реализованная ранее у Ариосто тема, как путешествие на небеса, трактована Бруно не слишком выразительно (кстати, «гиппогриф Астольфо» упомянут в «Великопостной вечере»).

В финале Бруно приводит собственный нелицеприятный портрет: взъерошенный, грубоватый, резкий, сухощавый. «Я никогда не научусь украшать свои грубые пальцы изумрудами, не смогу распрямить свои упрямые кудри...» Бруно не по душе свойственные светским львам его времени румяна и акцентированная женственность. «Но, скажу я Нарциссу, и меня пылко любили нимфы».

Опыт Бруно был неоднозначно воспринят мыслителями последующих поколений. Если Кампанелла в своих трудах дважды ссылается на Ноланца, то Галилей, напротив, демонстративно обходит его молчанием. Но зато в «Диалоге о двух главнейших системах мира» он во многом подхватывает эстафету «Вечери», а может быть, и заимствует оттуда же название «Звездного вестника». Несомненно, отпечатанные в Лондоне сочинения Ноланца были хорошо известны Бэкону. Декарт, Лейбниц, Спиноза, при всем несходстве этих мыслителей, тоже так или иначе отдавали дань уважения Ноланцу. В XVIII в. «академика без академии» нередко критиковали за воспроизведение заблуждений древних философов, и только в творчестве Вико ока-

* Таким образом, вместо нее <истины> с благодушным видом выступает Безумие, / причем уши у него прикрыты украшениями, тиарой / и митрой, а ослиное копыто свое украшает оно драгоценностями. / Тяжеловесное тело его с головы до пят прикрывает сутана, / а окружают его хваленый Символ веры, буллы и печати.

зался возобновленным присущий Бруно пафос историзма. Лишь Гегель, а за ним и немецкие романтики вновь оценили его вклад в философию. Гегель хотя и упрекал Ноланца за «нечто вакхическое» в его учении, но считал одним из важнейших его достоинств умение понять, «как внешнее является знаком идей». На свой лад перелицовывал идеи Бруно и Шеллинг, сделавший Ноланца главным персонажем диалога «Бруно, или О божественном и естественном начале вещей», который обозначил собой переход от натурфилософского этапа в творчестве немецкого мыслителя к религиозному. Русский шеллингианец Владимир Одоевский сделал Бруно главным героем незаконченного романа «Иордан Бруно и Петр Аретино» (он работал над ним в 1825–1827 гг.). Вопреки исторической истине, два выдающихся писателя Чинквеченто представлены у Одоевского как идейные и этические антагонисты.

БИБЛИОГРАФИЯ

ОБЩИЕ РАБОТЫ ПО ИТАЛЬЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVI В.

Андреев М.Л. Литература Италии. Темы и персонажи. М., 2008.

Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М., 1988.

Дживелегов А.К. Очерки итальянского Возрождения. М., 1929.

Культура Возрождения XVI века / Отв. ред. Л.С. Чиколини. М., 1997.

Battisti E. L'antirinascimento. Milano, 1962.

Bonora E. Retorica e invenzione. Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento. Milano, 1970.

Borsellino N. Gli anticlassicisti del Cinquecento. Bari. 1973.

Borsetto L. Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento. Alessandria, 1990.

Bosco U. Saggi sul Rinascimento. Firenze, 1970.

Bregoli Russo M. Aspetti e problemi del Rinascimento. Napoli, 1997.

Ciliberto M. Pensare per contrari. Disincanto e utopia nel Rinascimento. Roma, 2005.

Croce B. Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento. Bari, 1945. Vol. 1–2.

Dionisotti C. Geografia e storia della letteratura italiana. Torino, 1967.

Doglio M.L. Il segretario e il principe. Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento. Alessandria, 1993.

Flamini F. Il Cinquecento. Milano, 1898 – 1899.

Floriani P. I gentiluomini letterati. Studi sul dibattito culturale nel primo Cinquecento. Napoli, 1981.

Fubini M. Studi sulla letteratura del Rinascimento. Firenze, 1971.

Gareffi A. Le voci dipinte. Figura e parola nel Manierismo italiano. Roma, 1981.

Gentile G. Studi sul Rinascimento. Firenze, 1923.

Gigante C. Esperienze di filologia cinquecentesca. Salviati, Mazzoni, Trissino, Costo, il Bargeo, Tasso. Roma, 2003.

Graf A. Attraverso il Cinquecento. Torino, 1888.

Hempfer K.W. Testi e contesti. Saggi post-ermeneutici sul Cinquecento. Napoli, 1998.

Lepschy A.L. Varietà linguistiche e pluralità di codici nel Rinascimento. Firenze, 1996.

Manierismo e letteratura. Atti del Congresso internazionale. A cura di D.Dalla Valle. Torino, 1986.

Mazzacurati G. Letteratura cortigiana e imitazione umanistica nel primo Cinquecento. Napoli, 1966.

Mazzacurati G. Misure del classicismo rinascimentale. Napoli, 1967.

Mazzacurati G. Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini. Bologna, 1985.

Moretti W. Cortesia e furore nel Rinascimento italiano. Bologna, 1970.

Mutini C. L'autore e l'opera. Saggi sulla letteratura del Cinquecento. Roma, 1973.

Orcel M. Italie obscure. P., 2001.

Padoan G. Rinascimento in controluce: poeti, pittori, cortigiane e teatranti sul palcoscenico rinascimentale. Ravenna, 1994.

Paternoster A. Aptum. Retorica ed ermeneutica nel dialogo rinascimentale del primo Cinquecento. Roma, 1998.

Pozzi M. Lingua, cultura, società. Saggi sulla letteratura italiana del Cinquecento. Alessandria, 1989.

Quondam A. La parola nel laberinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli. Bari, 1975.

Quondam A. Problemi del manierismo. Napoli, 1975.

Raimondi E. Rinascimento inquieto. Torino, 1994.

Ramat R. Saggi sul Rinascimento. Firenze, 1969.

Rinaldi R. Le imperfette imprese. Studi sul Rinascimento. Torino, 1997.

Santoro M. Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento. Napoli, 1967.

Santoro M. Il concetto dell'uomo nelle letteratura del Cinquecento. Napoli, 1967.

Scarpati C. Studi sul Cinquecento italiano. Milano, 1982.

Scianatico G. Il dubbio della ragione. Forme dell'irrazionalità nella letteratura del Cinquecento. Venezia, 1989.

Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento / A cura di G.Mazzacurati, M.Plaisance. Roma, 1987.

Scrivano R. Cultura e letteratura nel Cinquecento. Roma, 1966.

Scrivano R. Il Manierismo nella letteratura del Cinquecento. Padova, 1959.

Scrivano R. Il modello e l'esecuzione. Studi rinascimentali e manieristici. Napoli, 1993.

Scrivano R. La norma e lo scarto. Proposte per il Cinquecento letterario italiano. Roma, 1980.

Studi sul Manierismo letterario. Per R.Scrivano / A cura di N.Longo. Roma, 2000.

Toffanin G. IL Cinquecento. Milano, 1929.

Toscano T.R. Letterati, corti, accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento. Napoli, 2000.

Weise G. Il Manierismo. Bilancio critico del problema stilistico e culturale. Firenze, 1971.

Weise G. Manierismo e letteratura. Firenze, 1976.

ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

Cortesi P. De hominibus doctis / A cura di G.Ferraù. Palermo, 1979.

Giovio P. Scritti d'arte. Lessico ed ecfrasi / A cura di S.Maffei. Pisa, 1999.

Pico della Mirandola G. Vita Hieronymi Savonarolae / A cura di E.Schisto. Firenze, 1999.

Renaissance Latin Verse. An Anthology / Ed. A.Perosa, J.Sparrow. Chapel Hill, 1979.

Branca V. La Sapienza civile: Studi sull'umanesimo a Venezia. Firenze, 1998.

Cox V. Rhetoric and Humanism in Quattrocento Venice // Renaissance Quarterly. V. 56. № 3. 2003. P. 652–694.

D'Amico J. F. The Progress of Renaissance Latin Prose: The Case of Apuleianism // Renaissance Quarterly. V. 37. № 3. 1984. P. 351–392.

D'Ascia L. Erasmo e l'umanesimo romano. Firenze, 1991.

Della Neva J. Reflecting Lesser Lights: The Imitation of Minor Writers in the Renaissance // Renaissance Quarterly. V. 42. № 3. 1989. P. 449–479.

Dionisotti C. Aldo Manuzio umanista e editore. Milano, 1995.

Dionisotti C. Gli umanisti e il volgare fra Quatrocento e Cinquecento. Milano, 2003.

Grendler P. F. The Universities of the Italian Renaissance. Baltimore – L., 2002.

Nauert C. G. Humanists, Scientists, and Pliny: Changing Approaches to a Classical Author // The American Historical Review. V. 84. № 1. 1979. P. 72–85.

Pigman III G. W. Versions of Imitation in the Renaissance // Renaissance Quarterly. V. 33. № 1. 1980. P. 1–32.

Sabbadini P. Storia del ciceronianismo e di altre questioni letterarie nell'età della Rinascenza. Torino, 1885.

Savarese G. La cultura a Roma tra Umanesimo ed Ermetismo (1480–1540). Anzio, 1993.

Tigerstedt E. N. Observations on the Reception of the Aristotelian Poetics in the Latin West // Studies in the Renaissance. V. 15. 1968. P. 7–24.

Wilson H. S. Some Meanings of «Nature» in Renaissance Literary Theory // Journal of the History of Ideas. V. 2. № 4. 1941. P. 430–448.

ПЬЕТРО БЕМБО

Азоланские беседы / Пер. Г.Д. Муравьевой // Сочинения великих итальянцев XVI века. СПб., 2002. С. 141–180.

Рассуждения в прозе о народном языке / Пер. М.Л. Андреева // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 33–49.

Carteggio d'amore. 1500–1501 / A cura di C.Dionisotti. Firenze, 1950.

Le epistole «De imitatione» di Pico della Mirandola e Pietro Bembo / A cura di G.Santangelo. Firenze, 1954.

Lettere / A cura di E.Travi. Bologna, 1987–1990. Vol. 1–2.

Opere in volgare / A cura di M.Marti. Firenze, 1961.

Prose della volgar lingua. L'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano Latino 3210 / A cura di C.Vela. Bologna, 2001.

Prose e rime / A cura di C.Dionisotti. Torino, 1966.

Stanze / A cura di A.Gnocchi. Firenze, 2003.

Елина Н.Г. О лирике Пьетро Бембо // Рафаэль и его время. М., 1986. С. 218–223.

Карданова Н.Б. Пьетро Бембо и литературно-эстетический идеал Высокого Возрождения. М., 2001.

Berra C. La scrittura degli «Asolani» di P. Bembo. Firenze, 1995.

Dionisotti C. Scritti sul Bembo. Torino, 2002.

Floriani P. Bembo e Castiglione. Studi sul classicismo del Cinquecento. Roma, 1976.

Kidwell K. Pietro Bembo. Lover, Linguist, Cardinal. Montreal, 2004.

Mazzacurati G. Pietro Bembo e la questione del volgare. Napoli, 1984.

Pecoraro M. Per la storia dei carmi del Bembo. Venezia; Roma, 1959.

«Prose della volgar lingua» di Pietro Bembo / A cura di S.Morgana, M.Piotti, M.Prada. Bologna, 2001.

Santangelo C. Il Bembo critico e il principio d'imitazione. Firenze, 1950.

Tavosanis M. La prima stesura delle «Prose della volgar lingua»: fonti e correzioni. Pisa, 2002.

ЛУДОВИКО АРИОСТО

Неистовый Роланд. Поэма в сорока шести песнях в переводах русских писателей. СПб., 1898.

Неистовый Роланд / Пер. избранных мест, пересказы и коммент. А.И. Курошевой / Под ред. А.А. Смирнова. Л., 1938.

Неистовый Роланд / Пер. свободным стихом М.Л. Гаспарова / Изд. подготовили М.Л. Андреев, Р.М. Горохова, Н.П. Подземская. М., 1993. Т. 1–2.

Неистовый Роланд / Пер. А. Триандафилиди (песни I–XIII). Ростов-на-Дону, 2005.

«Сундук» и «Подмененные» / Пер. Н. Георгиевской // Комедии итальянского Возрождения. М., 1965.

Cinque canti / A cura di L.Firpo. Torino, 1964.

Commedie / A cura di M.Catalano. Bologna, 1940.

Lettere / A cura di A.Stella. Milano, 1965.

Orlando Furioso / A cura di N.Sapegno. Milano; Messina, 1940.

Orlando Furioso / A cura di W.Binni. Firenze, 1942.

Orlando Furioso / A cura di L.Caretti. Milano; Napoli, 1954.

Orlando Furioso / A cura di R.Ramat. Napoli, 1955.

Orlando Furioso / A cura di N.Borsellino. Roma, 1972.

Orlando Furioso / A cura di C.Segre. Milano, 1976.

Opere minori / A cura di C.Segre. Torino, 1989.

Satire / A cura di G.Davico Bonino. Milano, 1990.

Андреев М.Л. Ариосто и ренессансный рыцарский роман // Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М., 1988. С. 117–141.

Андреев М.Л. «Неистовый Орландо» // Андреев М.Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. М., 1993. С. 147–204.

Андреев М.Л. Принцип ансамбля в поэтике «Неистового Орландо». К проблеме универсального стиля в литературе и искусстве Высокого Возрождения // Рафаэль и его время. М., 1986. С. 211–217.

Баткин Л.М. «Неистовый Орландо»: мир как приключение // Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989. С. 138–160.

Баткин Л.М. Ренессансное мировосприятие в поэме Ариосто // Проблемы итальянской истории. М., 1978. С. 227–252.

Баткин Л.М. Ренессансный миф о человеке // Вопросы литературы. 1971. № 6. С. 112–133.

Горохова Р.М. Из истории восприятия Ариосто в России (Батюшков и Ариосто) // Эпоха романтизма. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1975. С. 236–272.

Розанов М.Н. Пушкин и Ариосто // Изв. АН СССР. Отд. общественных наук. М., 1937. № 2–3. С. 375–412.

Ariosto Today. Contemporarary Perspectives / Ed. B.Beecher, M. Ciavolella, R.Fedi. Toronto, 2003.

Baillet R. Le monde poétique de l'Arioste. Essai d'interpretation du «Roland Furieux». Lyon, 1977.

Bertoni G. L' «Orlando Furioso» e la Rinascenza a Ferrara. Modena, 1919.

Binni W. Metodo e poesia di Ludovico Ariosto. Messina; Firenze, 1947.

Bonatti B. Ariosto pensoso. Lettura delle «Satire». Firenze, 1984.

Caretti L. Ariosto e Tasso. Torino, 1970.

Casadei A. Il percorso del «Furioso». Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521. Bologna, 1993.

Catalano M. Vita di Ludovico Ariosto. Genève. 1931. Vol. 1–2.

Cavallo J.A. The Romance Epic of Boiardo, Ariosto and Tasso. From Public Duty to Private Pleasure. Toronto, 2004.

Coluccia G.L. L'esperienza teatrale di Ludovico Ariosto. Lecce, 2001.

Croce B. Ariosto, Shakespeare e Corneille. Bari, 1920.

Dalla Palma G. Le strutture narrative dell' «Orlando Furioso». Firenze, 1984.

Delcorno Branca D. L' «Orlando Furioso» e il romanzo cavalleresco medievale. Firenze, 1973.

Fra satire e rime ariosteshe / A cura di C. Berra. Milano, 2000.

Hauvette H. L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare au debut du XVI siècle. P., 1927.

Hempfer K.F. Diskrepante lektüren: Die «Orlando Furioso»–Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation. Stuttgart, 1987.

Jossa S. La fantasia e la memoria: intertestualità ariostesche. Napoli, 1996.

Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione / A cura di C.Segre. Milano, 1976.

Marangoni M. In forma di teatro. Elementi teatrali nell' «Orlando Furioso». Roma, 2002.

Momigliano A. Saggio sull' «Orlando Furioso». Bari, 1928.

Moretti W. Ariosto narratore e la sua scuola. Bologna, 1993.

Praloran M. Tempo e azione nell' «Orlando Furioso». Firenze, 1999.

Rajna P. Le fonti dell' «Orlando Furioso». Firenze, 1900.

Sangirardi G. Boiardismo ariostesco. Presenza e trattamento del «Orlando innamorato» nel «Furioso». Lucca, 1993.

Santoro M. Ariosto e il Rinascimento. Napoli, 1989.

Savarese G. Il «Furioso» e la cultura del Rinascimento. Roma, 1984.

Schneider M. Le labyrinthe de l'Arioste. Essai sur l'allégorique, le legendaire et le stupefiant. P., 2003.

Segre C. Esperienze ariostesche. Pisa, 1966.

Zatti S. Il «Furioso» tra epos e romanzo. Pisa, 1990.

НИККОЛО МАКЬЯВЕЛЛИ

Избранное / Сост., вступ. ст. Р.И. Хлодовского. М., 1999.

Избранные письма / Пер. М.А. Юсима. Речь, или Диалог о нашем языке / Пер. Г.Д. Муравьевой) // Сочинения великих итальянцев XVI века. Сост. Л.М. Брагиной. СПб., 2002. С. 27–71.

Избранные сочинения / Сост. Р.И. Хлодовского. М., 1982.

История Флоренции / Ст., ред., комм. В.И. Рутенбурга / Пер. Н.Я. Рыковой. Л., 1973.

О военном искусстве. М., 1939.

Рассуждения о первой декаде Тита Ливия. Государь / Пер., прим., ст. М.А. Юсима. М., 2002.

Сочинения / Вступ. ст. и ред. А.К.Дживелегова. М.; Л., 1934. Т. 1.

Сочинения исторические и политические. Сочинения художественные. Письма / Сост., вступ. ст., прим. М.Л. Андреева. М., 2004.

Capitoli / A cura di G.Inglese. Roma, 1981.

Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua / A cura di P.Trovato. Padova, 1982.

Istorie fiorentine / A cura di P.Carli. Firenze, 1927.

Legazioni. Comissarie. Scritti di governo (1498–1505) / A cura di F.Chiappelli. Bari, 1971–1975. Vol. 1–4.

Lettere / A cura di F.Gaeta. Milano, 1961.

La Mandragola / A cura di R.Ridolfi. Firenze, 1965.

Opere complete / A cura di S.Bertelli, F.Gaeta. Milano, 1960–1965. Vol. 1–8.

Il Principe. I discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio / A cura di G.Cordié. Milano, 1970.

Teatro / A cura di G.Davico Bonino. Torino, 1979.

Tutte le opere / A cura di M.Martelli. Firenze, 1971.

La vita di Castruccio Castracani / A cura di R.Brakkee. Napoli, 1986.

Алексеев А.С. Макиавелли как политический мыслитель. М., 1880.

Баткин Л.М. Макьявелли и парадоксы «Я» на пороге Нового времени // Баткин Л.М. Европейский человек наедине с самим собой. М., 2000. С. 741–888.

Бурлацкий Ф.М. Загадка и урок Никколо Макиавелли. Драматургические, исторические и социологические новеллы. М., 1977.

Виллари П. Никколо Макиавелли и его время. СПб, 1914. Т. 1.

Жиль К. Никколо Макиавелли. М., 2005.

Максима Макиавелли. Уроки для России XXI века. Статьи, суждения, библиография / Под ред. П. Баренбойма. М., 2001.

Никколо Макьявелли (к 450-летию со дня смерти) // Проблемы культуры итальянского Возрождения / Под ред. В.И. Рутенбурга. Л., 1979. С. 70–111.

Никколо Макиавелли: pro e contra. Личность и творчество Никколо Макиавелли в оценке русских мыслителей и исследователей / Сост. В.В. Сапов. СПб., 2002.

Темнов Е.И. Макиавелли. М., 1979.

Топор-Рабчинский Вл. Макиавелли и эпоха Возрождения. Введение в изучение Макьявелли. Варшава, 1908.

Юсим М.А. Макиавелли в России. Мораль и политика на протяжении пяти столетий. М., 1998.

Юсим М.А. Этика Макиавелли. М., 1990.

Anselmi G.M. Ricerche su Machiavelli storico. Pisa, 1979.

Bàrberi-Squarotti G. Machiavelli o la scelta della letteratura. Roma, 1987.

Baron H. Machiavelli the Republican Citizen and Author of the «Prince». Princeton, 1988.

Bausi F. Machiavelli. Roma, 2005.

Bec Ch. Machiavel. P., 1985.

Chabod F. Scritti su Machiavelli. Torino, 1964.

The Comedy and Tragedy of Machiavelli / Ed. V.B.Sullivan. New Haven, 2000.

De Mattei R. Dal premachiavellismo all'antimachiavellismo. Firenze, 1969.

Dionisotti C. Machiavellerie. Storia e fortuna di Machiavelli. Torino, 1980.

Dotti U. Machiavelli rivoluzionario. Vita e opere. Roma, 2003.

Dotti U. Niccolò Machiavelli. La fenomenologia del potere. Milano, 1979.

Femia J.V. Machiavelli revisited. Cardiff, 2004.

Ferroni G. Machiavelli, o dell'incertezza. La politica come arte del rimedio. Roma, 2003.

Ferrucci F. Il teatro della fortuna. Potere e destino in Machiavelli e Shakespeare. Roma, 2004.

Grazzini F. Machiavelli narratore. Morfologia e ideologia della novella di Belfagor con il testo della favola. Roma; Bari, 1990.

Grazia S. de. Machiavelli all'inferno. Roma; Bari, 1990.

Hornqvist M. Machiavelli and Empire. Cambridge, 2004.

Landon W.J. Politics, Patriotism and Language. Niccolò Machiavelli's «Secular Patria» and the Creation of an Italian National Identity. N.Y., 2005.

Larivaille P. La pensée politique de Machiavel. Les «Discours sur la première decade de Tite-Live». Nancy, 1982.

La lingua e le lingue di Machiavelli / A cura di A.Pontremoli. Firenze, 2001.

Mansfield H.C. Machiavelli's New Mode and Order. A Study of the Discourse on Livy. L.; Ithaca, 1979.

Marietti M. Machiavelli: l'eccezione fiorentina. Firenze, 2005.

Martelli M. Saggio sul «Principe». Roma, 1999.

Matucci A. Machiavelli nelle storiografia fiorentina: per la storia di un genere letterario. Firenze, 1991.

Ridolfi R. Studi sulle commedie di Machiavelli. Pisa, 1968.

Ridolfi R. Vita di Niccolò Machiavelli. Roma, 1954.

Russo L. Machiavelli. Bari, 1945.

Sasso G. Niccolò Machiavelli. Storia del suo pensiero politico. Bologna, 1958.

Scavuzzo C. Machiavelli. Storia linguistica italiana. Roma, 2003.

Sorella A. Magia, lingua e commedia nel Machiavelli. Firenze, 1990.

Stoppelli P. La «Mandragola»: storia e filologia con l'edizione critica del testo secondo il Laurenziano Redi 129. Roma, 2005.

Viroli M. Il dio di Machiavelli e il problema morale dell'Italia. Roma, Bari, 2005.

Weibel E. Machiavel. Biographie politique. Fribourg, 1988.

Zeppi S. Letture machiavelliane. Milano, 2004.

БАЛЬДАССАРЕ КАСТИЛЬОНЕ И ЖАНР ТРАКТАТА О ПРАВИЛАХ ПОВЕДЕНИЯ

Делла Каза Дж. Галатео, или Об обычаях / Пер. Г.Д. Муравьевой // Сочинения великих итальянцев XVI века. СПб., 2002. С. 248–288.

Кастильоне Б. О придворном. Кн. 1, 4 / Пер. О.Ф. Кудрявцева // Опыт тысячелетия. Средние века и эпоха Возрождения. Быт, нравы, идеалы. М., 1996. С. 469–568.

Carafa D. Dello optimo cortesano. Salerno, 1971.

Castiglione B. Il Cortegiano con una scelta delle Opere minori / A cura di B.Maier. Torino, 1981.

Castiglione B. Lettere / A cura di G.La Rocca. Milano, 1978. Vol. 1.

Castiglione B. Lettere inedite e rare / A cura di G.Corni. Milano; Napoli, 1969.

Castiglione B. Il Libro del Cortegiano / A cura di G.Preti. Torino, 1960.

Castiglione B. Il Libro del Cortegiano / A cura di A.Quondam. Milano, 1981.

Castiglione B. Rime e giochi di corte / A cura di M.Fantato. Canneto sull'Oglio, 2004.

Della Casa G. Se si debba prender moglie. Galateo / A cura di A.Di Benedetto. Torino, 1991.

Guazzo S. La civil conversazione / A cura di A.Quondam. Modena, 1993. Vol. 1–2.

Prose di G. Della Casa e altri trattatisti cinquecenteschi del comportamento / A cura di A.Di Benedetto. Torino, 1970.

Sansovino F. L'avvocato e il segretario / A cura di P.Calamandrei. Firenze, 1942.

Баткин Л.М. Мнения Бальдассаре Кастильоне об индивидуальном совершенстве // Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990. С. 132–169.

Баткин Л.М. Ренессансное понимание индивидуального творческого начала (Кастильоне и Цицерон). // Ренессанс. Образ и место Возрождения в истории культуры. М., 1987. С. 47–68.

Брагина Л.М. Преломление гуманистических идей в «Книге о придворном» Бальдассаре Кастильоне и сочинении Джованни Делла Каза «Галатео, или О нравах» // Брагина Л.М. Итальянский гуманизм эпохи Возрождения. Идеалы и практика культуры. М., 2002. С. 295–311.

Дживелегов А.К. Бальдессар Кастильоне // Дживелегов А.К. Очерки итальянского Возрождения. М., 1929 (переизд.: Дживелегов А.К.Творцы итальянского Возрождения. М., 1998. Кн. 2. С. 64–103).

Кудрявцев О.Ф. Диалоги Кастильоне «О придворном». Принципы построения // Проблемы итальянской истории. М., 1993. С. 21–47.

Хоментовская А.И. Кастильоне, друг Рафаэля. К истории homo universale эпохи Возрождения. Пг., 1923.

Чиколини Л.С. Гуманистический идеал Кастильоне // Рафаэль и его время. М., 1986. С. 199–210.

Berger H. Jr. The Absence of Grace: Sprezzatura and Suspicion in Two Renaissance Courtesy Books. Stanford, 2000.

Burke P. The Fortunes of the Courtrier. Cambridge, 1995.

Cartwright J. Baldassare Castiglione: The Perfect Courtrier, His Life and Letters. L., 1908.

Cian V. Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento. Baldassar Castiglione. Città del Vaticano, 1951.

Cian V. La lingua di Baldassar Castiglione. Firenze, 1942.

La corte e il «Cortegiano» / A cura di C.Orsola, A.Prosperi. Roma, 1980. Vol. 1–2.

Ertl F. Baldassare Castigliones Beziehungen und Verhältnis zu den bildenden Künsten. Nürnberg, 1933.

Falvo J.D. The Economy of Human Relations: Castiglione's «Libro del Cortegiano». N.Y., 1992.

Ghinassi G. La seconda redazione del «Cortegiano» di B.Castiglione. Firenze, 1968.

Loos E. Baldassare Castigliones «Libro del Cortegiano»: Studien zur Tugendauffassung des Cinquecento. Frankfurt am Main. 1955.

Motta U. Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del «Cortigiano». Milano, 2003.

Ossola C. Dal «Cortegiano» all' «Uomo di mondo». Storia di un libro e di un modello sociale. Torino, 1987.

Quondam A. «Questo povero cortegiano». Castiglione, il libro, la storia. Roma, 2000.

Saccone E. Le buone e le cattive maniere. Letteratura e galateo nel Cinquecento. Bologna, 1992.

Sole A. Cognizione del reale e letteratura in Giovanni Della Casa. Roma, 1981.

АНЬОЛО ФИРЕНЦУОЛА

Сочинения / Вступ. ст. и ред. А.К. Дживелегова / Пер. А.Г. Габричевского. М; Л., 1934 («Беседы о любви», «О красотах женщин»).

Le novelle / A cura di E.Ragni. Roma, 1971.

Opere / A cura di D.Maestri. Torino, 1977.

Баткин Л.М. Фиренцуола и маньеризм. Кризис ренессансного идеала // Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990. С. 170–207.

Fatini G. Agnolo Firenzuola e la borghesia letteraria del Rinascimento. Cortona, 1907.

Romei D. La «maniera» romana di Agnolo Firenzuola. Firenze, 1983.

ПЬЕТРО АРЕТИНО

Комедия о придворных нравах. Философ / Пер. А. Габричевского // Комедии итальянского Возрождения. М., 1965. С. 321–531.

[Развратные сонеты] // Петенко И. «Развратные сонеты» Пьетро Аретино. Стихи и переводы. М., 2007 С. 3–132.

Рассуждения Нанны и Антонии / Пер. С. Бушуевой. СПб., 1995.

Lettere / A cura di P.Procaccioli. Roma, 1997–2002. T. 1–6.

Lettere a Pietro Aretino / A cura di G.Floris, L.Mulas. Roma, 1997. Vol. 1–3.

Lettere sull'arte / A cura di E.Camesasca. Milano, 1957–1960. Vol. 1–4.

Il Manganello / A cura di R.Reim, I.Donfrancesco. Roma, 1984.

I Modi / A cura di L.Lawner. Milano, 1984.

Poemi cavallereschi / A cura di D.Romei. Roma, 1998.

Poesie varie / A cura di G.Aquilecchia, A.Romano. Roma, 1992.

Ragionamento. Dialogo / A cura di P.Procaccioli. Milano, 1984.

Scritti scelti / A cura di G.G.Ferrero. Milano, 1960.

Sei giornate. Ragionamenti / A cura di G.Aquilecchia. Bari, 1969.

Teatro / A cura di G.Petrocchi. Milano, 1971.

Le vite dei santi. Santa Caterina Vergine, San Tommaso d'Aquino / A cura di F.Santin. Roma, 1977.

Баткин Л.М. Пьетро Аретино и конец итальянского Возрождения. М., 2009.

Дживелегов А.К. Пьетро Аретино // Дживелегов А.К. Очерки итальянского Возрождения. М., 1929 (переизд.: Дживелегов А.К.Творцы итальянского Возрождения. М., 1998. Кн. 2. С. 103–149).

Горфункель А.Х. Пьетро Аретино и Виттория Колонна // Проблемы итальянской истории – 1982. М., 1983. С. 214–225.

Bertolo F.M. Aretino e la stampa. Strategie di autopromozione a Venezia nel Cinquecento. Roma, 2003.

Cairns C. Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and His Circle in Venice (1527–1556). Firenze, 1985.

Cottino Jones M. Introduzione a Pietro Aretino. Roma; Bari, 1993.

Del Vita A. L'Aretino «uomo libero per grazia di Dio». Arezzo, 1954.

Fallaschi G. Progetto corporativo e autonomia dell'arte in Pietro Aretino. Messina; Firenze, 1977.

Ferroni G. Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro. Napoli, 1977.

Innamorati G. Tradizione e invenzione in Pietro Aretino. Studi e note critiche. Messina; Firenze, 1957.

Larivaille P. L'Arétin entre Renaissance et Maniérisme, 1492–1537. Lille, 1972. Vol. 1–2.

Larivaille P. Pietro Aretino. Roma, 1997.

Levergeois B. L'Aretin ou l'insolence de plaisir. P., 1999.

Romano A. Periegesi aretiniane. Testi, schede e note biografiche intorno a Pietro Aretino. Roma, 1991.

Palladino L.A. Pietro Aretino: Orator and Art Theorist. Yale, 1982.

Petrocchi G. Pietro Aretino tra Rinascimento e Controriforma. Milano, 1948.

Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita. Atti del convegno. Roma, 1995. Vol. 1–2.

Waddington R.B. Aretino's Satire. Sexuality, Satire and Self-Projection in Sixteenth-Century Literature and Art. Toronto, 2004.

ФРАНЧЕСКО ГВИЧЧАРДИНИ

Заметки о делах политических и гражданских. М., 2004 / Пер. М.С. Фельдштейна под ред. Г.Д. Муравьевой.

История Флоренции / Пер. Н.П. Подземской // Сочинения великих итальянцев XVI века. СПб., 2002. С. 72–140.

Сочинения / Вступ. ст. и ред. А.К. Дживелегова / Пер. М.С. Фельдштейна М., 1934 [«Заметки о делах политических и гражданских», «Семейная хроника», «Воспоминания о себе самом»].

Carteggio / A cura di R.Palmarocchi (v. 1–4), P.G.Ricci (v. 5–17). Bologna; Roma, 1938–1972.

Consolatoria. Accusatoria. Defensoria. Autodifesa di un politico / A cura di U.Dotti. Roma; Bari, 1993.

Le cose fiorentine dell'anno 1373 / A cura di R.Ridolfi. Firenze, 1983.

Dialoghi e Discorsi del Reggimento di Firenze / A cura di R.Palmarocchi. Bari, 1932.

Diario del viaggio in Spagna / A cura di P.Guicciardini. Firenze, 1932.

Lettere / A cura di P.Jodogne. Roma, 1986–2005. Vol. 1–9.

Opere / A cura di E.Lugnani Scarano. Torino, 1970. Vol. 1–3.

Ricordanze inedite / A cura di P.Guicciardini. Firenze, 1930.

Ricordi / A cura di V.De Caprio. Roma, 1990.

Scritti autobiografici e rari / A cura di R.Palmarocchi. Bari, 1936.

Scritti inediti sopra la politica di Clemente VII dopo la battaglia di Pavia / A cura di P.Guicciardini. Firenze, 1940.

Scritti politici. Ricordi / A cura di R.Palmarocchi. Bari, 1933.

Storia d'Italia / A cura di E.Mazzali. Milano, 1988. Vol. 1–3.

Storie fiorentine / A cura di R.Palmarocchi. Bari, 1931.

Брагина Л.М. Проблемы власти в творчестве Франческо Гвиччардини // Культура Возрождения и власть. М., 1999. С. 55–66.

Брагина Л.М. Этические взгляды Франческо Гвиччардини в его «Заметках о делах политических и гражданских» // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. М., 1997. С. 199–209.

Рутенбург В.И. Гвиччардини. Заметки о позднем Возрождении // Итальянское Возрождение. Л., 1966. С. 89–120.

Рутенбург В.И. Макьявелли и Гвиччардини // Рутенбург В.И. Титаны Возрождения. СПб., 1991. С. 91–98.

Barbuto G.M. La politica dopo la tempesta. Ordine e crisi nel pensiero di Francesco Guicciardini. Napoli, 2002.

Barucci G. I segni e la storia: modelli tacitiani nella «Storia d'Italia» del Guicciardini. Milano, 2004.

De Caprariis V. Francesco Guicciardini. Dalla politica alla storia. Bari, 1950.

Gilbert F. Machiavelli and Guicciardini. Politics and History in Sixteenth-century Florence. Princeton, 1965.

Lugnani Scarano E. La ragione e le cose. Tre studi su Guicciardini. Pisa, 1980.

Otetea A. François Guichardin, sa vie publique et sa pensée polique. P., 1926–1927. Vol. 1–2.

Palmarocchi R. Studi guicciardiani. Firenze, 1947.

Palumbo M. Gli orizzonti della verità. Saggio su Guicciardini. Napoli, 1984.

Philips M. Francesco Guicciardini: the Historian's Craft. Toronto; Buffalo. 1977.

Ramat R. Il Guicciardini e la tragedia d'Italia. Firenze, 1953.

Ridolfi R. Studi guicciardiani. Firenze, 1978.

Ridolfi R. Vita di Francesco Guicciardini. Roma, 1960.

Sasso G. Per Francesco Guicciardini. Quattro studi. Roma, 1984.

Treves P. Il realismo politico di Francesco Guicciardini. Firenze, 1931.

ИСТОРИЧЕСКАЯ И ПОЛИТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ

Ammirato Sc. Opere / A cura di M.Capuccio, M.Leone. T. 1. Galatina, 2002.

Botero G. Della ragion di stato / A cura di Ch.Continisio. Roma, 1997.

Giannotti D. Lettere italiane / A cura di F.Diaz. Milano, 1974.

Giannotti D. Opere politiche / A cura di F.Diaz. Milano, 1974.

Giovio P. Dialogi et descriptiones / A cura di E.Travi, M.Peenco. Roma, 1984.

Giovio P. Elogia virorum illustrium / A cura di R.Meregazzi. Roma, 1972.

Giovio P. Historiarum sui temporis / A cura D.Visconti, T.C.Price. Roma, 1957–1983. Vol. 1–3.

Giovio P. Ritratti degli uomini illustri / A cura di C.Carusio. Palermo, 1999.

Giovio P. Vitarum pars prior /A cura di M.Cataudella. Roma, 1987.

Paruta P. Discorsi politici / A cura di G.Candeloro. Bologna, 1943.

Porzio C. La congiura de' baroni del Regno di Napoli contro il re Ferdinando I e gli altri scritti / A cura di E.Pontieri. Napoli, 1958.

Sanudo M. Le vite dei dogi / A cura di A.Caracciolo Aricò. Venezia, 2001–2002. T. 1 (1423–1457), 2 (1474–1494).

Storici e politici del Cinquecento e del Seicento / A cura di B.Widmar. Milano, 1964.

Storici e politici fiorentini del Cinquecento / A cura di A.Baiocchi. Milano; Napoli, 1994.

Varchi B. Opere. Trieste, 1858. Vol. 1–2.

Vettori F. Scritti storici e politici / A cura di E.Niccolini. Bari, 1972.

Чиколини Л.С. Концепция «государственного интереса» Джованни Ботеро // Культура Возрождения и власть. М., 1999. С. 67–83.

Bisaccia G. La «Repubblica fiorentina» di Donato Giannotti. Firenze, 1978.

Cadoni G. L'utopia repubblicana di Donato Giannotti. Milano, 1978.

Cutinelli Rendina E., Marchand J.J., Melere Morettini M. Dalla storia alla politica nella Toscana del Rinascimento. Roma, 2005.

Kahn V. Machiavellian Rhetoric: From the Counter-Reformation to Milton. Princeton, 1994.

Michelacci L. Giovio in Parnaso. Tra collezione di forme e storia universale. Bologna, 2004.

Minonzio F. Studi gioviani. Scienza, filosofia e letteratura nell'opera di Paolo Giovio. Como, 2002. Vol. 1–2.

Montevecchi A. Biografia e storia nel Rinascimento italiano. Bologna, 2004.

Pieralli A. La vita e le opere di Iacopo Nardi. La biografia e le opere minori. Firenze, 1901.

Pirotti U. Benedetto Varchi e la cultura del suo tempo. Firenze, 1971.

Paolo Giovio. Il Rinascimento e la memoria. Atti del convegno. Como, 1985.

Storiografia repubblicana fiorentina. 1495–1570 / A cura di J.-J. Marchand, J.-C. Zancarini. Firenze, 2003.

Titone V. La politica dell'eta barocca. Roma, 1969.

Toffanin G. Machiavelli e il «tacitismo». Napoli, 1921.

Zimmermann T.C. Paolo Giovio: the Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy. Princeton, 1995.

СПОР О ЯЗЫКЕ

Borghini V. Scritti inediti o rari sulla lingua / A cura di J.R.Woodhouse. Bologna, 1971.

Calmeta V. Prose e lettere edite e inedite / A cura di V.Grayson. Bologna, 1959.

Discussioni linguistiche del Cinquecento /A cura di M.Pozzi. Torino, 1988.

Fortunio G.F. Le regole grammaticali della volgar lingua / A cura di M.Pozzi. Torino, 1973.

Giambullari P. Regole della lingua fiorentina / A cura di I.Bonomi. Firenze, 1986.

Speroni S. Dialogo delle lingue / A cura di A.Sorella. Pescara, 1999.

Speroni S. Dialogo delle lingue. Dialogo della rettorica / A cura di G.De Robertis. Lanciano, 1912.

Tolomei C. Il Cesano della lingua toscana / A cura di O.Castellani. Firenze, 1974.

Trissino G.G. Scritti linguistici / A cura di A.Castelvecchi. Roma, 1986.

Гуковская З.В. Из истории лингвистических воззрений эпохи Возрождения. Л., 1940.

Степанова Л.Г. Итальянская лингвистическая мысль XIV–XVI веков (от Данте до позднего Возрождения). СПб., 2000.

Ascoli G.I. Scritti sulla questione della lingua. Torino, 1968.

Drusi R. La lingua «cortigiana romana». Note su un aspetto della questione cinquecentesca della lingua. Venezia, 1995.

Giovanardi C. La teoria cortigiana e il dibattito linguistico nel primo Cinquecento. Roma, 1998.

Griffith T.G. Avventure linguistiche nel Cinquecento. Firenze, 1961.

Jensen K. Rhetorical Philosophy and Philosophical Grammar. Julius Caesar Scaliger's Theory of Language. München, 1990.

Sozzi B.T. Aspetti e momenti della questione linguistica. Padova, 1955.

Tavoni M. Latino, grammatica, volgare. Storia di una questione umanistica. Padova, 1984.

Vitale M. L'oro nella lingua. Contributi per una storia del tradizionalismo e del purismo italiano. Milano; Napoli, 1986.

Vitale M. La questione della lingua. Palermo, 1978.

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТОРЫ

Джелли Дж. Причуды бочара / Пер. Н.П. Подземской // Сочинения великих итальянцев XVI века. СПб., 2002. С. 290–356.

Джелли Дж. Цирцея / Изд. подг. Н.В. Ревякина. Иваново, 2005.

Dolce L. Dialogo del modo di accrescere e conservar la memoria / A cura di A.Torre. Pisa, 2001.

Doni A.F. Contra Aretinum / A cura di P.Procaccioli. Manziana, 1998.

Doni A.F. La guerra di Cipro / A cura di V.Jacomuzzi. Torino, 2001.

Doni A.F. Inferni. Libro secondo de' Mondi / A cura di F.Sberlati. Bologna, 1998.

Doni A.F. La libraria / A cura di V.Bramanti. Milano, 1972.

Doni A.F. I marmi / A cura di E.Chiòrboli. Bari, 1928. Vol. 1–2.

Doni A.F. I Mondi e gi Inferni / A cura di P.Pellizzari. Torino, 1994.

Doni A.F. I numeri / A cura di A.Del Fante. Roma, 1981.

Doni A.F. Le Novelle. Roma, 2002. T. 1. La moral filosofia. Trattati / A cura di P. Pellizzari.

Doni A.F. Umori e sentenze / A cura di V.Giri, G.Masi. Roma, 1988.

Franco N. Dialogo del venditore di libri / A cura di M.Infelise. Venezia, 2005.

Franco N. Dialogi piacevoli / A cura di F.Pignatti. Manziana, 2003.

Franco N. Il Petrarchista / A cura di R.L.Bruni. Exeter, 1979.

Gelli G.B. Opere / A cura di A.Corona Alessina. Napoli, 1969.

Gelli G.B. Opere / A cura di D.Maestri. Torino, 1976.

Lando O. Paradossi, cioè sentenze fuori del commun parere / A cura di A.Corsaro. Roma, 2000.

Lando O. La sferza de'scrittori antichi e moderni / A cura di P.Procaccioli. Roma, 1995.

Manuzio A. Dediche. Prefazioni / A cura di G.Orlandi. Milano, 1975.

Чиколини Л.С. Итальянская публицистика середины XVI в. и «Утопия» Мора. «Миры» Антона Франческо Дони // Чиколини Л.С. Социальная утопия в Италии. XVI – начало XVII в. М., 1980 С. 179–206, 207–248.

Biow D. Doctors, Ambassadors, Secretaries: Humanism and Professions in Renaissance Italy. Chicago, 2002.

Bonora E. Ricerche su Francesco Sansovino imprenditore librario e letterato. Venezia, 1994.

Comi A. Vom Glanz und Elend des Menschen. Untersuchungen zum Weltbild von Anton Francesco Doni. Tuebingen, 1998.

De Gaetano A.L. G.B.Gelli and the Florentine Academy. The Rebellion against Latin. Firenze, 1976.

Di Filippo Bareggi C. Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento. Roma, 1988.

Grendler P.F. Critics of the Italian World (1530–1560). A.F.Doni, N.Franco and O.Lando. Madison; L., 1969.

Lincoln E. The Invention of the Italian Renaissance Printmaker. New Haven, 2000.

Matarazzo A. Trasgressione e utopia nelle opere di Niccolò Franco. Benevento, 2004.

Monforte V. Battaglie editoriali del Cinquecento dal Veneto alla Sicilia. Palermo, 1992.

Pettas W.A. The Giunti of Florence, Merchant Publichers of the Sixteenth Century. With a Checklist of all the Books and Documents Published by the Giunti from 1497 to 1570. San Francisco, 1980.

Richardson B. Print Culture in Renaissance Italy. The Editor and the Vernacular Text (1470–1600). Cambridge, 1994.

Richardson B. Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy. Cambridge, 1999.

Ricottini Marsili-Libelli C. A.F.Doni scrittore e stampatore. Bibliografia delle opere e della critica e annali tipografici. Firenze, 1960.

Rivoletti C. La metamorfosi dell'utopia. A.F.Doni e l'immaginario utopico di metà Cinquecento. Lucca, 2003.

La stampa in Italia nel Cinquecento / A cura di M.Santoro. Roma, 1992. Vol. 1–2.

Sanesi I. Il cinquecentista O.Lando. Pistoia, 1893.

Savino E. Le cicalate letterarie nei «Marmi» del Doni. Lecce, 1941.

Simiani C. Niccolò Franco. La vita e le opere. Torino; Roma, 1894.

Terpening R.H. Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters. Toronto, 1997.

Trovato P. Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterati italiani (1470–1570). Bologna, 1991.

Ugolini A. Le opere di G.B.Gelli. Pisa, 1898.

ЛИРИЧЕСКАЯ И КОМИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Европейские поэты Возрождения. М., 1974 [стихотворения Н.Макьявелли, П.Бембо, Л.Ариосто, Т.Фоленго, Ф.Берни, Дж.Делла Казы, Г.Стампы, Дж.Б.Строцци, Л.Тансилло, Галеацо ди Тарсиа, Т.Тассо в пер. Евг.Солоновича, С.Ошерова, С.Шервинского, Новеллы Матвеевой, А.Бердникова, А.Парина – с. 110–178].

Микеланджело Буонарроти. Неизмеримы гения деянья. Стихотворенья / Пер. А.Б. Махова. М., 1997.

Поэзия Микеланджело / Пер. А.М. Эфроса. М., 1992. (См. также: Микеланджело. Жизнь. Творчество. М., 1964. С. 124–181).

Bandello M. Rime / A cura di M.Danzi. Modena, 1989.

Berni F. Poesie e prose / A cura di E.Chiorboli. Firenze, 1934.

Berni F. Rime / A cura di G. Bàrberi Squarotti. Torino, 1969.

Colonna V. Rime / A cura di A.Bullock. Roma; Bari, 1982.

Colonna V. Sonetti in morte di Francesco Ferrante d'Avalos marhese di Pescara / A cura di T.R.Toscano. Milano, 1998.

Della Casa G. Rime / A cura di R.Fedi. Roma, 1978. Vol. 1–2.

Franco V. Rime / A cura di S.Bianchi. Milano, 1995.

Galeazzo di Tarsia. Rime / A cura di C.Bozzetti. Milano, 1980.

Gambara V. Rime / A cura di A.Bullock. Firenze, 1995.

Gonzaga C. Rime / A cura di G.Barbero. Roma, 1998.

Guidiccioni G., Coppetta Beccuti F. Rime / A cura di E.Chiorboli. Bari, 1912.

Lirici del Cinquecento / A cura di L.Baldacci. Firenze, 1957.

Lirici del Cinquecento / A cura di G.Davico Bonino. Torino, 1968.

Martelli L. Rime / A cura di L.Amaddeo. Torino, 2005.

Michelangelo Buonarroti. Rime / A cura di E.N.Girardi. Bari, 1960.

Molza F.M. Capitoli erotici / A cura di M.Masieri. Galatina, 1999.

Molza F.M. Elegiae et alia / A cura di R.Sodano. Torino, 1999.

Morra I. Rime / A cura di M.A.Grignani. Roma, 2000.

Poesia del Quattrocento e del Cinquecento / A cura di C.Muscetta, D.Pochiroli. Torino, 1959.

Poesia italiana del Cinquecento / A cura di G.Ferroni. Milano, 1978.

Poetesse italiane del Cinquecento / A cura di S.Bianchi. Milano, 2003.

Poeti del Cinquecento / A cura di G.Gorni, M.Danzi, S.Longhi. Milano; Napoli, 2001. T. 1. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici.

Stampa G. Rime / A cura di G.R.Ceriello. Milano, 1958.

Stampa G., Franco V. Rime / A cura di A.Salza. Bari, 1913.

Tansillo L. Il Canzoniere edito ed inedito / A cura di E.Pèrcopo. Napoli, 1927.

Tansillo L. Il Canzoniere edito ed inedito / A cura di T.R.Toscano. Napoli, 1996. Vol. 1–2.

Голенищев-Кутузов И.Н. Поэты и поэтессы позднего итальянского Возрождения // Голенищев-Кутузов И.Н. Романские литературы. М., 1975 С. 135–153.

Якушкина Т.В. Итальянский петраркизм XV–XVI веков: традиция и канон. СПб., 2008.

Afribo A. Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento. Firenze, 2001.

Albanelli N. Stella in turbato cielo. Vittoria Colonna e il suo tempo. Ischia, 2004.

Ariani M. La scrittura e l'immaginario. Saggio su Galeazzo di Tarsia. Padova, 1981.

Baldacci L. Il petrarchismo italiano nel Cinquecento. Milano; Napoli, 1957.

Bassanese F.A. Gaspara Stampa. Boston, 1982.

Besomi O., Hauser J., Sopranzi G. Archivio tematico della lirica italiana. Vittoria Colonna: «Rime». Galeazzo di Tarsia: «Rime». Hildescheim; Zuerich, 1997.

Binni W. Michelangelo scrittore. Torino, 1975.

Cambon G. Michelangelo's Poetry. Fury of Form. Princeton, 1985.

Corsaro A. La regola e la licenza. Studi sulla poesia satirica e burlesca fra Cinque e Seicento. Manziana, 1999.

Croce B. La lirica cinquecentesca // Croce B. Poesia popolare e poesia d'arte. Bari, 1933. P. 339–438.

De Frede C. Galeazzo di Tarsia. Poesia e violenza nella Calabria del Cinquecento. Napoli, 1991.

Folliero-Metz G.D. Le «Rime» di Michelangelo Buonarroti nel loro contesto. Heidelberg, 2004.

Forster L. The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism. Cambridge, 1969.

Geboni Baiardi G. La lirica di Bernardo Tasso. Urbino, 1966.

Giampieri G. Francesco Berni. Firenze, 1997.

Girardi E.N. Studi su Michelangelo scrittore. Firenze, 1974.

Gramatzky S. Zur Lyrischen Subjektivität in den «Rime» Michelangelo Buonarrotis. Heidelberg, 2004.

Guglielminetti M. Petrarca e il petrarchismo. Un'ideologia della letteratura. Torino, 1977.

Hoffmeister G. Petrarkistische Lyrik. Stuttgart, 1973.

La lirica del Cinquecento. Seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti / A cura R.Cremante. Alessandria, 2004.

Lista R. Isabella Morra. Le rime, la critica, il suo tempo, i suoi luoghi. Sesto Fiorentino, 2002.

Longhi S. Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento. Padova, 1983.

Milburn E. Luigi Tansillo and Lyric Poetry in Sixteenth-Century Naples. Leeds, 2003.

Moore M B. Desiring Voices: Women Sonneters and Petrarchism. Carbondale, 2000.

Per Giovanni Della Casa: ricerche e contributi / A cura di G.Barbarisi, C.Berra. Bologna, 1997.

Pizzigalli D. La signora della poesia: vita e passioni di Veronica Gambara, artista del Rinascimento. Milano, 2004.

Quondam A. Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo. Modena, 1991.

Quondam A. Petrarchismo mediato. Roma, 1974.

Romagnoli S. Le «Rime» di Michelangelo Buonarroti. Padova, 1965.

Romei D. Berni e i berneschi nel Cinquecento. Firenze, 1984.

Ryan Ch. The Poetry of Michelangelo. An Introduction. Madison; Teaneck, 1998.

Santangelo G. Il petrarchismo del Bembo e di altri poeti del Cinquecento. Roma; Palermo, 1962.

Scarpa E. Schede per le «Rime» di Giovanni Della Casa. Verona, 2003.

Zorzi A. Cortigiana veneziana. Veronica Franco e i suoi poeti. Milano, 1986.

НОВЕЛЛИСТИКА

Банделло М. Ромео и Джульетта / Вступ. ст. Э.Я.Егермана / Пер. Н.К.Георгиевской. М., 1956.

Европейская новелла Возрождения. М., 1974 [Ф.М.Мольца, Л.Аламанни, Л. Да Порто, А.Граццини, М.Банделло, П.Фортини, Дж.Джиральди Чинтио, Дж.Страпарола, Дж.Парабоско, Ш.Баргальи].

Итальянская новелла Возрождения / Ред. и вступ. ст. Э.Егермана. М., 1957 [А.Фиренцуола, Граццинн-Ласка, Дж.Джиральди Чинтио, М.Банделло].

Новеллы итальянского Возрождения, избранные и переведенные П.Муратовым. М., 1913. Ч. 3. Новеллнсты Чинквеченто. [Мольца, Банделло, Фиренцуола, Граццини, Дони, Фортини, Джиральди, Парабоско, Де Мори, Страпарола, Челио Малеспини, Баргальи].

Страпарола Дж. да Караваджо. Приятные ночи / Изд. подготовили А.С. Бобович, А.А. Касаткин, Н.Я. Рыкова. М., 1978.

Bandello M. Le Novelle / A cura di G.Brognoligo. Bari, 1910–1912. Vol. 1–5.

Bandello M. Novelle / A cura D.Maestri. Alessandria, 1992–1995. Vol. 1–3.

Bandello M. Novelle / A cura di G.G.Ferrero. Torino, 1974.

Bandello M. Tutte le opere / A cura di F.Flora. Milano, 1934–1935. Vol. 1–2.

Bargagli S. I Trattenimenti / A cura di L.Riccò. Roma, 1989.

Doni A. F. Le Novelle. Roma, 2003. Vol. 1–2. T. 2. La zucca / A cura di E.Pierazzo.

Erizzo S. Le sei giornate / A cura di R.Bragantini. Roma, 1977.

Forteguerri G. Novelle edite e inedite / A cura di V.Lami. Bologna, 1882.

Fortini P. Giornate / A cura di A.Mauriello. Roma, 1988. Vol. 1–2.

Fortini P. Novelle / A cura di A.Mauriello. Napoli, 1983.

Fortini P. Le piacevole et amorose notti dei novizi / A cura di A.Mauriello. Roma, 1995. Vol. 1–2.

Grazzini A. Le cene / A cura di R.Bruscagli. Roma, 1976.

Morlini G. Novelle e favole / A cura di G.Villani. Roma, 1983.

Novelle del Cinquecento / A cura di G.Fatini. Torino, 1945.

Novelle del Cinquecento / A cura di G.B.Salinari. Torino, 1955. Vol. 1–2.

Novelle italiane del Cinquecento / A cura di B.Maier. Milano, 1962.

Novelle italiane. Il Cinquecento / A cura M.Ciccuto. Milano, 1982.

Novellieri del Cinquecento / A cura di M.Guglielminetti. Milano; Napoli, 1972.

Novellieri minori del Cinquecento / A cura di G.Gigli, F.Nicolini. Bari, 1912.

Parabosco G., Borgogni G. Diporti / A cura di D.Pirovano. Roma, 2005.

Straparola G.F. Le piacevoli notti / A cura di D.Pirovano. Roma, 2000. Vol. 1–2.

Голенищев-Кутузов И.Н. Новеллистика после «Декамерона» // Голенищев-Кутузов И.Н. Романские литературы. М., 1975. С. 154–167.

Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 109–122.

Хлодовский Р.И. Новелла и новеллисты // Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М., 1988. С. 142–175.

Bottigheimer R.B. Fairy Godfather. Straparola, Venice and the Fairy Tale Tradition. Philadelphia, 2002.

Bragantini R. Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma. Firenze, 1987.

Bussi F. Umanità e arte di Girolamo Parabosco. Piacenza, 1961.

Cottino-Jones M. Il dir novellando: modello e deviazioni. Roma, 1994.

Croce B. La novella // Croce B. Poesia popolare e poesia d'arte. Bari, 1933. P. 487–502.

Fiorato A.C. Bandello entre l'histoire et l'écriture. La vie, l'espérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance. Firenze, 1979.

Guglielminetti M. La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500. Bologna, 1984.

Lencioni Novelli R. Celio Malespini tra biografia e novella. Napoli, 1982.

Maestri D. Matteo Bandello e la mistura d'accidenti come significato dell'esistenza. Alessandria, 1980.

Matteo Bandello novelliere europeo. Atti del Convegno internazionale. Tortona, 1982.

Mauriello A. Dalla novella «spicciolata» al «romanzo». I percorsi della novellistica fiorentina nel secolo XVI. Napoli, 2001.

Menetti E. Enormi e disonesti: le novelle di Matteo Bandello. Roma, 2005.

Ordine N. Teoria della novella e teoria del riso nel '500. Napoli, 1996.

Petrocchi G. Matteo Bandello. L'artista e il novelliere. Firenze, 1949.

Porcelli B. Novellieri italiani dal Sacchetti al Basile. Ravenna, 1969.

Porcelli B. Struttura e lingua. Le novelle di Malespini e altra letteratura fra Cinque e Seicento. Napoli, 1995.

Pirrotta G. Bandello narratore. Firenze, 1997.

Piejus M.-F. Individue et societé: le parvenu dans la nouvelle italienne du XVI siècle. La Garenne-Colombes, 1991.

Rodini R.J. Anton Francesco Grazzini. Poet, Dramatist and Novelliere (1503–1584). Madison; L., 1970.

Vega Ramos M.J. La teoria de la «novella» en el siglo XVI. La poetica neoaristotelica ante el «Decameron». Salamanca, 1993.

КОМЕДИЯ

Итальянская комедия Возрождения / Сост. Н. Томашевского. М., 1999 [Б.Довици «Каландрия»; Н.Макиавелли «Мандрагора», «Клиция»; П.Аретино «Комедия о придворных нравах»; А.Пикколомини «Постоянство в любви»; Дж.М. Чекки «Сова»; «Венецианка»].

Комедии итальянского Возрождения / Сост. и вступ. ст. Г. Бояджиева. М., 1965 [Л.Ариосто «Комедия о сундуке», «Подмененные»; Б.Довици «Каландрия»; Н.Макиавелли «Мандрагора»; П.Аретино «Комедия о придворных нравах», «Философ»; Дж.Бруно «Неаполитанская улица»].

Перетц В.Н. Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733–1735 гг. Петроград, 1917.

La commedia dell'arte. Scelta e intr. di C.Molinari. Roma, 1999.

Commedie dei comici dell'arte / A cura di L.Falavolti. Torino, 1982.

Commedie del Cinquecento / A cura di N.Borsellino. Milano, 1962–1967. Vol. 1–2.

Commedie del Cinquecento / A cura di A. Borlenghi. Milano, 1959. Vol. 1–2.

Commedie del Cinquecento / A cura di I.Sanesi. Bari, 1912. Vol. 1–2.

Commedie dell'arte. A cura di S.Ferrone. Milano, 1985–1987. Vol. 1–2.

Della Porta G. Teatro / A cura di R.Sirri. Le commedie. Napoli, 1980–1985. Vol. 2–3.

Grazzini A. Teatro / A cura di G.Grazzini. Bari, 1953.

Pandolfi V. La commedia dell'arte. Storia e testi. Firenze, 1957–1961. Vol. 1–6.

Ruzante. Teatro / A cura di L.Zorzi. Torino, 1967.

Strozzi L. Commedie / A cura di A.Gareffi. Ravenna, 1980.

Il teatro italiano. Torino, 1977–1978. T. 1–3. II. La commedia del Cinquecento / A cura di G.Davico Bonino.

Teatro italiano antico. La commedia del XVI secolo / A cura di M.Calore, G.Vecchi. Bologna, 1976–1991. Vol. 1–17.

Андреев М.Л. «Два Менехма» Плавта и структуры комедии итальянского Возрождения // Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984. С. 172–180.

Андреев М.Л. Комедия: жанр и его судьба // Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М., 1988. С. 176–220.

Андреев М.Л. Социальная проблематика в комедии итальянского Возрождения // Культура Возрождения и общество. М., 1986. С. 138–144.

Бояджиев Г.Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения: Испания, Италия, Англия. Л., 1973.

Голенищев-Кутузов И.Н. Ренессансные драматурги Италии. Комедиографы // Голенищев-Кутузов И.Н. Романские литературы. М., 1975. С. 180–202.

Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия (commedia dell'arte). 2 изд. М., 1962.

Миклашевский К. La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. СПб, 1914.

Alonge R. Il teatro dei Rozzi di Siena. Firenze, 1967.

Andrews R. Scripts and Scenarios: the Performance of Comedy in the Renaissance Italy. Cambridge, 1993.

Baratto M. La commedia del Cinquecento (aspetti e problemi). Vicenza, 1975.

Baratto M. Tre studi sul teatro (Ruzante, Aretino, Goldoni). Venezia, 1964.

Borsellino N. La tradizione del comico. Milano, 1989.

Bosisio P. Popolarità e classicità nel teatro comico del Cinquecento. Milano, 1986.

Calendoli G. Ruzante. Venezia, 1985.

Campanini P. «Ambasciatore delle risa». La commedia dell'arte nel secondo Cinquecento (1545–1590). Firenze, 2004.

Canova M. E 'l riso e 'l pianto et la paura e l'ira: l'opera di Angelo Beolco tra poetica e psicanalisi. Firenze, 2003.

Fanelli C. «La Calandria». Tematiche e simbologia. Firenze, 1997.

Ferguson R. On the Theatre of Angelo Beolco (Ruzante). Text, Context and Performance. Ravenna, 2000.

Ferroni G. «Mutazione» e «riscontro» nel teatro di Machiavelli e altri saggi sulla commedia del Cinquecento. Roma, 1972.

Gareffi A. La scrittura e la festa. Teatro, festa e letteratura nella Firenze del Rinascimento. Bologna, 1991.

Heck T.F. Commedia dell'arte: a Guide to the Primary and Secondary Literature. Lincoln (Nebrasca), 2000.

Herrick M.T. Italian Comedy in the Renaissance. Urbana, 1960.

Milani M. El pi' bel favellare del mondo. Saggi ruzzantiani. Padova, 2000.

Molinari C. La commedia dell'arte. Milano, 1985.

Neuschäfer A. Lodovico Dolce als Dramatischer Autor im Venedig des 16. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, 2004.

Origini della commedia improvvisa o dell'arte. Atti del convegno di studi. Roma, 1996.

Origini della commedia nell'Europa del Cinquecento / Cur. M. Chiabò, F. Doglio. Roma, 1994.

Padoan G. L'avventura della commedia rinascimentale. Padova; Milano, 1996.

Padoan G. La commedia rinascimentale veneta (1433–1565). Vicenza, 1982.

Prosperi M. Angelo Beolco nominato Ruzante. Padova, 1970.

Radcliff-Umstead D. The Birth of Modern Comedy in Renaissance Italy. Chicago, 1969.

Raimondi E. Politica e commedia: dal Beroaldo al Machiavelli. Bologna, 1972.

The Renaissance Theater. Texts, Performance, Design / Ed. By C. Cairns. Aldershot, 1999. Vol. I. English and Italian Theater. Vol. II. Design, Image and Acting.

Sanesi I. La commedia. Milano, 1911.

Satira e beffa nelle commedie europee del Rinascimento / A cura di M.Chiabò, F.Doglio. Roma, 2002.

Seragnioli D. Il teatro a Siena nel Cinquecento. «Progetto» e «modello» drammaturgico nell'Accademia degli Intronati. Roma, 1981.

Tessari R. Commedia dell'arte: la Maschera e l'Ombra. Milano, 1981.

Theatre of the English and Italian Renaissance / Ed. By J.R. Mulryne, M. Shewring. Basingstoke; L., 1991.

Trovato R. Anton Francesco Grazzini: un contemporaneo tra tradizione e modernità. Genova, 1996.

Vescovo P. Da Ruzante a Calmo: tra «signore comedie» e «onorandissime stampe». Padova, 1996.

Zani mercenario della piazza europea / A cura di A.M.Testaverde. Bergamo, 2003.

ТРАГЕДИЯ И ПАСТОРАЛЬНАЯ ДРАМА

Alamanni L. Tragedia di Antigone / A cura di F.Spera. Torino, 1997.

Dolce L. Didone. Tragedia / A cura di S.Tomassini. Parma, 1996.

Dolce L. Medea / A cura di O.Saviano, F.Spera. Torino, 2005.

Giraldi G.B. Egle. Lettera sovra il comporre le Satire atte alla scena. Favola pastorale / A cura di C.Molinari. Bologna, 1985.

Giraldi Cinzio G.B. Epizia: an Italian Renaissance Tragedy / Ed. Ph.Horne. Lewiston; Lampete, 1996.

Giraldi Cinzio G.B. Selene: an Italian Renaissance Tragedy / Ed. Ph.Horne. Lewiston; Lampete, 1996.

Guarini B. Il Pastor fido / A cura di M.Guglielminetti. Torino, 1994.

Martelli L. Tullia / A cura di F.Spera. Torino, 1998.

Speroni S. Canace. Scritti in sua difesa. *Giraldi Cinzio G.* Scritti contro la Canace. Giudizio ed Epistola latina / A cura di C.Roaf. Bologna, 1982.

Il teatro italiano. Torino, 1977. T. 1–2. II. La tragedia del Cinquecento / A cura di M.Ariani.

Teatro del Cinquecento. II. La tragedia / A cura di R.Cremante. Milano — Napoli, 1988.

Teatro tragico italiano. Storia e testi del teatro tragico in Italia / A cura di F. Doglio. Parma, 1960.

Torelli P. La Merope / A cura di V.Guercio. Roma, 1999.

Torelli P. Polidoro / A cura di V.Guercio. Firenze, 1990.

Torelli P. Il Tancredi. Modello ed evoluzione nella tragedia del Cinquecento / A cura di S.Morini. Milano, 2004.

Torelli P. Vittoria / A cura di F.Manca. Sassari, 1981.

Андреев М.Л. Итальянская трагедия позднего Возрождения и ragion di stato // Культура эпохи Возрождения и Реформация. Л., 1981. С. 76–86.

Андреев М.Л. Трагедия в системе возрожденческих стилей // Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М., 1988. С. 221–245.

Голенищев-Кутузов И.Н. Ренессансные драматурги Италии. Трагедия. Пасторальная драма // Голенищев-Кутузов И.Н. Романские литературы. М., 1975. С. 168–180, 203–210.

Ariani M. Tra classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento. Firenze, 1974.

Attolini G. Teatro e spettacolo nel Rinascimento. Roma; Bari, 1988.

Bilancini P. Giambattista Giraldi e la tragedia italiana nel secolo XVI. Studio critico. L'Aquila, 1890.

Bruscagli R. G.B.Giraldi: drammaturgia ed esperienza teatrale. Ferrara, 1972.

Cosentino P. Cercando Melpomene: esperimenti tragici nella Firenze del primo Cinquecento. Manziana, 2003.

Croce B. La tragedia del Cinquecento // Croce B. Poesia popolare e poesia d'arte. Bari, 1933. P. 303–337.

Cruciani F. Teatro nel Rinascimento. Roma 1450–1550. Roma, 1983.

Di Maria S. The Italian Tragedy in the Renaissance. Cranbury, 2002.

Ferroni G. Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento. Roma, 1980.

Horne P.H. The Tragedies of G.B. Giraldi Cinthio. L., 1962.

Lucas C. De l'Horreur au «lieto fine». Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giraldi Cinzio. Roma, 1984.

Mastrocola P. Nimica Fortuna: Edipo e Antigone nella tragedia italiana del Cinquecento. Torino, 1996.

Morrison M. The Tragedies of G.B.Giraldi Cinthio: the Transformation of Narrative Source into Stage Play. Lewiston, 1997.

Musumarra C. La poesia tragica italiana nel Rinascimento. Firenze, 1972.

Neri F. La tragedia italiana del Cinquecento. Firenze, 1904.

Pieri M. La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo. Torino, 1989.

Pieri M. La scena boschereccia nel Rinascimento italiano. Padova, 1983.

Riccò L. «Ben mille pastorali». L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre. Roma, 2004.

Rossi V. Battista Guarini ed il «Pastor fido». Studio biografico-critico con documenti inediti. Torino, 1886.

Selmi E. «Classici e moderni» nell'officina del «Pastor fido». Alessandria, 2001.

Il teatro classico italiano nel '500. Atti del convegno. Roma, 1971.

Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance. P., 1964.

ЭПИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Alamanni L. Avarchide // Parnaso italiano. Venezia, 1841. P. 1–462. Vol. 6.

Alamanni L. Girone il cortese // Parnaso italiano. Venezia, 1835. P. 1–540. Vol. 3.

Berni F. Orlando innamorato / Scelta di S.Ferrari. Firenze, 1971.

Caro A. Opere / A cura di A.Pompeati, S.Jacomuzzi. Torino, 1955. Vol. 1 (Eneide).

Tasso B. Amadigi. Venezia, 1836–1837. T. 1–8.

Tasso B. Floridante / A cura di M.Catalano. Torino, 1931.

Alhaique Pettinelli R. Forme e percorsi dei romanzi di cavalleria da Boiardo a Brusantino. Roma, 2004.

Baldassari G. Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica. Roma 1982.

Beer M. Romanzi di cavalleria. Il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento. Roma, 1987.

Beneducci P. Il Giraldi e l'epica nel Cinquecento. Bra, 1896.

Borsetto L. L' «Eneide tradotta». Riscritture poetiche del testo di Virgilio nel XVI secolo. Milano, 1989.

Casadei A. La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento. Milano, 1997.

Ermini F. L' «Italia liberata» di Gian Giorgio Trissino. Roma, 1895.

Fumagalli G. La fortuna dell' «Orlando Furioso» in Italia nel secolo XVI. Ferrara, 1912.

Greco A. Annibal Caro: cultura e poesia. Roma, 1950.

Jossa S. La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso. Roma, 2002.

Looney D. Compromising the Classics. Romance Epic Narrative in the Italian Renaissance. Detroit, 1996.

Quasi un piccolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento / A cura di G. Baldassari. Milano, 1982.

Rozsnyoi Z. Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi. Ravenna, 2000.

Williamson E. Bernardo Tasso. Roma, 1951.

Zatti S. L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento. Milano, 1996.

МАКАРОНИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Alione G.G. Macarronea contra macarroneam Bassani / A cura di M.Chiesa. Torino, 1982.

Folengo T. Il Baldo Padano (Baldus I–X, redazione «Toscolanense») / A cura di T.Tonna, G.Bernardi Perini. Mantova; Padova, 1998.

Folengo T. Baldus / A cura di M.Chiesa. Torino, 1997. Vol. 1–2.

Folengo T. Baldus / A cura di E. Faccioli. Torino, 1989.

Folengo T. Macaronee minori. Zanitonella. Moscheide. Epigrammi / A cura di M. Zaggia. Torino, 1987.

Folengo T. Orlandino / A cura di M.Chiesa. Padova, 1991.

Folengo T. La umanità del Figliuolo di Dio / A cura di S.Gatti Ravedat. Alessandria, 2000.

Odasi T. Macaronea // *Paccagnella I.* Le macaronee padovane. Tradizione e lingua. Padova, 1979. P. 114–133.

Scroffa C. I Cantici di Fidenzio. Con appendice di poeti fidenziani / A cura di P.Trifone. Roma, 1981.

Bernardi Perini G. Scritti folenghiani. Padova, 2000.

Billanovich G. Tra don T.Folengo e Merlin Cocai. Napoli, 1948.

Bonora E. Le «Macheronee» di Teofilo Folengo. Vicenza, 1956.

Capata A. Semper truffare paratus. Genere e ideologia nel «Baldus» di Folengo. Roma, 2000.

Chiesa M. T.Folengo tra la cella e la piazza. Alessandria, 1988.

Crovato G. C.Scroffa e la poesia pedantesca. Parma, 1891.

Goffis C.F. L'eterodossia dei fratelli Folengo. Genova, 1950.

Messedaglia L. Vita e costume della Rinascenza in Merlin Cocai. Padova, 1974. Vol. 1–2.

Paoli U.E. Il latino del Folengo: lingua, prosodia, metrica. Firenze, 1937.

Paoli U.E. Il latino macheronico. Firenze, 1959.

Paccagnella I. Le macaronee padovane. Tradizione e lingua. Padova, 1979.

Scalabrini M. L'incarnazione del macaronico. Percorsi nel comico folenghiano. Bologna, 2003.

Teofilo Folengo nel quinto centenario della nascita / A cura di G.Bernardi Perini, C.Marangoni. Firenze, 1993.

ПОЭТИКА И ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Вида М. Дж. Поэтическое искусство / Пер. С. Ошерова; *Фракасторо Дж.* Наугерий, или О поэзии / Пер. В. Бибихина; *Роберτелло Ф.* Толкование всего, относящегося к искусству комедии / Пер. В. Бибихина; *Патрици Ф.* Поэтика/ Пер. А. Горфункеля // Эстетика Ренессанса. М., 1981. Т. 2. С. 69–83, 85–105, 107–121, 123–169.

Триссино Дж.Дж. Посвящение «Софоннсбы» / Пер. Н.И. Нусиновой; *Скалигер Ю.Ц.* Поэтика / Пер. Н.А.Федорова; *Минтурно А.* Поэтическое искусство / Пер. М.В.Кувшиновой; *Кастельветро Л.* «Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная / Пер.

М.Л. Андреева // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 31–32, 50–70, 71–80, 81–103.

Castelvetro L. Poetica d'Aristotile volgarizzata e sposta / A cura di W.Romani. Roma; Bari, 1978. Vol. 1–2.

Fracastoro G. Navagero. Della poetica / A cura di E.Peruzzi. Firenze, 2005.

Giraldi Cinzio G.B. Discorsi intorno al comporre. Rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese CL. I 90 / A cura di S.Villari. Messina, 2002.

Giraldi Cinzio G.B. Scritti critici / A cura di C. Guerreri-Crocetti. Milano, 1973.

Mazzoni I. Discorso in difesa dell Comedia del divino poeta Dante / A cura di M.Rossi. Città di Castello, 1898.

Mazzoni I. Introduzione alla Difesa della «Commedia» di Dante / A cura di E.Musacchio, GH.Pellegrini. Bologna, 1982.

Patrizi F. Della poetica / A cura di D.Aguzzi Barbagli. Firenze, 1969–1971. Vol. 1–3.

Pigna G.B. I romanzi / A cura di S.Ritrovato. Bologna, 1997.

La Questione del «Pastor Fido» / A cura di A.Careffi. Manziana, 1997.

Sansovino F. Le lettere sopra le diece giornate del «Decamerone» di Giovanni Boccaccio / A cura di C.Roaf. Bologna, 2003.

Scaliger J.-C. Orationes duae contra Erasmus / Ed. M.Magnien. Genève, 1999.

Trattatti di poetica e retorica del Cinquecento / A cura di B.Weinberg. Bari, 1970–1974. Vol. 1–4.

Trissino G.G. Scritti scelti / A cura di A.Scarpa. Vicenza, 1950.

Vida G. L'arte poetica/A cura di R.Girardi. Bari, 1982.

Андреев М.Л. Литературная теория и самосознание литературы // Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М., 1988. С. 267–286.

Alfano G. Dioniso e Tiziano. La rappresentazione dei «simili» nel Cinquecento tra «decorum» e sistema dei generi. Roma, 2001.

Baldwin C.S. Renaissance Literary Theory and Practice. N.Y., 1939.

Barilli R. Poetica e retorica. Milano, 1969.

Boileve-Guerlet A. Le genre romanesque. Des théories de la Renaissance italienne aux réflexions du XVII siècle français. Santiago de Compostela, 1993.

Della Volpe G. Poetica del Cinquecento. Bari, 1954.

Di Leo E. Scienza e umanesimo in G.Fracastoro. Salerno, 1937.

Grosser H. La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso. Firenze, 1992.

Guerreri-Crocetti C. G.B.Giraldi ed il pensiero critico del sec. XVI. Milano; Genova; Roma; Napoli, 1932.

Javitch D. Proclaiming a Classic: the Canonisation of «Orlando Furioso». Princeton, 1991.

Jossa S. La rappresentazione e scrittura: la crisi delle forme rinascimentali (1540–1560). Napoli, 1996.

Mastrocola P. L'idea del tragico: teorie della tragedia del Cinquecento. Soveria Mannelli, 1998.

Rinaldi M. Torquato Tasso e Francesco Patrizi. Tra polemiche letterarie e incontri intellettuali. Ravenna, 2001.

Sberlati F. Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso. Roma, 2001.

Spingarn J.E. Critica letteraria del Rinascimento. Bari, 1905.

Trabalza C. La critica letteraria nel Rinascimento. Milano, 1915.

Ulivi F. L'imitazione nella poetica del Rinascimento. Milano, 1959.

Vallone A. L'interpretazione di Dante nel Cinquecento. Firenze, 1969.

Weinber B. A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance. Chicago; L., 1963. Vol. 1–2.

ДЖОРДЖО ВАЗАРИ И РЕФЛЕКСИЯ ОБ ИСКУССТВЕ В XVI ВЕКЕ

Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. Ю.Верховского, А.Эфроса, А.Губера, А.Габричевского, А.Дживелегова. Ред. А.Дживелегова. М.; Л., 1933.

Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. А.И. Венедиктова, А.Г. Габричевского. Ред. А.Г. Габричевского. М., 1956–1971. Т. 1–5.

Варки Б. Диспуты / Пер. Г.Богемского, Н.Нусиновой; *Данти В.* О совершенных пропорциях / Пер. Г.Богемского, И.Заславской; *Л.Дольче.* Трактат о живописи / Пер. О.Кудрявцева; *Пино П.* Диалог о живописи / Пер. В.В. Горяинова; *Ломаццо Дж.П.* Трактат об искусстве живописи; *Цуккаро Ф.* Идея скульпторов, живописцев и архитекторов / Пер. А.И. Аристовой, А.А. Губера // Эстетика Ренессанса. М., 1981. Т. 2. С. 389–409, 441–497, 517–535.

[*Кондиви А*]. Биография Микель-Анжело-Буонаротти, написанная его учеником Асканио Кондиви и переведенная с итальянского на русский язык живописцем Михаилом Железновым. СПб, 1865.

Палладио А. Четыре книги об архитектуре / Пер. И.В. Жолтовского. М., 1938. Т. 1.

Пино П. Диалог о живописи / Пер. В.В. Горяинова; *Ломаццо Дж.П.* Трактат об искусстве живописи / Пер. А.И. Аристовой; *Цуккаро Ф.* Идея скульпторов, живописцев и архитекторов / Пер. А.И. Аристовой, А.А. Губера // Мастера искусств об искусстве. М., 1966. Т. 2. С. 260–270, 276–283, 286–291.

Lomazzo G.P. Della forma delle muse / A cura di A.Ruffino. Trento, 2002.

Scritti d'arte del Cinquecento / A cura di P.Barocchi. V. 1–3. Milano; Napoli, 1971.

Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma / A cura di P.Barocchi. V. 1–3. Bari, 1960–1962.

Vasari G. Le Vite / A cura di R.Bettarini, P.Barocchi. V. 1 – 6. Firenze, 1966 – 1985.

Панофски Э. Маньеризм // Панофски Э. Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 1999. С. 53–78.

Чекалов К.А. Маньеризм и его самоописание // Чекалов К.А. Маньеризм во французской и итальянской литературах. М., 2001. С. 5–36.

Barocchi P. Studi vasariani. Torino, 1984.

Blunt A. Artistic Theory in Italy 1450–1600. L., 1940.

Frangenberg Th. Der Betrachter: Studien zur Florentinischen Kunstlitetatur des Sechzechnten Jarhhunderts. Berlin, 1990.

Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica / A cura di G.C.Garfagnini. Arezzo, 1985.

Lee W. Ut pictura poësis. La teoria umanistica della pittura. Firenze, 1974.

Le Molle R. Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans le «Vite». Grenoble, 1988.

Percorsi vasariani tra le arti e le lettere. Atti del convegno / A cura di M.Spagnuolo, P.Torriti. Montepulciano, 2004.

Riccò L. Vasari scrittore. La prima edizione del libro della «Vite». Roma, 1979.

Roskill M.W. Dolce's «Aretino» and Venetian Art Theory of the Cinquecento. Toronto, 2000.

Rossi S., Gabrielli E., Rodolfo A. Pensieri d'artista. Teoria, vita e lavoro nei maestri del Rinascimento italiano. Udine, 1994.

Rud E. Vasari's Life and Lives: The First Art Historian. L., 1963.

Scoti Bertinelli U. Giorgio Vasari scrittore. Pisa, 1906.

Simonetti C.M. La vita delle «Vite» vasariane. Profilo storico di due edizioni. Firenze, 2005.

Terrenato F. Vestiti di carta. Le «Vite» di Giorgio Vasari e lo «Schilder-boeck» di Karel van Mander. Roma, 2004.

Il Vasari storiografo e artista. Atti del Congresso internazionale. Firenze, 1974.

БЕНВЕНУТО ЧЕЛЛИНИ И РЕНЕССАНСНАЯ АВТОБИОГРАФИЯ

Жизнь Бенвенуто Челлини, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим во Флоренции / Пер., прим., послесловие М.Л. Лозинского / Вступ. ст. А.К. Дживелегова. М.; Л., 1931 (переизд. со вступ. ст. Л.Пинского: М., 1958).

Кардано Дж. О моей жизни / Пер. Ф.А. Петровского / Вступ. ст. В.П. Зубова. М., 1938.

Bandinelli B. Memoriale // Repertorium für Kunstwissenschaft. 1905. XXVII. S. 406–443.

Cardano G. Ma vie / Ed. crit. et trad. par G.Naudé. P., 1936.

Cellini B. Opere / A cura di B.Maier. Milano, 1966.

Cellini B. Opere / A cura di G.G. Ferrero. Torino, 1973.

Cellini B. Vita / A cura di G.Davico Bonino. Torino, 1973.

Doria A. Vita del principe Giovanni Andrea Doria scritta da lui medesimo incompleta / A cura di V.Borghesi. Genova, 1997.

Medici Lorenzino de'. Apologia e lettere / A cura di F.Erspamer. Roma, 1991.

Pontormo. Diario / A cura di R.Fedi. Roma, 1996.

Виппер Б.Р. Бенвенуто Челлини // Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. М., 1979. С. 509–538.

Дажина В.Д. Личность художника конца Возрождения: автопортрет, автобиография, дневник // Человек в культуре Возрождения. М., 2001. С. 153–160.

Дживелегов А.К. Бенвенуто Челлини // Дживелегов А.К. Очерки итальянского Возрождения. М., 1929 (переизд.: *Дживелегов А.К.* Творцы итальянского Возрождения. М., 1998. Кн. 2. С. 149–192).

Подземская Н.П. «Жизнь Бенвенуто Челлини» как литературный памятник позднего Возрождения // Культура Возрождения XVI века. М., 1997. С. 157–163.

Arnaldi I. La vita violenta di Benvenuto Cellini. Roma; Bari, 1986.

Benvenuto Cellini artista e scrittore. Convegno dell'Accademia dei Lincei. Roma, 1972.

Biancofiore A. Benvenuto Cellini artiste-écrivain: l'homme à l'œuvre. P., 1998.

Cervigni D.S. The «Vita» of Benvenuto Cellini. Literary Tradition and Genre. Ravenna, 1979.

Gallucci M.A. Benvenuto Cellini: Sexuality, Masculinity and Artistic Identity in Renaisance Italy. N.Y., 2003.

Gatto V. La protesta di un irregolare: Benvenuto Cellini. Napoli, 1988.

Guglielminetti M. Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini. Torino, 1977.

Maier B. Umanità e stile di Benvenuto Cellini scrittore. Milano, 1952.

Nigro S. S. L'orologio di Pontormo. Invenzione di un pittore manierista. Milano, 1998.

ТОРКВАТО ТАССО

Аминта / Пер. М. Столярова, М. Эйхенгольца. М.; Л., 1937.

Освобожденный Иерусалим. Поэма в двадцати песнях в переводах русских писателей. СПб., 1899.

Освобожденный Иерусалим / Пер. Д. Мина. СПб., 1900. Т. 1–3.

Освобожденный Иерусалим / Пер. В.С.Лихачева / Подг. текста, статья, коммент. А.О.Демина. СПб., 2007.

Рассуждения о героической поэме / Пер. М.Н. Архангельской // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 104–129.

Aminta / A cura di C.Varese. Milano, 1985.

Dialoghi / A cura di C.Guasti. Firenze, 1858–1859. Vol. 1–3.

Dialoghi / A cura di E.Raimondi. Firenze, 1958. Vol. 1–4.

Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico / A cura di L.Poma. Bari, 1964

Gerusalemme Conquistata / A cura di L.Bonfigli. Bari, 1934. Vol. 1–2.

Gerusalemme Liberata / A cura di L.Caretti. Milano, 1979.

Gerusalemme Liberata / A cura di C.Varese, G.Arbizzoni. Milano, 1983.

Il «Gierusalemme» / A cura di A. Di Pietro. Milano, 1951.

Giudicio sovra la «Gerusalemme» riformata / A cura di C.Gigante. Roma, 2000.

Lettere / A cura di C.Guasti. Firenze, 1852–1855. Vol. 1–5.

Il mondo creato / A cura di G.Petrocchi. Firenze, 1951.

Opere minori in versi / A cura di A.Solerti. Bologna, 1891–1895. Vol. 1–3.

Poesie e prose / A cura di F.Flora, E.Mazzali. Milano; Napoli, 1952. Vol. 1–2.

Prose diverse / A cura di C.Guasti. Firenze, 1875. Vol. 1–2.

Rime / A cura di A.Solerti. Bologna, 1898–1902. Vol. 1–4.

Rinaldo / A cura di L.Bonfigli. Bari, 1936.

Teatro / A cura di M .Guglielminetti. Milano, 1983.

Андреев М.Л. Эпический опыт Тассо: рыцарский роман и героическая поэма // Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М., 1988. С. 246–266.

Горохова Р.М. Образ Тассо в русской романтической литературе // От романтизма к реализму. Из историн международных связей русской литературы. Л., 1977. С. 117–188.

Горохова Р.М. Торквато Тассо в России XVIII века (Материалы к истории восприятия) // Россия и Запад. Из истории литературных отношений. Л., 1973. С. 105–163.

Елина Н.Г. Поэма Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим» и контрреформация // Культура эпохи Возрождения и Реформация. Л., 1981. С. 91–102.

Пильщиков И.А. Батюшков и литература Италии. Филологические разыскания. М., 2003. С. 11–61, 158–179.

Baldassari G. Tasso. Il progetto letterario della «Gerusalemme». Torino, 1979.

Bàrberi Squarotti G. Il sogno e l'epica. Torino, 1993.

Basile B. Poeta melancholicus. Tradizione classica e follia dell'ultimo Tasso. Pisa, 1984.

Braghieri P. Il testo come soluzione rituale. «Gerusalemme Liberata». Bologna, 1978.

Caponigro M.A. La negazione dell'eros nell' «Aminta» di Torquato Tasso. Roma, 1997.

Caretti L. Studi sulle «Rime» del Tasso. Roma, 1950.

Corsaro A. Percorsi dell'incredulità. Religione, amore, natura nel primo Tasso. Roma, 2003.

Da Pozzo G. L'ambigua armonia. Studio sull' «Aminta» del Tasso. Firenze, 1983.

Della Terza D., Sabbatino P., Scognamiglio G. «Nel mondo mutabile e leggiero». Torquato Tasso e la cultura del suo tempo. Napoli, 2003.

Di Benedetto A. Tasso, minori e minimi a Ferrara. Pisa, 1970.

Falaschi G. La favola di Rinaldo. Il codice fiabesco e la «Gerusalemme Liberata». Firenze, 1994.

Getto G. Interpretazione del Tasso. Napoli, 1967.

Getto G. Nel mondo della «Gerusalemme». Firenze, 1968.

Gigliucci R. Giù verso l'alto. Luoghi e dintorni tassiani. Manziana, 2004.

Girardi M.T. Tasso e la nuova «Gerusalemme». Studio sulla «Conquistata» e sul «Giudicio». Napoli, 2002.

Grosser H. La felicità del comporre. Il laboratorio stilistico tassiano. Ferrara, 2004.

Gunsberg M. The Epic Rhetoric of Tasso: Theory and Practice. Oxford, 1998.

Larivaille P. Poesia e ideologia. Letture della «Gerusalemme Liberata». Napoli, 1987.

Leo U. Ritter Epos — Gottes Epos. Graz, 1958.

Mazzali E. Cultura e poesia nell'opera di Torquato Tasso. Bologna, 1957.

Multineddu S. Le fonti della «Gerusalemme Liberata». Torino, 1885.

Petrocchi G. I fantasmi di Tancredi. Caltanissetta; Roma, 1972.

Pitorru F. Torquato Tasso. L'uomo, il poeta, il cortigiano. Milano, 1982.

Residori M. L'idea del poema. Studio sulla «Gerusalemme Conquistata» di Torquato Tasso. Pisa, 2004.

Ruggiero R. «Il ricco edificio»: arte allusiva nella «Gerusalemme Liberata». Firenze, 2005.

Russo E. L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588–1592). Roma, 2002.

Soldani A. Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella «Gerusalemme Liberata». Lucca, 1999.

Solerti A. Vita di Torquato Tasso. Torino; Roma, 1895. Vol. 1–3.

Sozzi B.T. Studi sul Tasso. Pisa, 1954.

Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma / A cura di F.Cavazzeni. Roma; Padova, 2003.

Ulivi F. Il manierismo del Tasso e altri studi. Firenze, 1966.

Varese C. T.Tasso. Epos, parola, scena. Messina; Firenze, 1976.

Zatti S. L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla «Gerusalemme Liberata». Milano, 1983.

ДЖОРДАНО БРУНО

Диалоги / Ред. и вступ. ст. М.А. Дынника. М., 1949 [«Пир на пепле», «О причине, начале и едином», «О бесконечности, вселенной и мирах», «Тайна Пегаса»]; переизд.: Философские диалоги. М., 2000.

Избранное. Самара, 2000 [«Пир на пепле», «О причине, начале и едином», «О бесконечности, вселенной и мирах», «О безмерном и неисчислимом», «Прощальная речь», «О тройном наименьшем и мере»].

Изгнание торжествующего зверя / Пер., вступ. ст., прим. А. Золотарева. СПб., 1914 (переизд.: Самара, 1997).

Неаполитанская улица (Подсвечник) / Сокр. пер. Я. Емельянова. М.; Л., 1940 (см. также в кн.: Комедии итальянского Возрождения. М., 1965).

О бесконечности, вселенной и мирах / Пер. А. Рубина. М., 1936.

О героическом исступлении / Пер. Я. Емельянова. М., 1953 (переизд.: Киев, 1996).

О причине, начале и едином / Пер. и предисл. М.А. Дынника. М., 1934.

Candelaio / A cura di G.Bàrberi Squarotti. Torino, 1964.

La cena della ceneri / A cura di G.Aquilecchia. Torino, 1955.

Clavis magna / A cura di C.D'Antonio. Roma, 1997–2003. Vol. 1–2.

De gl'heroici furori / A cura di P.-H. Michel. P., 1954.

De la causa, principio et uno / A cura di G.Aquilecchia. Torino, 1973.

De Magia. De vinculis in genere / A cura di A.Biondi. Pordenone, 1986.

De umbris idearum / A cura di A.Caiazza. Milano, 1988.

Dialoghi. Bari, 1925. I: Dialoghi metafisici / A cura di G.Aquilecchia.

Dialoghi. Bari, 1927. II: Dialoghi morali / A cura di G.Aquilecchia.

Oeuvres complètes / Dir. par Y.Hersant, N.Ordine. P., 1993–1999. T. 1–7. (T. 1. Candelaio; T. 2. La cena de le ceneri; T. 3. De la causa, principio et uno; T. 4. De l'infinito, universo e mondi; T. 5. Spaccio de la bestia trionfante. Vol. 1–2; T. 6. Cabala del cavallo pegaseo; T. 7. De gli eroici furori).

Opere italiane / A cura di N.Ordine. Torino, 2002. Vol. 1–2.

Opere latine / A cura di C.Monti. Torino, 1980.

Opere magiche / A cura di S.Bassi, E.Scapparone, N.Tirinnanzi. Milano, 2000.

Poemi filosofici latini / A cura di E.Canone. La Spezia, 2000.

Антоновский Ю. М. Джордано Бруно. Его жизнь и философская деятельность. СПб., 1892.

Веселовский А.Н. Джордано Бруно. Биографический очерк // Веселовский А.Н. Избранные статьи. Л., 1939. С. 359–397.

Горфункель А.Х. Джордано Бруно. М., 1965 (2-е изд.: М., 1973.).

Грот Н.Я. Джордано Бруно и пантеизм. Одесса, 1885.

Джордано Бруно и инквизиция / Пер. и коммент. В.С. Рожицына / Ред. В.П. Зубова // Вопросы истории религии и атеизма. М., 1950. [Сб. 1]. С. 325–419.

Джордано Бруно перед судом инквизиции (Краткое изложение следственного дела Джордано Бруно) / Подгот. текста, вступ. ст., коммент. А.Х. Горфункеля // Вопросы истории религии и атеизма. М., 1958. Сб. 6. С. 349–416.

Зубов В.П. Рукописное наследие Джордано Бруно («Московский кодекс») // Записки Отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В.И. Ленина. 1950. Вып. 2. С. 154–182.

Ивлиев В.А. Философские взгляды Бруно. Красноярск, 1963.

Иррлитц Г. Этика Джордано Бруно. М., 1985.

Йейтс Ф.А. Джордано Бруно и герметическая традиция. М., 2000.

Карсавин Л.П. Джордано Бруно. Берлин, 1923.

Кузнецов Б.Г. Джордано Бруно и генезис классической науки. М., 1970.

Рожицын В.С. Джордано Бруно и инквизиция. М., 1955.

Штэкли А.Э. Джордано Бруно. М., 1964.

Aquilecchia G. Giordano Bruno. Roma, 1973.

Badaloni N. La filosofia di Giordano Bruno. Firenze, 1955.

Bàrberi Squarotti G. Parodia e pensiero: Giordano Bruno. Milano, 1998.

Bassi S. L'arte di Giordano Bruno. Memoria, furore, magia. Firenze, 2004.

Buono Hodgart L. Giordano Bruno's the Candle-Bearer: an Enigmatic Renaissance Play. Lewiston, 1997.

Canone E. Il dorso e il grembo dell'eterno. Percorsi della filosofia di Giordano Bruno. Pisa; Roma, 2003.

Canone E. Magia dei contrari. Cinque studi su Giordano Bruno. Roma, 2005.

Ciliberto M. Giordano Bruno. Roma; Bari, 1990.

Ciliberto M. Introduzione a Bruno. Roma; Bari, 1996.

Ciliberto M. La ruota del tempo. Interpretazione di Giordano Bruno. Roma, 1986.

Ciliberto M. Lessico di Giordano Bruno. Firenze, 1979. Vol. 1–2.

Conforto G. La futura scienza di Giordano Bruno e la nascita dell'uomo nuovo. Roma, 2000.

Corsano A. Il pensiero di Giordano Bruno nel suo svolgimento storico. Forenze, 1940.

De Bernart L. Immaginazione e scienza in Giordano Bruno. L'infinito nelle forme dell'esperienza. Pisa, 1986.

Ellero M.P. Lo specchio della fantasia. Retorica, magia e scrittura in Giordano Bruno. Lucca, 2005.

Firpo L. Il processo di Giordano Bruno. Roma, 1993.

Garin E. Giordano Bruno. Roma; Milano, 1966.

Gatti H. Giordano Bruno and Renaissance Science. Ithaca, 1999.

Gatti H. The Renaissance Drama of Knowledge: Giordano Bruno in England. L.; N.Y., 1989.

Gentile G. Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento. Firenze, 1920.

Giordano Bruno nella cultura del suo tempo / A cura di A.Ingegno, A.Perfetti. Napoli, 2004.

Ingegno A. Cosmologia e filosofia nel pensiero di Giordano Bruno. Firenze, 1978.

La mente di Giordano Bruno / A cura di F.Meroi. Firenze, 2004.

Manganelli F. La cabala nolana. Dialoghi sull'asinità «di» Giordano Bruno. Napoli, 2005.

Ordine N. La cabala dell'asino. Asinità e conoscenza in Giordano Bruno. Napoli, 1987.

Ordine N. La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno. Venezia, 2003.

Papi F. Antropologia e civiltà nel pensiero di Giordano Bruno. Firenze, 1968.

Sabbatino P. «A l'infinito m'ergo». Giordano Bruno e il volo del moderno Ulisse. Firenze, 2004.

Sabbatino P. Giordano Bruno e la «mutazione» del Rinascimento. Firenze, 1998.

Salza L. Metamorphose de la physis. Giordano Bruno: infinité des mondes, vicissitudes des choses, sagesse héroique. Napoli, P., 2005.

Spruit L. Il problema della conoscenza in Giordano Bruno. Napoli, 1988.

Ulliana S. Una modernità mancata. Giordano Bruno e la tradizione aristotelica. Roma, 2004.

Védrine H. La conception de la nature chez Giordano Bruno. P., 1967.

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1501	Максимилиан I Габсбург — император Священной римской империи, Александр VI — папа римский, дож Венеции — Агостино Барбариго (умер в сентябре) и сменивший его Леонардо Лоредан. Милан под властью Франции, в августе французские войска захватывают Неаполь; последний король арагонской династии Федерико I лишен престола. Чезаре Борджа овладевает Фаэнцой (апрель) и Пьомбино (сентябрь), получает титул герцога Романьи.	Бембо издает у Альда Мануция «Канцоньере» Петрарки. Саннадзаро удаляется в добровольное изгнание во Франц ию вслед за Федер ико I.	«Мистическое Рождество» Боттичелли. «Чудесное исцеление Пьетро ди Лудовичи» Джентиле Беллини. «Портрет дожа Лео нардо Лоредана» (ок. 1501) Джованни Беллини
1502	Чезаре Борджа занимает Урбино (июнь). Пьеро Содерини избран пожизненным гонфалоньером Флоренции	Две легации Макьявелли к Чезаре Борджа (июнь и октябрь — январь). 1 (пиратское) изд. «Аркадии Саннадзаро	«Темпьетто» Браманте. «Минерва, изгоняющая пороки» Мантеньи. «Юдифь» (ок. 1502) Джорджоне
1503	Чезаре Борджа овладевает Перуджей (январь). Испанские войска дважды наносят поражение французам на юге Италии и овладевают Неаполитанским королевством. Смерть Александра VI, папой избран Пий III, который умирает в октябре, спустя месяц с небольшим после избрания; его сменяет Юлий II. Чезаре Борджа сдает все свои владения папе, арестован, бежит из Остии, сдается Гонсальво Кордовскому и отправлен в Испанию	Макьявелли: «Описание того, как избавился герцог Валентино от Вителлоццо Вителли, Оливе ротто да Фермо, синьора Паоло и герцога Гравина Орсини» и «О том, как надлежит поступать с восставшими жителями Вальдикьяны». Посольство Макьявелли на конклав, избравший Юлия II (октябрь — декабрь). Ариосто принят на службу к кардиналу Ипполито д'Эсте	«Мона Лиза» Леонардо. «Мадонна со св.Петром Мучеником и маленьким Иоанном Крестителем» Лотто
1504		Посольство Макьявелли во Францию (январь — март). «Десятилетие» Макьявелли. 1 изд. «Аркадии» Саннадзаро по исправной рукописи. Кастильоне переходит на службу к герцогу Урбино	Л.Синьорелли: капелла Брицио в Орвьетском соборе. «Обручение Марии» Рафаэля. «Давид» Микеланджело. «Мадонна дель Кастельфранко» Джорджоне

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1505	Альфонсо I д'Эсте – герцог Феррары	«Азоланские беседы» Бембо	«Мадонна Грандука» и «Мадонна в зелени» Рафаэля. «Мадонна со святыми» и «Мадонна в лугах» Джованни Беллини
1506	Раскрыт заговор Фердинандо и Джулио д'Эсте против герцога Феррарского Альфонсо	Посольство Макьявелли к Юлию II (август); назначен секретарем комиссии по делам ополчения (декабрь). «Тирсис» Б.Кастильоне; его посольство в Англию (сентябрь – февраль 1507)	Начало строительства собора св. Петра (Браманте). Леонардо да Винчи возвращается в Милан. «Мадонна со щегленком» (ок. 1506) Рафаэля. «Видение св.Бернарда» Фра Бартоломео
1507			«Прекрасная садовница» Рафаэля. «Проповедь св. Марка в Александрии» Джентиле Беллини. «Мадонна со святыми» Л.Лотто. «Гроза» (ок. 1507) Джорджоне
1508	По инициативе Юлия II организована Камбрейская лига (10 декабря): Рим, Франция, Испания, империя против Венеции. Франческо Мария I делла Ровере – герцог Урбинский	«Комедия о сундуке» Ариосто. Макьявелли сопровождает Франческо Веттори, отправленного послом к императору Максимилиану в Больцано (январь – июнь)	«Три философа», «Сельский концерт» и «Спящая Венера» (ок. 1508) Джорджоне
1509	Венецианцы разбиты при Аньядело французами (14 мая), теряют свои владения в Романье, порты в Апулии, Брешии и Бергамо. Флоренция возвращает Пизу (июнь), отложившуюся в 1494 г.	Новое посольство Макьявелли к императору (ноябрь). Два посольства Ариосто к папе (май, декабрь). «Подмененные» Ариосто. Гвиччардини заканчивает «Историю Флоренции»	
1510	Распущена Камбрейская лига.	Новые посольства Ариосто к папе (май, август). Посольство Макьявелли во Францию (июль)	«Портрет рыцаря» Карпаччо. «Отшельники Антоний и Павел» Савольдо

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1511	Юлий II организует Священную лигу (5 ноября), направленную против Франции.	Гвиччардини назначен послом в Испанию	Рафаэль заканчивает роспись Станцы делла Сеньятура в Ватикане. Бальдассаре Перуцци оканчивает строительство виллы Фарнезина в Риме. «Обручение св. Екатерины» Фра Бартоломео
1512	Битва при Равенне (11 апреля), в которой французские войска одержали верх над соединенными силами Испании и Рима. Открытие V Латеранского собора (3 мая, продолжался до 1517). Флорентийское ополчение разбито под Прато испанскими войсками (август), Пьеро Содерини бежит, во Флоренцию возвращаются Медичи	Гвиччардини начинает работу над «Заметками»	Микеланджело заканчивает роспись плафона Сикстинской капеллы. «Мадонна ди Фолиньо» Рафаэля. Фрески Содомы в вилле Фарнезина
1513	Смерть Юлия II (21 февраля), новым папой избран Лев X (Джованни Медичи). Французы изгнаны из Милана, власть переходит к Массимилиано Сфорца	Макьявелли заключен в тюрьму (февраль — март). Эпистола Бембо о подражании. «Комедия о Каландро» Б.Довици да Биббиена. Кастильоне — представитель Урбино в Риме	«Велата» и «Сикстинская мадонна» Рафаэля. «Успение» Джованни Беллини
1514		«Государь» Макьявелли (ок. 1514). Бембо — чрезвычайный папский посланник в Венеции	Рафаэль заканчивает роспись Станцы д'Элиодоро. «Триумф св.Виталия» Карпаччо. «Пир богов», «Миф об Орфее», «Туалет Венеры» Джованни Беллини. «Рождение Богоматери» А. дель Сарто
1515	Победа Франциска I при Мариньяно (13–14 сентября): Массимилиано Сфорца теряет Милан, Франция его возвращает.	«Софонисба» Дж.Триссино (ок. 1515)	«Мадонна в кресле» (ок. 1515) Рафаэля. «Любовь земная и небесная» (ок. 1515) Тициана. «Мадонна милосердия» Порденоне. «Проповедь Иоанна Крестителя» А. дель Сарто

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1516	Болонский конкордат, подписанный Львом X и Франциском I (отмена Прагматической санкции). Смерть Джулиано Медичи (17 марта). Нуайонский трактат (13 августа): Милан отходит к Франции, Неаполь — к Испании	1 изд. «Неистового Орландо» Ариосто. «Розмунда» Дж.Ручеллаи. Гвиччардини — губернатор Модены	Леонардо по приглашению Франциска I переезжает во Францию. «Моисей» Микеланджело. «Положение во гроб» и «Спаситель» Фра Бартоломео
1517		Кастильоне возвращается на службу к маркизу Мантуи. «О дитяти Девы» Саннадзаро. 1 редакция «Макароней» Фоленго («Паганини»). «Рассуждение о первой декаде Тита Ливия» Макьявелли (ок. 1517)	«Мадонна с гарпиями» А. дель Сарто. «Сусанна и старцы» Лотто
1518		Ариосто переходит на службу к герцогу Феррары. «Мандрагора» Макьявелли (ок. 1518)	Смерть Леонардо да Винчи (2 мая). «Вознесение Марии» Тициана. «Портрет Льва X» (ок. 1518) Рафаэля
1519	Карл V — император Священной Римской империи. Федерико II Гонзага — маркиз Мантуанский	Постановка «Подмененных» Ариосто в Риме (сценография Рафаэля)	«Воскрешение Лазаря» (ок. 1519) Себастьяно дель Пьомбо
1520	Булла Льва X Exurge Domine с осуждением тезисов Лютера	«Чернокнижник» Ариосто. «Новеллы» Дж.Морлини	Микеланджело приступает к работе над Новой сакристией в Сан Лоренцо. «Портрет юноши с перчаткой» (ок. 1520) Тициана. «Поклонение волхвов» Порденоне. «Мученичество св.Агаты» дель Пьомбо
1521	Возобновляется война Франции и Испании	Гвиччардини — генеральный комиссар войск церкви, Ариосто — губернатор Гарфаньяны, 2 изд. его «Неистового Орландо». 2 редакция «Макароней» Фоленго («Тосколана»). «О военном искусстве» Макьявелли (изд.)	«Аллегория осени» Понтормо. «Снятие с креста» Россо Фиорентино. «Мария Магдалина» и «Искушение св. Антония» (ок. 1521) Савольдо

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1522	Адриан VI — папа римский (избран 9 января). Поражение Лотрека при Бикокке (27 апреля), после которой французы теряют Милан	«Бетия» Рудзанте (ок. 1522)	«Мадонна со святыми» Россо Фиорентино
1523	Папой римским избран Джулио Медичи, взявший имя Климента VII (19 ноября)	«История Флоренции» Макьявелли	«Вакх и Ариадна» Тициана. «Видение св.Иоанна Евангелиста на Патмосе» Корреджо
1524		Гвиччардини получает должность президента Романьи. «Дидона в Карфагене» А.Пацци. «Пчелы» Дж.Ручеллаи. «Эпистола о литерах...» Дж.Триссино. «История двух влюбленных» (ок. 1524) Л. Да Порто	«Страсти Христа» Понтормо. «Обращение Савла» Порденоне. «Автопортрет в выпуклом зеркале» Пармиджанино
1525	Победа Империи при Павии (25 февраля): Франциск I взят в плен	Кастильоне — нунций в Испании. «Беседы» А.Фиренцуолы. «Клиция» Макьявелли. «Комедия придворных нравов» Аретино (1 ред). «Беседы о народном языке» (изд.) П.Бембо и «Книга о природе любви» (изд.) М.Эквиколы	«Мадонна со св.Себастьяном» Корреджо. «Стигматизация св.Екатерины» Содомы
1526	Мадридский трактат (14 января): Франциск I отказывается от притязаний на Неаполь и Милан. Образована Коньякская лига (22 мая): Франция, папа, Милан, Венеция и Флоренция против Карла V	Гвиччардини в должности генерального наместника папы руководит военной кампанией. «Диалог против поэтов» Ф.Берни	«Мадонна Пезаро» Тициана. «Рождение Иоанна Крестителя» А. дель Сарто. «Христос в Эммаусе» Понтормо. «Св.Себастьян» Содомы
1527	Взятие и разграбление Рима императорским войсками (6 мая). Медичи изгнаны из Флоренции	Смерть Макьявелли (21 июня). «Поэтическое искусство» М.Дж.Виды. «Орландино» и «Триперунский хаос» Фоленго	«Благовещение» Лотто. «Видение св.Иеронима» Пармиджаннно
1528	Победа французского флота над испанским при Капо д'Орсо (28 апреля)	«Придворный» Кастильоне. «Лена» Ариосто. «Москетта» Рудзанте (ок. 1528). «Тибрская нимфа» Ф.М.Мольцы (ок. 1528)	«Мадонна со св.Иеронимом» Корреджо. «Тайная вечеря» А. дель Сарто. «Портрет дамы в виде Лукреции» (ок. 1528) Лотто

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1529	Барселонское соглашение между Карлом V и Климентом VII (20 июня). Камбрейский мирный договор (5 августа), положивший конец войнам Коньякской лиги (Франция полностью уходит из Италии). Начало осады Флоренции имперскими войсками (октябрь)	Смерть Кастильоне (17 января). «Педант» Ф.Бело. «Кастелян» и «Поэтика» (четыре первые части) Дж.Триссино. «Замечания о рассуждениях Макьявелли на первую декаду Тита Ливия» (ок. 1529) Гвиччардини	«Диспут о непорочном зачатии», «Бегство в Египет», «Поклонение волхвов» (ок.) Порденоне
1530	В Болонье Климент VII коронует Карла V (февраль). Флоренция капитулирует (12 августа). Федерико II Гонзага получает от императора титул герцога Мантуанского.	Смерть Якопо Саннадзаро (6 августа). «Стихотворения» Бембо. «О подражании» Дж.Д.Камилло. Берни завершает переделку «Влюбленного Орландо» Боярдо. Последняя редакция «Заметок» Гвиччардини.	«Мадонна со св. Георгием», «Мадонна с розой» Пармиджанино. «Леда» (ок. 1530) Корреджо. «Поклонение пастухов» (ок. 1530) Савольдо.
1531		Гвиччардини — губернатор (вицелегат) Болоньи. Анон. комедия «Обманутые».	
1532	Правитель Флоренции Алессандро Медичи получает титул герцога.	3 изд. «Неистового Орландо» Ариосто. «Девушка из Пьове» и «Комедия коров» Рудзанте (ок. 1532).	«Лоренцо Джустиниан со святыми» Порденоне. «Портрет герцога Гвидубальдо» Бронзино.
1533		Смерть Ариосто (6 июля). «В защиту народного языка» Дж.Муцио (ок. 1533). «Кузнец» Аретино (изд.).	
1534	Папой римским избран Алессандро Фариезе, взявший имя Павла III (13 ноября). Эрколе II д'Эсте — герцог Феррары.	«Корзина» Дж.Б.Джелли. «Комедия придворных нравов» (2 ред.) и «Беседы» (I т.) Аретино.	«Геркулес и Какус» Б.Бандинелли.
1535	Франческо II Сфорца умирает, не оставив наследника; в Милан назначен испанский губернатор.	«Христиада» М.Дж.Вида. Анон. комедия «Венецианка» (ок. 1535).	Джулио Романо заканчивает постройку и роспись Палаццо дель Те в Мантуе.

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1536	Французские войска вступают в Савойю: третья фаза борьбы между Франциском I и Карлом V.	II т. «Бесед» Аретино. «Постоянство в любвн» А.Пикколомини. «Аридозио» Лоренцино Медичи. «Поэтика» Б.Даниэлло.	«Рождество Марии» (ок. 1536) Порденоне.
1537	Алессандро Медичи убит Лоренцино Медичи (5 января); герцогом Флоренции становится Козимо I.	3 редакция «Макароней» Фоленго («Чипадская»).	«Антея» (ок. 1537) Пармиджанино. 4 кн. «Трактата об архитектуре» С.Серлио.
1538	В Ницце подписано перемирие между Франциском I и Карлом V (июнь). Объединенный испано-венецианский флот терпит поражение от турок у Превезы (28 сентября). Гвидубальдо II делла Ровере — герцог Урбинский.	Изд. стихов Виттории Колонны. I т. «Писем» П.Аретино. Гвиччардини удаляется от государственных дел и начинает работу над «Историей Италии».	«Венера Урбинская» Тициана. «Благовещение» Порденоне. Арест Челлини и его побег из замка св. Ангела.
1539		«Апология» Лоренцино Медичи. «Раффаэлла» А.Пикколомини. «Зани мательные диалоги» Н.Франко. Бембо возведен в сан кардинала.	«Мадонна с четками» Лотто.
1540	Павел III утверждает устав иезуитского ордена. Франческо III Гонзага — герцог Мантуанский.	«Монах» А.Ф.Граццини. «Наугерий, или О поэзии» (ок.) Дж.Фракасторо. Смерть Ф.Гвиччардини (22 мая). Основана Академия Мокрых (Флоренция).	«Мадонна с длинной шеей» Пармиджанино. Челлини во Франции, на службе у Франциска I.
1541		«Орбекка» Дж.Джиральди Чинцио. Б.Ломбарди читает курс о «Поэтнке» Аристотеля в Падуанском университете.	«Страшный суд» Микеланджело в Сикстинской капелле. «Аллегория непорочного зачатия» Вазари.
1542	Возобновление войны между Францией и Испанией. Образована римская инквизиция.	«Таланта» и «Лицемер» Аретино. «Канака» и «Диалоги» С.Сперони.	«Милосердие св.Антония» Лотто.
1543		«Оборванцы» А.Каро. «Альтила» Джиральди. Умер А.Фиренцуола (27 июня).	«Се человек» Тициана.

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1544	Французы после победы при Черезоле (11 апреля) занимают Монферрато. Франция получает Пьемонт по мирному договору в Крепи (18 сентября).	Родился Т.Тассо (11 марта).	«Жертвоприношение Авраама» Тициана.
1545	Открытие Тридентского собора. Пьер Луиджи Фарнезе — герцог Пармы и Пьяченцы.	«Эгле» Джиральди Чинцио.	«Козимо I Медичи в доспехах» и «Элеонора Толедская с сыном» Джованни Бронзино. «Диалог о живописи» П.Пино. Челлини на службе у Козимо I Медичи.
1546	Заговор Бурламакки в Лукке.	«Философ» и «Гораций» Аретино. «Земледелие» Л.Аламанни. «Причуды бочара» Джелли. «Духовные стихи» В.Колонны.	Микеланджело назначен главным архитектором собора св.Петра. Фрески Вазари в Палаццо Канчеллерия.
1547	Заговор Фиески в Генуе. Убийство Пьера Луиджи Фарнезе (10 сентября), герцогство переходит к его сыну Оттавио. Новый французский король Генрих II возобновляет войну с Карлом V.	Смерть П.Бембо (20 января). «Италия, освобожденная от готов» Триссино. «Дидона» Л.Дольче.	
1548		«Любезный Гирон» Л.Аламанни. «Два Бернардо» Ф. д'Амбры. Ф.Робортелло: комментарий к «Поэтике» Аристотеля. Родился Дж.Бруно (январь — февраль).	«Карл V в кресле» Тициана. «Чудо св.Марка» Тинторетто.
1549		«Цирцея» Джелли.	«О благороднейшей живописи» М.Бьондо. «О рисунке» Дони.
1550	Юлий III — папа римский (избран 7 февраля). Гульельмо Гонзага (брат Франческо III) — герцог Мантуанский.	«Ревность» Граццини. «Забавы» Дж.Парабоско. 1 кн. «Приятных ночей» Страпаролы. «Влюбленная Анджелика» В.Брузантини. В.Маджи: комментарий к «Поэтике» Аристотеля.	«Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Вазари.

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1551	Возобновление заседаний Тридентского собора (сессии XI–XVI, до мая 1552).	«Тыква» Дони. «О языке, на котором говорят и пишут во Флоренции» П.Джамбуллари. «Рассуждение о трудности подчинить правилам язык Флоренции» Дж.Джелли.	
1552	Очередное перемирие Франции и Испании (Шамборский трактат).	«Различные сочинения» О.Ландо. «Миры» Дони.	«Воскресение» Бронзино.
1553		«Мраморы» Дони. 2 кн. «Приятных ночей» Страпаролы.	
1554		«Новеллы» М.Банделло. «Рассуждение о сочинении комедий и трагедий», «Рассуждение о сочинении романов» Джиральди Чинцио. «Романы» Дж. Пинья.	«Персей» Челлини.
1555	Осада и взятие (апрель) Сиены флорентийцами. Джан Пьетро Карафа избран папой под именем Павла IV (23 мая).	«Чезано» К.Толомеи. 4 редакция «Макароней» Фоленго («Вигазо Кокайо»).	Окончено строительство виллы Джулиа в Риме (Виньола, Амманнати, Вазари).
1556	Карл V отрекается от императорской короны в пользу брата Фердинанда.	Смерть П.Аретино (21 октября).	
1557	Опубликован Индекс запрещенных книг (70 названий, 47 авторов). Сиена официально вошла в состав герцогства Тосканского.	«Геркулес» Джиральди Чинцио.	«Диалог о живописи, под названием Аретино» Л.Дольче.
1558		«Галатео» Делла Казы (изд.).	
1559	Завершение итальянских войн (мир в Като-Кабрези, 3 апреля): Франция сохраняет в Италии только Салуццо. Джованни Анджело Медичи избран папой под именем Пия IV (25 декабря). Альфонсо II д'Эсте – герцог Феррары.		

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1560		«Одержимая» Граццини. «Амадиджи» Б.Тассо.	Вазари начинает строительство герцогских канцелярий во Флоренции (Уффици).
1561		«Пальмерин» Л.Дольче. «Поэтика» Ю.Ц.Скалигера (изд.).	«Брак в Кане Галилейской» Тинторетто.
1562	Возобновлена работа Тридентского собора (закрыт в следующем году).	«Ринальдо» Т.Тассо. Изд. двух заключительных частей «Поэтики» Триссино.	«Самсон и филистимлянин» Джамболоньи (ок. 1562).
1563		«Поэтическое искусство» А.Минтурно.	«Брак в Кане» Веронезе.
1564	Фердинанда I во главе Священной Римской империи сменяет Максимилиан II. Пий IV утверждает постановления Тридентского собора (булла Benedictus Deus).	«Паломница» Дж.Баргальи. «Речь, в каковой показывается превосходство флорентийского языка» Л.Сальвиати. Родился Галилео Галилей (15 февраля)	«Тайная вечеря» Тициана. «Диалоги» Дж.Джилио.
1565		«Экатоммити» Джиральди Чинцио.	«Благовещение» (ок.) Тициана. «Распятие» Тинторетто. Вазари завершает роспись залов в Палаццо Веккьо.
1566	Антонио Микеле Гизльери избран папой под именем Пия V.		
1567		«Шесть дней» С.Эриццо.	«О совершенных пропорциях» В.Данти.
1568		Родился Кампанелла (5 сентября).	«Рождество» Ф.Бассано. 2 изд. «Жизнеописаний» Вазари.
1569	Козимо I Медичи получает от папы титул великого герцога Тосканского.	Родился Марино (14 октября).	«Мученичество св.Лаврентия» Бронзино. «О ювелирном искусстве» и «О скульптуре» Челлини.
1570		«Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная» Л.Кастельветро. «Эркулано» (изд.) Б.Варки.	«Коронование терновым венцом» (ок. 1570) Тициана. Б.Амманати: мост Санта Тринита во Флоренции (ок. 1570). «Книги о зодчестве» Палладио.

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1571	Победа соединенного испанского и венецианского флота над турками при Лепанто (7 октября).	Т.Тассо принят на службу ко двору Альфонсо II д'Эсте.	Смерть Челлини (14 февраля).
1572	Уго Бонкомпаньи избран папой под именем Григория XIII (14 мая).	«Диалог об играх» Дж.Баргальи. «Эрофиломахия» С. Одди. «Речь мессера Ансельма Кастравиллы, в которой доказывается несовершенство "Комедии" Данте».	«Пир в доме Симона-фарисея» Веронезе.
1573		«Аминта» Т.Тассо.	
1574	Франческо I Медичи – великий герцог Тосканский. Франческо Мария II делла Ровере – герцог Урбинский.	«Апология диалогов» С.Сперони.	
1575		«Освобожденный Иерусалим» Т.Тассо. Родился Базиле. «О моей жизни» Дж.Кардано. А.Пикколомини: комментарий к «Поэтике» Аристотеля.	«Тайная вечеря» Веронезе. Тинторетто приступает к росписи большого зала в Скуола ди Сан Рокко. Церковь Иль Джезу в Риме (Дж. Делла Порта). Фонтан Нептуна на площади Синьории во Флоренции (Б.Амманати).
1576	Рудольф II – император Священной Римской империи.		
1577		Т.Тассо бежит из Феррары (27 июля).	
1578		«Адриана» Л.Грото.	
1579		Тассо возвращается в Феррару, его заключают в лечебницу для душевнобольных (11 марта).	«Мадонна дель Пополо» Бароччи.
1580		«Узники любви» Сфорцы Одди.	
1581		«Освобожденный Иерусалим» (изд.) Т.Тассо. «Две книги о природе человека» А.Дони.	
1582	Реформа календаря, инициированная Григорием XIII.	«Подсвечник» и «О тенях идей» Дж.Бруно.	«Рассуждение об образах» Г.Палеотти.

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1583		Основание Академии делла Круска. «Песнь Цирцеи» Дж.Бруно.	«Похищение сабинянок» Джамболоньи.
1584		«Каррафа, или Об эпической поэзии» К.Пеллегрино. «Великопостная вечеря», «О причине, начале и едином», «О бесконечности, вселенной и мирах», «Изгнание торжествующего зверя» Дж.Бруно.	«Отдых» Р.Боргини. «Трактат об искусстве живописи» Дж.Ломаццо.
1585	Феличе Перетти избран папой под именем Сикста V (24 апреля).	«О героическом исступлении» Дж.Бруно.	«Апофеоз Венеции» Веронезе.
1586		Тассо отпущен из лечебницы и уезжает из Феррары (июль). «Поэтика» Ф.Патрици (2 первые декады). «Рассуждение о комедии, трагедии и героической поэме» Дж.Денореса.	
1587	Фердинандо I (младший брат Франческо I) – великий герцог Тосканский. Винченцо I Гонзага – герцог Мантуанский.	«Король Торрисмондо», «Рассуждения о поэтическом искусстве» (изд.) Тассо. «Развлечения» Ш.Баргальи.	«Благовещение» и «Обращение св.Павла» А.Карраччи.
1588		«Веррато, или Опровержение того, что написал мессер Джазон Денорес в своем рассуждении о поэзии» Б.Гварини. «Лекции о форме, местоположении и величине дантовского «Ада» Галилея.	«Мадоина Барджеллини» А.Карраччи.
1589		«Меропа» П.Торелли. «О государственном интересе» Ботеро.	
1590	Никколо Сфондрати избран папой под именем Григория XIV (5 декабря).	«Верный пастух» Б.Гварини (изд.). «О математической магии» Дж.Бруно. «О движении» Галилея.	«Обрезание Христа» Бароччи.

Годы	Политическая история	История литературы	История искусства
1591	Джованни Антонио Факкинетти избран папой под именем Инно кентия IX (29 октября).	«Стихотворения» Т.Тассо (1 часть). Три латинские поэмы Дж.Бруно. «Философия, доказанная ощущениями» Кампанеллы.	«Фиджино, или О цели живописи» Г.Комани-ни. «Идеи храма живописи» Ломаццо.
1592	Ипполито Альдобрандини избран папой под именем Климента VIII (30 января).	Начало заключения Дж.Бруно (май). «Служанка» Дж.Делла Порта.	«Вознесение Марии» Ан.Карраччи. «Проповедь св.Иоанна Крестителя» (ок.) А.Карраччи. «Рай» Ф.Бассано.
1593		«Стихотворения» (2 часть), «Завоеванный Иерусалим» Т.Тассо.	Завершение работ по строительству купола собора св.Петра (Дж. Делла Порта). «Вакх» (ок. 1593) Караваджо.
1594		«Рассуждения о героической поэме» и «Семь дней сотворения мира» Т.Тассо. «Механика» Галилея.	«У гадалки» (ок. 1594) Караваджо.
1595		Смерть Т.Тассо (25 апреля).	«Лютнист» и «Концерт» Караваджо. «Венера и Адонис» (ок. 1595) Ан.Карраччи.
1596		«О поэзии романов» Дж.Малатеста. «Времяпрепровождение» Т.Косто.	«Юдифь и Олоферн» Караваджо.
1597		«Духовные стихотворения» Т.Тассо (изд.).	
1598	Феррара переходит под власть Рима	«Танкред» П.Торелли.	
1599	Процесс Ченчи	Кампанелла заключен в тюрьму. «Венецианская история» Паруты (изд.).	«Туалет Венеры» Ан.Карраччи. «Нарцисс» Караваджо.
1600		Казнь Дж.Бруно (17 февраля).	

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Абу Бишр Матта бен Юнис 49

Август Октавиан 232, 322

Августин Аврелий 39, 285

Аверинцев С.С. 11

Аверроэс 48, 49

Авсоний Децим Магн 117, 477

Агостини Никколо дельи 91

Агриппа Неттесгеймский К. 295, 536, 615, 617, 626, 629, 636

Адам де ла Алль 329, 461

Адриан VI 139, 158, 191, 225, 343

Адриано да Корнето 291

Аквавива Бальдассаре 608

Аквилано Серафино 189

Акилле делла Вольта 193

Аккольти Бернардо 141, 147, 205

Аккурсио Марианджело 41

Диалог оска и воска на римских играх 41

Аламанни Луиджи 117, 274, 363, 364, 365, 449, 471–473, 475

Аварикида 471

Любезный Гирон 363, 471

Земледелие 471, 475

О землетрясении 363

Сочинения на тосканском наречии 363

Флора 471

Алеандро Джироламо 54

Александр VI (Родриго Борджа) 6, 48, 261

Александр Афродисийский 48, 49

Алессандри да Сассоферато Олимпо дельи 352

Алигьери Данте 20, 35, 74, 83, 115, 116, 117, 118, 135, 159, 165, 169, 170, 173, 174, 189, 270, 271, 274, 275, 277, 278, 279, 295, 298, 299, 306, 326, 367, 368, 369, 400, 425, 473, 479, 489, 511-516, 518, 523, 543, 546, 566, 580, 584, 587, 634–635

Божественная комедия 56, 117, 169, 173, 274, 277, 306, 367, 368, 369, 400, 425, 489, 511–516, 518

О народном красноречии 270, 274, 277, 473, 505–506

Новая жизнь 634

Пир 270

Алкивиад 501

Альберти Леандро 262, 264

О знаменитых мужах из Ордена Проповедников 262

Описание всей Италии 264

Альберти Леон Баттиста 178, 179, 180, 181, 204, 286, 302, 426, 525–527, 533, 536–537, 544, 559, 560, 563, 575

Жизнеописание 559

О живописи 178, 204, 544

Альбертинелли Мариотто 552

Альбицци Франческо дельи 193

Альварес П. 219

Альфонс I (Альфонс V Арагонский) 5

Альфьери Витторио 460

Альчиато Андреа 249, 618

Эмблемы 249

Амазео Ромоло 40, 271
О необходимости сохранить употребление латинского языка 271
Амвросий Медиоланский 66, 603
Амманати Бартоломео 571, 576
Аммирато Шипионе 250
Рассуждения о Корнелии Таците 250
Аммоний Гермий 53
Анаксимандр 347
Ангвиллара Джованни Андреа делл' 475
Анджело ди Костанца 342, 343
Андерхилл Дж/ 610
Анджелико (беато) 548
Андреа (Маэстро Андреа) 190, 193, 208, 209, 210, 211
Андреа дель Туро (Лука) 189
Андреев М. Л. 74
Андреини Изабелла 441
Андреини Франческо 441
Андроник Ливий 41
Аннио из Витербо 260
Антонелло да Мессина 548
Антониани Сильвио 594
Антонини Эджидио 260, 261
История двадцати веков 261
Апеллес 551
Аполлинарий Сидоний 38, 40
Аполлинер Г. 191
Аппиан Александрийский 446
Апулей Луций 37, 38, 39, 42, 97, 117, 118, 161, 169, 170, 171, 172, 173, 177, 179, 180, 182, 358, 361, 409, 630
Ардженти Агостино 462, 586–587
Несчастливец 462
Аретино Пьетро 15, 17, 135, 149, 157-160, 168, 175, 188–209, 211–222, 293, 294, 297, 299, 303, 304, 306, 321, 349, 372, 379, 380, 404, 435-437, 443, 455–457, 469, 529, 570, 571, 576, 590, 622–624, 631, 632, 641
Астольфеида 197
Беседы 154, 193, 196, 199, 215–222, 624, 631
Говорящие карты 203
Гораций 203, 215, 455–457, 590
Диалог о дворах 203
Жизнеописание св. Екатерины 203
Жизнеописание св. Фомы Аквинского 203
Житие девы Марии 202
Книга Бытия 202
Комедия придворных нравов 17, 193, 208-214, 221, 297, 435–437
Кузнец 213, 214, 436
Лицемер 214, 436
Марфиза 196, 197, 199, 203, 217
Орландино 197
Письма 197–199, 201–203, 294, 303, 304
Предсказание на 1534 год, составленное Пьетро Аретино, Бичом государей и пятым евангелистом 195
Сладострастные сонеты 192, 193, 195, 349
Слезы Анджелики 196, 221
Стансы во славу Сирены 202
Страсти Христа 201
Таланта 214, 436
Три книги о Человечности Христа 201
Философ 214, 436
Ариосто Алессандро 86
Ариосто Альфонсо 140, 145
Ариосто Вирджинио 88, 92
Ариосто Габриэле 88
Ариосто Лудовико 13–17, 19, 20, 57, 79–109, 115, 131, 137, 188, 196, 298, 304, 306, 313, 321, 427, 430, 431, 437, 448, 457, 465, 468–471, 473, 476, 486, 493, 508, 516–520, 523, 543, 591, 593, 594, 597, 602, 619, 631, 635, 640
Комедия о сундуке 87, 88, 427, 430, 431
Лена 87–90, 431
Неистовый Орландо 13, 81, 83, 85, 90–109, 137, 188, 196, 221, 353, 363,

448, 468, 470, 472, 516–518, 520, 524, 543, 591, 593, 598, 635
Подмененные 88, 89, 90, 431
Пять песней 92, 93
Студенты 88, 89
Чернокнижник 88-90, 431
Ариосто Никколо 79
Ариосто Орацио 517, 518, 523
Защита Неистового Орландо 517
Аристид Юлий 34
Аристотель 9, 11, 12, 16, 18, 27, 44, 45, 47–49, 51, 143, 150, 207, 295, 296, 348, 357, 358, 383, 408, 412, 413, 415, 445, 446, 452, 470, 473, 504–509, 511, 513, 515–517, 519, 522, 524, 531, 534, 591, 594, 595, 608, 610, 625, 627, 628, 634, 639
Аристофан 52, 426, 429, 443
Арнольд де Бост 47
Архилох 358
Архимед 10, 11
Арчимбольдо Джузеппе 532
Асценций Бадий 504
Атанаджи Дионидзи 304
Ателлано Лучиио Шипионе 397
Аттила 256
Аугурелли Джованни Аурелио 291
Афинагор 49
Ахилл Татий 437

Бадалони Н. 605
Базиле Джамбаттиста 19, 389
Пентамерон 19, 389
Байрон Дж. 578,
Бальдини Бернардино 475
Мореплавание 475
Бальдинуччи Филиппо 556
Бальдовинетти Алессо 548
Бальдовинетти Этторе 469
Ринальдо, объятый страстью 469
Бальзак О. де 398
Бальоне Джованни 556
Бандарини Марко 469
Mandricardo innamorato 469
Банделло Винченцо 391
Банделло Маттео Мария 14, 200, 304, 355, 366, 384, 386, 389–405, 413, 423, 573
Жизнеописание блаженного брата Каттанео 391
Некоторые фрагменты стихотворений 392
Новеллы 200, 384, 389, 390, 393–398, 423
Одиннадцать песней 392, 397
Бандинелли Баччо 15, 539, 558, 565, 566, 568–573, 576
Мемориал 558, 565, 566, 573
Бандини Микеланджело 565
Барбара Австрийская 585
Барбаро Даниэле 48, 379
Барбаро Эрмолао Младший 44, 504, 535
Барбаро Эрмолао Старший 11, 38, 43–50, 52
Плиниевы очищения 38, 45, 46
Компендиум сочинений Аристотеля по естественным наукам 48
Компендиум этических книг Аристотеля 48
Баргальи Джироламо 356, 357, 359, 407, 408, 411, 440
Диалог об играх, принятых на вечерах у сиенцев 356, 357, 407, 408
Паломница 440
Баргальи Шипионе 406, 407
Об эмблемах и девизах 406
Развлечения, в коих прелестными дамами и юношами представлены достойные и приятные игры, рассказаны новеллы и спеты некоторые любовные песенки 406, 407
Турамино, или О сиенском наречии и письме 406
Барджео Анджело 262
О разрушении частных и общественных зданий города Рима 262
Баронио Чезаре 258–261, 264
Римский мартиролог 261

Церковные анналы от рождества Христова 258, 259, 261, 264
Бартоломео делла Фонте (Фонцио) 504
Барцицца Гаспарино 26
Бассано Франческо 532
Бассано Якопо 532
Бастиано да Сан Галло 135
Баткин Л. М. 147
Баттиферри Лаура 312
Тосканские сочинения 312
Батюшков К. Н. 578, 580, 581
Бахтин М. М. 426, 490
Без Теодор де 605
Беккаделли Антонио (Панормита) 478, 480, 481, 494
Гермафродит 478, 480, 481, 494
Беккателли Лудовико 59
Беккари Агостино 462, 586, 587
Жертвоприношение 462
Беккариа Ипполито Мария 613
Беккафуми Доменико 12
Беллармино Роберто Франческо Ромоло 613
Беллафини Франческо 271
Беллини Джованни 15, 87
Беллори Джован Пьетро 556
Идея художника, скульптора и архитектора 556
Жизнеописания современных художников, скульпторов и архитекторов 556
Бело Франческо 437
Педант 437
Бельфоре Ф. де 404
Бембо Бернардо 56, 291
Бембо Карло 62, 72–74
Бембо Пьетро 13, 18, 25–33, 35, 36, 56–78, 82, 85, 130, 137–139, 141, 149, 158-160, 165, 166, 167, 174, 176, 178, 180, 189, 205, 212, 216, 218, 253, 272, 273, 277, 279–283, 290, 291, 293, 306-308, 313, 321, 344, 345, 355–357, 361, 368, 372, 373, 379, 382, 383, 385, 387–389, 392, 406, 448, 495, 503–505, 510, 511, 534, 543, 582, 583
Азоланские беседы 61, 64–70, 71, 160, 162, 167, 178, 291, 307, 392, 406, 448
Бенак 58
Беседы о народном языке 57, 58, 62, 72–78, 137, 158, 160, 165, 272, 273, 306, 355, 503, 504, 511
История Венеции 253
Об Этне 56, 58
Остроты 58
Стансы 58, 63, 64
Стихотворения 61–63, 306
Бендидио Лукреция 583, 584
Бенедетти Джамбаттиста 9
Бенедетто да Майано 548
Бенивьени Джироламо 307
Бентиволья Костанца 395
Бентивольо Алессандро 392
Бентивольо Аннибале 80
Бенуа Ш. 244
Бенуччи Алессандра 83
Беолько Анджело см. Рудзанте
Берлиоз Г. 576
Берни Франческо 149, 158, 174, 176, 190, 193, 202, 337, 343–349, 373, 470, 475
Диалог против поэтов 344
Катрина 343
Бероальд де Вервиль Ф. 621–623
Бероальдо Филиппо Младший 41
Бероальдо Филиппо Старший 38–41, 249, 286, 355
Бертран де Борн 181
Бесселер И. 611
Бетусси Джузеппе 307
Леонора 307
Блантер Т. 364
Бобович А. С. 385
Боден Жан 256
Бозио Антонио 262
Рим подземный 262
Боккаччо Джованни 14, 50, 65, 74, 77, 116, 130, 132, 150, 159, 160–162, 164, 167, 169, 170–172, 174, 175, 183, 205,

206, 214, 217, 218, 221, 273, 274, 276, 278, 279, 298, 353, 355, 356, 358, 359, 361–363, 370–374, 380, 382–395, 404, 407, 409, 413, 414, 420, 432, 457, 459, 461, 501, 503, 505, 516, 543, 546, 547, 559, 562, 623

Амето 461

Декамерон 77, 97, 130, 150, 153, 160–164, 167, 169, 170, 172, 174, 214, 218, 221, 354–356, 359, 362, 370, 371, 374, 383–385, 387, 388, 391, 394, 406–408, 412–414, 417, 418, 432, 516, 545, 546, 562

Любовное видение 392

Фьямметта 163, 174

Фьезоланские нимфы 461

Бокки Акилле 41

Речь в защиту Плавта 41

Оды в честь Иоанна Баптиста Пия 41

Больдьери Герардо 366

Несчастная любовь двух вернейших возлюбленных, Джулии и Ромео 366

Бонаккорси Франческо 286

Бонамико Лаццаро 277

Бонвесин да ла Рива 142

Пятьдесят правил поведения за столом 142

Бонна Фебо 595

Бончани Франческо 357–359, 377, 413, 512

Лекция о том, как следует слагать новеллы 357–359, 377, 413

Трактат о составлении надгробных речей 357

Трактат о тосканском языке 357

Боргезе Диомеде 279

Боргини Винченцо 512, 553

Боргини Рафаэлло 440, 531, 532

Отдых, в коем идет беседа о живописи и скульптуре 531

Борджа Лукреция 57, 61, 62, 82, 427

Борджа Чезаре 6, 112, 116, 118, 119, 122, 123, 125, 128, 235

Ботеро Джованни 251–253, 459

О государственном интересе 251–253

Боцио Томмазо 260

О власти доблести, или О достижении власти доблестями истинными, а не мнимыми, против Николая Макиавеллия 260

О гибели народов и Царств против нечестивых Политиков 260

О государствах католиков, военной мощью стяжавших долговечность и обилие земель, против Макиавеллия 260

О древнем и новом состоянии Италии против Николая Макиавеллия 260

О самодержавии и полномочиях Церкви сего века против нечестивых политиков и еретиков нынешнего времени 260

Боэстюо П. 404, 405

Боэций Аниций Манлий Торкват Северин 25, 480

Боярдо Мария Маттео 81, 85, 87, 91, 98, 109, 169, 172, 196, 298, 344, 446, 461, 470, 471, 476, 486, 493, 508, 582, 593, 597, 598

Влюбленный Орландо 81, 109, 172, 298, 344, 470, 593, 598

Тимон 446

Браччи Чеккино 323

Браччо Габриэле 53

Браччолини Поджо 26, 39, 129, 130, 214, 218, 219, 241, 287, 354, 361

История Флоренции 241

Фацетии 354, 361

Браччолини Франческо 631

Браччони Фаустина 411

Бревио Джованни 216, 372, 389, 410

Стихи и проза на народном языке 372, 389

Брокардо Антонио 205

Бронзино Аньоло 193, 211, 528, 532

Брузантини Винченцо 469

Влюбленная Анджелика 469

Брук А. 366, 405
Брунеллески Филиппо 547, 548, 566
Бруни Д. 298
Защита женщин 298
Бруни Леонардо 23, 26, 45, 121, 129, 130, 241, 362, 394
Диалоги к Петру Гистрию 23
История флорентийского народа 23, 241
Бруно Джордано 9, 16, 509, 510, 605–641
Великопостная вечеря 610, 624–626, 628, 640
Изгнание торжествующего зверя 624, 627, 630–634
Кабала пегасского коня 624, 629, 630
Краткое построение искусства Луллия и дополнение к нему 613
Луллиева медицина 605
Ноев ковчег 608
О безмерном и неисчислимых мирах 608, 638, 639
О бесконечности, Вселенной и мирах 624, 628, 639, 640
О героическом исступлении 509, 615, 616, 618, 624, 628, 631, 633–638
О естественной магии 606, 617
О знамениях времен 609
О математической магии 617
О монаде 615
О монаде, числе и конфигурации 638
О причине, начале и ином 624, 626–630, 634
О составлении образов, знаков и идей 618, 619
О тенях идей 609, 614, 615, 618, 619, 627, 638
О трояком бесконечно малом и его мере 637, 638
Песнь Цирцеи 615, 616, 626, 631
Печать печатей 607, 616
Подсвечник 443, 606, 607, 619–625, 629, 639
Светильник тридцати статуй 607, 617, 618
Свод философских терминов 614
Сто шестьдесят тезисов против математиков и философов нашего времени 611
Тезисы о магии 617
Буздраго Винченцо 393, 394
Булгарини Беллизарио 513–514, 516
Защитное слово на Апологию и Палинодию монсиньора Алессандро Каррьеро 514
Некоторые замечания о речи Якопо Маццони, направленной в защиту «Комедии» Данте 513
Ответы на рассуждения синьора Иеронимо Зоппио о «Комедии» Данте... 513, 514
Реплики на ответы синьора Орацио Каппони на пять первых положений моих «Замечаний» 513
Буонамичи Джино 176, 177
Буонамичи Франческо 175, 522
Речи о поэзии перед Флорентийской академией в защиту Аристотеля 522
Буонаротти Микеланджело 7, 12, 32, 188, 204, 205, 306, 313, 315, 323-335, 390, 418, 527–530, 532, 536, 538–545, 552–554, 559, 561, 566, 567, 569, 575, 628, 630
Буонаротти Микеланджело Младший 323
Бурбон Карл, коннетабль Франции 114, 414
Буридан Иоанн 10
Буркьелло Доменико 115, 300, 373
Бусси Джовании Андреа 38, 39, 285
Буффальмако (Кристофано Буонамико ди) 546, 547
Бьондо Микеланджело 528, 560
О благороднейшей живописи и искусстве оной 528, 560
Бьондо Флавио 128, 264
Декады 128
Italia illustrata 264
Бэкон Р. 49, 617

Бэкон Ф. 9, 640
Бьянколелли Д. 442

Вага Пьерино дель 555
Вазари Джорджо 189, 323, 525, 526, 528, 529, 531, 532, 536, 539–556, 558–560, 564–567, 575, 576, 629, 630
Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих 323, 525, 526, 532, 539, 541–556, 558, 560, 565, 567, 575
Рассуждения 541
Вайрано Теофило да 608
Валерий Максим 290, 353, 387, 420, 421
Валерий Флакк 40
Валерио Джован Франческо 140
Валла Георгий 43, 49–52, 504
О поэзии 50
Валла Кадемусто Джан Пьетро 50
Валла Лоренцо 23, 26, 33, 38, 43, 49, 68, 245, 246, 290, 504
История деяний короля Фердинанда 49
Перекапывание диалектики 26
Сопоставление Цицерона и Квинтиллиана 26
Элеганции 26, 290
Валори Никколо 111
Валори Франческо 240
Вальгризи Винченцо 298
Вальдес А. 140
Вальдес Х. 313
Вальер Агостино 257, 527
О знатности, обретенной деяниями венецианцев 257
Ван Дер Вейден Р. 542
Ван Мандер К. 531, 556
Ван Эйк Я. 542, 548
Варки Бенедетто 6, 58, 149, 269, 276, 281, 282, 308, 323, 337, 470, 476, 512, 528, 555, 561, 566
Лекции о любви 307
Рассуждение относительно превосходства скульптуры или живописи 528
Эрколано 281, 282
Варрон Марк Теренций 40
Василий Великий 603
Василий III, великий князь Московский 263
Вегеций Флавий Ренат 126, 127
Везалио Андреа 9
О сложении человеческого тела 9
Венецианка 438
Веньер Маффио 349, 350
Веньер Доменико 379
Веньер Лоренцо 195
Тридцать три несчастья Дзаффетты 195
Вергилий 25, 26, 74, 81, 104, 159, 174, 208, 291, 313, 314, 347, 444, 460, 465, 470, 471, 474–477, 479, 482, 483, 485, 487, 488, 493, 494, 500, 501, 504, 508, 511, 515, 524, 543, 566, 577, 594, 596, 602, 618, 619, 621
Вердело Филипп 135
Верджерио Пьер Паоло 149
Верино Франческо 295
Верроккьо Андреа 548
Веронезе Паоло 532
Весконте Эрмес 402, 403
Веспуччи Америго 9
Веспуччи Джорджо Антонио 427
Веттори Франческо 111, 114, 115, 120
Вида Марко Джироламо 468, 472, 504, 505
Поэтическое искусство 504
Христиада 472
Вийон Франсуа 35
Вико Джамбаттиста 640
Виллани Джованни 116
Виллани Филиппо 26, 559
Книга о происхождении города Флоренции и его знаменитых гражданах 559
Вильгельм Мербекский 49, 50, 504

Виперано Джанантонио 269
О том, как надлежит писать историю 269
Виссарион Никейский 39, 49, 288
Витрувий Марк Поллион 525, 533, 534, 542, 543, 559
Властос Николай 53
Вольтер 577

Газа Феодор 44
Галеаццо ди Тарсия 307, 313, 335–337, 342
Гален 53
Галилей Галилео 9, 613, 626, 640
Диалог о двух главнейших системах мира 640
Галлонио Антонио 261, 262
История жизни и мученичества преславных святых: девы Флавии Домициллы, Нерея и Ахилла и многих других 261
История святых римских дев, с различными примечаниями и с некоторыми краткими житиями святых, состоявших с ними в родстве 261
Трактат об инструментах мученичества и о различных видах пыток, употреблявшихся язычниками против христиан, с описанием и гравюрами 262
Гальфред Винсальвский 504
Гальтуццо Чезаре 468
Месть Руджеро 468
Гамбара Вероника 61, 321–323
Гарен Э. 10
Гаримберти Джироламо 247, 261
Жизнеописания, или Достопамятные деяния некоторых Пап и всех кардиналов минувшего времени» 261
О Фортуне 247
Гаспаров М. Л. 98
Гаурико Помпонио 504, 526
Трактат о скульптуре 526
Гаспаре да Верона 287
Гварини Баттиста 154, 287, 455, 462–467, 520–524, 586
Верный пастух 455, 462–467, 520, 522, 586
Веррато второй, или Ответ Подпаленного феррарского академика в защиту «Верного пастуха» 521
Веррато, или Опровержение того, что написал мессер Джазон Денорес в своем рассуждении о поэзии 520
Водянка 463
Компендий по трагикомической поэзии 521
Секретарь 154, 463
Трактат о политической свободе 463
Гварини Гварино 26
Гваставини Джулио 517–520
Ответ Инфаринато, члену Академии Круска 517
Гваццо Стефани 155, 156
La civil conversazione 155, 156
Гвидиччони Джованни 212, 369
Гвидо Новелло да Полента 367
Гвидубальдо да Монтефельтро 57, 58, 63, 138, 139, 141, 144
Гвин М. 610
Гвиттоне д'Ареццо 307, 543
Гвиччардини Луиджи 299
Гвиччардини Риньери 224
Гвиччардини Франческо 6, 114, 131, 223– 263, 265, 267, 268
Заметки 230, 232, 233, 267
Замечания о Рассуждениях Макиавелли о первой декаде Тита Ливия 234–236
Записки о наместничестве 241
История Италии 227, 230, 241–244, 263, 268
История Флоренции 230, 237, 238, 241, 242
Об учреждении народного правления (Рассуждения в Логроньо) 225, 230, 233, 241
Речь защитительная 225, 226

Речь обвинительная 225
Семейная хроника 230, 237
Утешение 225
Флорентийские события 237
Diario del viaggio in Spagna 230
Ricordanze 230
Гегель Г. В. Ф. 109, 641
Гелий Авл 37, 38, 142
Генрих VII, король Англии 138
Генрих VIII, король Англии 213
Генрих, герцог Ангулемский 615
Генрих II, король Франции 471, 615
Генрих III, король Франции 609, 614, 629
Герасимов Д. 263
Герио Козимо 59
Герман Алеманн 49
Геродот 566, 637
Герцен А. И. 605
Гесиод 52, 358, 511
Гете И. В. 576, 577
Гиберти Лоренцо 542, 544, 559–561, 565, 566, 575
Комментарии 542, 559, 560, 575
Гилберт Ф. 230, 236
Гильом де Машо 329
Гильом Тирский 595
Гирландайо Доменико 548
Голенищев-Кутузов И. Н. 485
Гольдони Карло 430, 443
Гомер 52, 54, 117, 118, 347, 358, 470, 473–475, 488, 506, 508, 512, 515, 566, 577, 591, 595, 596, 602
Гонзага Алоизио 392, 399
Гонзага Винченцо 423, 424, 579, 583
Гонзага Елизавета 57, 58, 61–64, 139, 141, 144, 292, 355
Гонзага Лудовико 549
Гонзага Лукреция 200, 3043, 392
Гонзага Маргарита 579
Гонзага Орацио 423
Гонзага Федерико II 139, 191, 193, 195–197, 199, 569
Гонзага Франческо II 138, 139
Гонзага Чезаре 143–145, 461
Гонзага Шипионе 594, 595
Гонсальво Кордовский 6, 116
Гораций 19, 25, 35, 51, 53, 82, 85, 86, 159, 166, 175, 176, 206, 290, 292, 298, 344, 425, 504, 507, 524, 525, 566
Горго Джован Баттиста 499
Готтифреди Бартоломео 308
Зерцало любви, в коем юные дамы научаются влюбляться 308
Готье де Бриенн, герцог Афинский 226
Гравина Джан Винченцо 474
Грамши А. 635
Грануччи Никколо 421, 422
Зерцало добродетели 422
Отшельник, тюрьма и забава 421, 422
Приятная ночь и веселый день 421, 422
Грасси Никколо 206
Граф А. 306
Граццини (Ласка) Антон Франческо 17, 176, 186, 349, 360, 373–380, 385, 394, 395, 401, 404, 407, 438–440
Вечерние трапезы 373, 374, 376, 377
Карнавальные песни 373, 374
Грегорио да Сполето 79
Гривелл Ф. 624
Григоропул Иоанн (Иоанн Критянин) 53
Гритти Андреа 193
Гритти Луиджи 195
Гриф С. 363
Гриффо Франческо 288
Грото Луиджи 366, 457, 458, 590
Адрия 366, 457, 458
Далила 457
Грюже К. 417
Гуаццо Марко 469
Astolfo borioso 469
Гюго В. 57

Д'Авалос Альфонсо 82, 197, 203
Д'Авалос Фердинандо Франческо 313, 314
Дадли Р. 610
Далла Карта Орфео 386
Дандоло Марко 44
Даниэлло Бернардино 206, 506, 508
Поэтика 506
Д'Аннунцио Габриэеле 157
Данти Винченцо 13, 530, 531
О совершенных пропорциях 531
Да Порто Луиджи 19, 362, 365-369, 398, 400, 401, 404, 405
Исторические письма 366, 367
История двух благородных влюбленных 362, 365, 366, 368, 369, 400, 401
Дарий 322
Дати Джорджо 251, 420
Декарт Р. 11, 269, 640
Делаф А. 609
Делла Валле Федерико 460, 589
Королева Шотландская 460
Юдифь 460
Делла Каза Джованни 14, 61, 149–153, 154, 159, 174, 283, 308–312, 338, 339, 372, 443, 588, 606, 617
Галатео, или Об обычаях 149–153, 154, 308
Естественная магия 606
Об обязанностях, соединяющих друзей, занимающих высокое и низкое положение 150, 153
Следует ли жениться 150
Dissertatio adversus P.Vergerium 149
Делла Ровере Гвидубальдо II 83, 300
Делла Ровере Франческо Мария I 138, 141
Делла Скала Бартоломео 367
Делла Торре Фаустина Амброджина (Морозина) 59
Дель Кавча Алессандро 347
Дель Монте Гвидубальдо 9
Дель Неро Бернардо 240
Дель Ува Бенедетто 342
Демокрит 628, 638
Демосфен 31, 54, 207
Денорес Джазон 516, 520–524
Апология против автора «Веррато» 520–521, 523
Краткое поучение о наилучшем государстве 522
Рассуждение о том, что комедия, трагедия и героическая поэма имеют начало и причину своего произрастания в философии моральной и гражданской, а также в указаниях лиц, правящих государствами 520, 521
Деперье Б. 388, 630
Де Санктис Ф. 59, 94, 109, 244, 485, 493, 607, 613, 620
Джакомо да Лентини 309
Джамбуллари Пьерфранческо 264, 280, 281, 373
Джелло. Рассуждения о первоначальном и древнем происхождении Тосканы и в особенности флорентийского языка 281
История Европы 264
О языке, на котором говорят и пишут во Флоренции 280
Джанкарли Джиджо Артемио 438
Джаннотти Донато 257
О Флорентийской республике 257
Джелли Джован Баттиста 280, 281, 295, 296, 297, 543, 544
Беседы Джусто, флорентийского бочара 295, 296
Заметки на память 543
Причуды бочара 295
Происхождение Флоренции 280
Рассуждение о трудности подчинить правилам язык Флоренции 280, 296
Цирцея 295–297
Джентиле Дж. 605, 634
Джентили Альберико 628

Джерардо Паоло 304
Дживелегов А. К. 199, 361, 572
Джиберти Джованни Маттео 192, 193, 344
Джилио Джованни Андреа 530–532, 533
Диалоги 530
Topica poetica 530
Джильберто Х, князь Корреджо 321
Джиральди Чинцио Джован Баттиста 16, 19, 154, 360, 412-421, 445, 450–454, 457, 461, 462, 468, 470–472, 476, 507, 508, 510, 515, 522, 590
Альтила 450, 453, 461
Антиваломены 450, 454
Аренопия 450, 454
Геркулес 471
Дидона 450, 451
Клеопатра 450, 451
Орбекка 19, 415, 416, 445, 450–453, 455, 457, 461, 507
Послание, или Рассуждение о сочинении сатир, пригодных для сцены 454, 462
Рассуждение о сочинении комедий и трагедий 19, 507
Рассуждение о сочинении романов 470, 471, 507, 508, 591
Рассуждение о том, как благородному и воспитанному юноше надлежит служить при великом государе 154
Селена 450, 453
Эвдемоны 454
Эгле 461, 462
Экатомитти 360, 412–415, 417, 418, 420
Эпития 450, 454
Эуфимия 450, 453
Джованни да Капуа 182
Джованни да Спира 286
Джованни ди Карло 128
Джованни Флорентиец 354, 398
Пекороне 354, 398
Джовио Паоло 6, 263, 264, 268, 295, 298
Жизнь Альфонсо д'Эсте, герцога Феррары 295
История нынешнего времени 263, 264, 268
О посольстве Василия, великого князя Московии 263
Джокондо да Верона 289
Джолито Джованни Габриэле 298, 300, 342
Джолито Джованни (Младший) 582
Джорджоне 43, 536, 553, 556
Джотто 543, 544–546, 549, 556, 559, 560, 562, 575
Джулиано да Майано 548
Джулиано да Сангалло 550–552
Джулио Романо 139, 190, 192, 532, 536, 552, 555, 569
Джунти Бернардо 169, 177, 295, 300, 383
Джунти Якопо 553
Джустиниан Бернардо 44
Джустиниан Лоренцо 73
Джустиниани Томмазо 61
Ди Дж. 638
Диалог наиотменнейший против вещего языка мариопионейского, или пиомарианского 41
Диас Х. 469
Димитрий Ростовский 259
Диоген Лаэртский 127
Диомед 51, 460
Дионео и Лизетта 362
Дионизотти К. 289
Дионисий Ареопагит 260
Ди Челлан Бьянка Мария 402, 403
Довици Бернардо (Биббиена) 17, 18, 58, 131, 138, 139, 141, 142, 343, 355, 431, 432, 440, 619
Комедия о Каландро 18, 139, 431–433, 440
Дольче Лудовико 13, 15, 189, 200, 206, 207, 267, 293, 294, 298–300, 304, 305, 313, 342, 421, 457, 468, 469, 475, 529, 533, 570

Диалог о живописи, именуемый Аретино 189, 207, 298, 529
Гекуба 298
Дидона 457
Иокаста 298
Ифигения 298
Мариамна 457
Медея 298
Первые подвиги графа Орландо 468
Четыре книги рассуждений на народном языке 298
Доменики Лудовико 171, 172, 264, 267, 293, 295, 298–300, 305, 312
Диалоги 298
Диалоги о благородстве женщин 298
Разнообразные истории 267
Рассуждение, в коем говорится о сродстве войны и любви 298
Доменико Венециано 549
Дона Джироламо 52
Донат Элий 623
Донателло 527, 547–549, 566, 567
Дони Антон Франческо 187, 188, 200, 203, 293, 295, 299–303, 305, 381–383, 404, 421, 424, 529, 530
Библиотека 203, 295, 300, 302, 303
Виллы 300
Диалоги о музыке 300
Землетрясение, или Падение зверского колосса Пьетро Аретино 203
Миры небесные, земные и адские 300, 301
Моральная философия 187
Мраморы 300, 301
Нравственная философия 382
О рисунке 529
Письма 200, 299, 300
Порывы любовного вдохновения 300, 301
Тыква 300, 301, 382
Дони Агостино 10
О природе человека 10
Драгишич Ю. 261
Драгончино Джован Баттиста 469
Marfisa bizzarra 469
Дука Димитрий 50
Д'Эсте Альфонсо I 80, 82, 427, 567
Д'Эсте Альфонсо II 462, 463, 578, 579, 585
Д'Эсте Джулио 83
Д'Эсте Изабелла 57, 80, 87, 91, 180, 392, 402, 427
Д'Эсте Ипполито 80, 81, 86, 91, 461, 534
Д'Эсте Обиццо 90
Д'Эсте Луиджи 462, 578
Д'Эсте Лукреция 80, 578, 579, 594
Д'Эсте Ферранте 83
Д'Эсте Франческо 462
Д'Эсте Элеонора 578-580
Д'Эсте Эрколе I 427
Д'Эсте Эрколе II 412, 461, 462, 472, 507
Дю Бартас Г. 603
Дю Белле Ж. 277, 441
Дюма А. 576
Дюрер А. 527, 537

Евклид 49
Еврипид 295, 449, 457, 461, 465
Екатерина Сиенская 290
Письма 290
Елизавета I 405, 610
Емельянов Я. 622
Ещин В. А. 629

Жантийе И. 234
Железнов М. 541
Жеффруа 244
Живаго Н. 371
Жизнь нечестивого Пьетро Аретино 202

Зандрарт И. 556
Зевксис 180
Зен Бартоломео 318
Зиннано Габриэле 512

Зоппио Джироламо 513–515, 516
Мелочи поэтические касательно Данте 514
Ответ на возражения, чинимые сиенцами против рассуждений в защиту Данте 513
Поэтика от Данте 514
Рассуждения в защиту Данте и Петрарки 513
Зукки Бартоломео 154
Секретарь 154

Иаков Ворагинский 548
Золотая легенда 548
Ивер Ж. 405
Иероним Стридонский 40, 608
Изабелла Австрийская 202
Изабелла ди Морра 312
Ингирами Томмазо 34
Индженьери Анджело 154, 595
Секретарь 154
Иннокентий VIII 32
Иоанн Британик 504
Иоанн Златоуст 608
Иоанн Капуанский 382
Иосиф Флавий 457
Ириней Лионский 622
Исократ 52
Йейтс Ф. 605

Кабураччи Франческо 516
Краткая речь в защиту «Неистового Орланда» 516
Каваллини Пьетро 560
Кавальери Томмазо 325, 333
Кавальканти Гвидо 307, 543
Кавальканти Джованни 128
Флорентийские истории 128
Кадемосто Марко 371–373
Сонеты и иные стихи 371
Казанова Джакомо 192
Казобон И. 259
Казио Джироламо 209
Каллиэргис (Каллерджи) Захария 53
Кальвин Жан 36, 298
Кальдерон де ла Барка П. 582
Кальканьини Челио 22
Кальмета Винценцо 24, 58, 273
О народной поэзии 273
Кальмо Андреа 349, 354, 438
Камбьязо Лука 536
Камилл Фурий 32
Камилло Дельминио Джулио 34, 510, 534, 536, 615, 630
Идея красноречия 534
Идея Театра 536, 615, 630
Каммелли Антонио 446
Филострато и Памфила 446
Кампанелла Томмазо 10, 11, 514, 612, 632, 640
Метафизика 11
Поэтика 514
Кампани Никколо (Страшино) 190
Каноньеро Пьетро Андреа 251
Вопросы и рассуждения о первых двух книгах Анналов Корнелия Тацита 251
Каносса Лудовико 273
Каппони Орацио 513
Ответ на пять первых положений Беллизарио Булгарини 513
Караваджо 530
Карафа Диомеде 143
Трактат о придворном 143
Караччоло Джан Галеаццо, маркиз Вико 609
Караччоло Паскаль 154
La gloria del cavallo 154
Капаччо Джулио Чезаре 154, 249
Государь, извлеченный из Эмблем Альчиато 249
Секретарь 154
Каппелло Бернардо 385
Каппони Никколо 225, 226
Караффа Карло 294

Карбоне Лудовико 286
Кардано Джироламо 9, 525, 558, 608
О моей жизни 558, 608
Кардуччи Джозуэ 59, 157
Каретти Л. 595
Каритео Бенедетто 58
Карл V, император 7, 15, 82, 137, 140, 149, 174, 185, 191, 192, 194, 197, 199, 202, 225, 267, 271, 321, 322, 363, 392, 393, 413, 473, 565, 569
Карл VIII, король Франции 5, 6, 111, 112, 116, 130, 242, 244, 263
Карл Анжуйский 5
Карл Великий 32
Каро Аннибале 174, 337, 437, 440, 475, 476, 542
Апология 475
Оборванцы 437, 440, 475
Карпи Джан Франческо 321
Карраччи Лудовико 530
Карретто Галеотто 446
Софонисба 446
Каррьеро Алессандро 513–514, 516, 520
Апология против обвинений синьора Беллизарио Булгарини, сиенца 513
Краткая и остроумная речь против Данте 513
Карсавин Л. П. 616
Картари Винченцо 268 , 618
Картеромах Сципион (Шипионе Фортигверри) 53, 54, 289
Похвала греческой словесности 54
Кассирер Э. 607
Кастаньо Андреа дель 549–550
Кастеллези Адриано 41, 42
О латинской речи 41, 42
О способах изъясняться по-латыни 41, 42
Кастельветро Лудовико 445, 475, 511–512, 530, 533, 592
О переводе 475
«Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная 510
Кастельно М. де 610
Кастильоне Бальдассаре 13, 24, 57, 58, 137–156, 164–166, 168, 208, 215, 273, 274, 279, 308, 313, 355, 356–368, 379, 392, 395, 448, 461, 476, 551, 561, 572, 585
Книга о придворном 13, 57, 140, 141–149, 151, 155, 164–166, 215, 273, 274, 355, 448, 561, 572, 585
Тирсис 139, 461
Катанео Данезе 469
Amor di Marfisa 469
Катон Старший 32, 38, 42
Каттани Франческо 307
О любви 307
Катулл 290, 309, 543
Квинтиллиан 23, 40, 142, 143, 159, 559
Квирини Элизабета 310
Киджи Агостино 190
Кине Э. 244
Клавдиан Клавдий 74
Климент VII (Джулио Медичи) 7, 72, 82, 114, 128, 130, 137, 139, 158–160, 168, 174, 190, 191, 193, 194, 197, 225, 271, 263, 344, 345, 363, 471, 558, 563, 564, 566, 567, 570–572
Климент VIII (Ипполито Альдобрандини) 258, 495, 579, 612
Климент Александрийский 615, 622
Кодекс Мальябекки 543, 544
Козини Сильвио 529
Коллалтино ди Коллалто 318-320
Колонна Виттория 61, 140, 168, 307, 312–317, 321, 322, 330, 332–335
Колонна Фабрицио 126
Колонна Франческо 290, 533, 534
Гипнэротомахия (Сон) Полифила 290, 533–534, 617
Колоччи Анджело 24
Колумб Христофор 9
Колумелла 29, 40, 471

Команини Грегорио 532, 533
Фиджино, или О цели живописи 532, 533
Конверсини да Равенна Джованни 26, 557
Счет жизни 557
Кондиви Асканио 573
Жизнь Микеланджело 573
Контарини Гаспаре 59, 149, 256
О магистратах и республике венецианцев 256
Контиле Лука 308
Коперник Николай 9, 610, 625, 639
Корнаро Альвизе 434
Корнаро Екатерина 57, 65
Корнелий Непот 565
Корнель Пьер 455
Корреджо 536, 554
Корреджо Никколо да 446
Сказание о Кефале 446
Корси Джованни 243, 543
Корсини Лука 239
Кортези Алессандро 26
Кортези Паоло 26, 27, 41, 143, 144
О кардинальском сане 143
О четырех книгах Сентенций 27
Об ученых мужах 27
Косто Томмазо 423, 468
Времяпрепровождение 423
Плач Руджеро 468
Крастоне Джованни 52
Кретьен де Труа 102
Кривели Карло 15
Криспольти Чезаре 512
Кроче Б. 404, 474
Ксенофонт 143, 146, 298
Кукольник Н. В. 578
Курций Квинт 3

Лактанций 285
Ландино Кристофоро 504
Ландо Ортенсио 15, 216, 298, 300, 303, 304, 318, 381–383, 397, 409
Бич писателей древних и новых 303
На погребение Дезидерия Эразма, забавнейший диалог 303
Надгробные речи, различным авторам принадлежащие, на смерть разнообразных животных 381
Парадоксы 303
Письма Лукреции Гонзага 200, 304, 397
Письма многих достойнейших женщин 304
Различные сочинения 381, 382
Цицерон возвращенный 303
Цицерон изгнанный 303
Лапполи Бернардо 189
Лариве П. де 384
Ласкарис Иоанн 52, 277, 296
Ласкарис Константин 49, 52, 56
Латини Брунетто 543
Лев X (Джованни Медичи) 13, 32, 35, 58, 82, 86, 88, 113, 114, 121, 136, 138–140, 158, 190–192, 205, 211, 213, 225, 249, 261
Лейбниц Г. В. 638, 640
Лелио Антон 190
Ленцони Карло 515
В защиту флорентийского языка и Данте 515
Леньяме Антонио 469
Astolfo innamorato 469
Леонардо да Винчи 12, 21, 43, 207, 302, 400, 525–528, 536, 537, 542, 550, 552, 553, 555, 559, 560, 562, 563, 567, 568
Леоне Эбрео 307, 368, 538
Диалоги о любви 307
Леони Леоне 15, 189, 195, 569
Леоничено Никколо 289
Книга о моровой язве, которую в народе называют галльской болезнью 289
Леопарди Джакомо 578
Нравственные очерки 578
Ле Руа Л. 234

Лет Юлий Помпоний 43, 44, 261, 263, 291
Ars grammatica 291
Лети Грегорио 620
Либурнио Никколо 475
Ливий Тит 29, 32, 35, 120, 132, 215, 238, 248, 250, 251, 421, 446, 449, 450, 455, 543, 566
Липпи Филиппо 399, 548
Липсий Юст 250
Лиутпранд Кремонский 264
Антаподосис 264
Лозинский М. Л. 559
Лоллио Альберто 462, 586
Аретуза 462
Ломаццо Джован Паоло 13, 535–538, 617
Идея храма живописи 535, 538, 617
Сны и рассуждения 536
Трактат об искусстве живописи 535
Ломбарделли Орацио 517
Рассуждение о спорах касательно «Освобожденного Иерусалима» 517
Ломбарди Бартоломео 19, 508
Лонг 461
Лонгей Кристофор (Кристофоро Лонголио) 31–33, 35
Лопе де Вега Ф. К. 366, 432, 455
Лоренцетти Амброджо 560
Лоски Антонио 355
Лотини Джован Франческо 268
Наблюдения из гражданской жизни 268
Лотто Лоренцо 529, 536, 558
Луво Ж. 384
Лудовико да Баньо 86
Лудовико ди Каносса 139, 141, 147, 151
Луиджини Федериго 180
Книга о прекрасной даме 180
Лукан 290
Лукиан 39, 180
Лукреций 289, 603, 608, 631, 635, 636, 638
Луллий Раймунд 614
Любовные сомнения 195
Людовик XI, король Франции 424
Людовик XII, король Франции 6, 138, 244, 360
Людовик IX (Святой), король Франции 32
Лютер Мартин 35, 197, 211, 631, 633

Магре Винченцо 180
Маджи Винченцо 413, 508, 509
Мазаччо 544, 547, 553
Мазолино 548
Мазуччо (Томмазо Гуардати) 171, 354, 366–368, 372, 380, 383, 389, 395, 396, 423
Новеллино 171, 354, 366–368, 372, 389, 395
Майоли Лоренцо 289
De gradibus medicinarum 289
Максимилиан I 5, 473
Макьявелли Бернардо 110
Макьявелли Никколо 6, 13, 14, 17, 110–136, 157, 170, 198, 225, 233–235, 244–250, 252–255, 260, 263, 265, 274, 277, 284, 291, 364, 372, 389, 399, 402, 432–434, 436-438, 455, 459, 550, 572, 619, 632
Государь 13, 14, 112–114, 116–126, 128, 129, 133, 134, 136, 137, 244, 246, 247, 249, 250, 252,260, 399, 260, 572
Десятилетие 116, 117, 130
Доклад о положении дел в Германии 118
Жизнь Каструччо Кастракани из Лукки 127, 128, 550
Золотой осел 117, 130, 170
История Флоренции 114, 115, 128, 129, 136, 550
Клиция 135, 136, 433, 434, 438
Мандрагора 113, 131–136, 399, 432–434, 438
О военном искусстве 113, 126, 127
О делах в Пистойе 119
О неблагодарности 117

О случайности 117

О судьбе 117

О тщеславии 117

О том, как надлежит поступать с восставшими жителями Вальдикьяны 113, 119

О природе галлов 118

Описание того, как избавился герцог Валентино от Вителоццо Вителли, Оливеротто да Фермо, синьора де Паоло и герцога Гравина Орсини 113, 119

Положение дел в Германии 118

Рассуждение, или Диалог о нашем языке 134

Рассуждение о конном ополчении 119

Рассуждения о первой декаде Тита Ливия 113, 116, 120, 121, 123, 129, 247, 632

Рассуждение о положении дел в Германии и об императоре 118

Рассуждение об учреждении войска во Флоренции 119

Рассуждение, обращенное к Комиссии Десяти по поводу положения дел в Пизе 118

Речь об изыскании денег 119

Сказка (Бельфагор) 131, 389, 362, 364, 372, 389

Малагуцци Аннибале 86

Малатеста Джузеппе 512, 517–520, 522–523

Диалог о новой поэзии, или Защита «Неистового Орландо» 517

О поэзии романов 518

Малатеста Паоло 367

Малеспини Челио (Орацио) 360, 424

Двести новелл 360, 424

Мальвазиа Карло 556

Мальпагини Джованни 26

Мандзони Алессандро 475

Урания 475

Манетти Джаноццо 522, 547

Манетти Джовенале 571

Мансо Джамбаттиста 579

Мантенья Андреа 15, 428, 528, 536, 549

Мануций Альд 50, 52–57, 286–293, 304, 305

Латинская грамматика 287

Панегирик музам 287

Мануций Альд (Младший) 287

Мануцио Паоло 207, 287

Манья Челио 342

Маргарита Наваррская 393, 404, 417

Марино Джамбаттиста 336, 532, 620

Галерея 620

Мария Арагонская 321

Мария Французская 393

Марколини Франческо 298, 300, 301

Марлиани Джованни 49

Марло К. 444

Марретти Лелио 247

Политические заметки 247

Марсийя Г. де 539

Марсили (Марсийи) Алессандро 394

Мартелли Лудовико 278, 449, 450, 452, 457

Ответ на послание Триссино о буквах, имеющих быть добавленными к народному флорентийскому языку 278

Туллия 449, 450, 455–457

Мартелли Николо 200, 304

Мартинелли Тристано 441

Марцелл Ноний 40

Марциал 290, 524, 635

Марциан Капелла 161

Мастино делла Скала 489

Матвей Вандомский 504

Матраини Кьяра 312

Маттео д'Анкона 346

Мауро Джованни 174

Маццони Якопо 513–516

О защите «Комедии» Данте 514

Речь в защиту «Комедии» божественного поэта Данте 513

Маццуоли Джованни 373

Медичи Алессандро 7, 227, 346, 540, 557, 572
Медичи Джованни — см.: Лев X
Медичи Джованни делле Банде Нере 188, 191, 193, 198, 227, 399
Медичи Джулиано (Великолепный) 32, 58, 72, 83, 114, 117, 120, 136, 141, 142, 145, 224, 355, 356
Медичи Джулио — см. Климент VII
Медичи Ипполито 344, 370, 540
Медичи Козимо (Старший) 128, 129, 158, 548, 566
Медичи Козимо I (Младший) 7, 227, 297, 300, 525, 543, 558, 563, 565, 566, 568–571, 573, 575, 576
Медичи Лоренцино 557
Апология 557
Медичи Лоренцо (Великолепный) 56, 72, 73, 115, 117, 130, 132, 136, 141, 174, 176, 239, 242, 284, 461, 487, 540, 550, 553, 566, 582, 584
Ненча из Барберино 343, 461, 487
Медичи Лоренцо, герцог Урбинский 32, 114, 133, 136, 138
Медичи Пьеро 111, 239
Медичи Фердинандо 424, 594
Медичи Франческо 418, 419, 541, 558, 630
Мела Помпоний 46, 48
Меллини Чельсо 32, 33
Менандр 429, 443
Менешес да Сильва Х. 261
Меноккио (Доменико Сканделла) 9
Мериме П. 398
Мерула Георгий 38, 44, 49, 138, 286
Мигель де Сильва 140
Мильтон Дж. 472
Минтурно Антонио 337, 470, 508, 591
О поэте 508
Поэтическое искусство 508
Молина Антонио 385, 386, 388
Мольер 430
Мольца Франческо Мария 19, 61, 149, 159, 166, 174, 176, 212, 313, 344, 360, 370–373, 398, 475, 542
Тибрская нимфа 370
Монморанси А., герцог де 199
Монтеверди Клаудио 583
Монтемайор Х. де 424
Монтень М. 32, 59, 222
Мор Т. 301
Морденте Фабрицио 610
Мори Асканио 422, 423
Новеллы 422, 423
Морлини Джироламо 360–362, 387
Новеллы 360–362, 387
Морозини Чиприано 300
Мороне Джованни 294
Мочениго Джованни 611, 612
Музур Марк 52–54, 287, 289
Муравьева Г. Д. 124, 150, 151, 278
Мусей 288
Муссато Альбертино 444
Эцеринида 444
Муцио Джироламо 154, 154, 275, 276
Баталии в защиту итальянского языка 275
В защиту народного языка 276
Варкина 276
Дворянин 154
Замечания о Петрарке 276
Рыцарь 154
Мюре Марк Антуан (Маркантонио Муретo) 249, 251

Наваджеро Андреа 61
Назелли Альберто (Дзан Ганасса) 442
Нарди Якопо 131, 248
История града Флорентийского 248
Нелли Бартоломеа 110
Нерон 68, 425, 444
Никколини Аньоло 239
Никколо да Корреджо 87
Никколо ди Пьеро 549
Николай Кузанский 39, 285, 628
Николай Орем 10
Нифо Агостино 247, 307

О красоте и любви 307
Об искусстве государственного правления 247
Нобили Фламинио 594, 595
Нумейстер Иоанн 286

Обманутые 440
Овидий 67, 115, 116, 139, 142, 208, 290, 298, 329, 452, 475, 477, 543, 619, 621, 631, 635, 637
Одасси Тифи (Бартоломео Микеле ди) 479–483
Благородный Вигонца 483, 484
Макаронея 480
Одди Никколо дельи 517, 518
Диалог в защиту Камилло Пеллегрино против академиков Круска 517
Одди Сфорца 440, 441
Живые мертвецы 441
Узники любви 441
Эрофиломахия 441
Одоевский В. Ф. 641
Окино Бернардино 313
Олаус Магнус 588
Оливеротто из Фермо 123
Орсини Камилло 485
Ортенси Асканио Ченторио дельи 404
Орфини Эмильяно дельи 286
Оттонелли Джулио 517
Речь в защиту «Освобожденного Иерусалима» 517

Павел II 39
Павел III (Фарнезе Алессандро) 8, 35, 59, 149, 107, 227, 308, 369, 370, 437, 475, 563, 569, 571, 575
Павел IV 149, 294, 308
Павел Диакон 449
История лангобардов 449
Павсаний 464, 465
Паганини Алессандро 487
Палавиччино Гаспар 142, 145, 151
Паллавичино Ферранте 620
Палеотти Габриэле 530, 533
Рассуждение об образах 533
Палингений (Палинджено Стеллато Марчелло) 606, 639
Зодиак жизни 606, 639
Палладио Андреа 534, 535, 601
Четыре книги о зодчестве 534
Пальмьери Маттео 121, 143
Паннарц А. 285
Панормита — см. Беккаделли Антонио
Панчироли Гвидо 264
Описание города Рима 264
Папп 11
Парабоско Джироламо 187, 378–381, 385, 406, 409
Забавы 187, 378–381, 385, 386, 406
Любовные письма 378
Мадригалы на пять голосов 378
Письма к близким 378
Храм славы 378
Favola d'Adone 378
Парацельс 609, 616, 618
Паренти Пьеро 230
Пармиджанино12, 552, 554, 558
Парута Паоло 253-256
Венецианская история 253
Об усовершенствовании политической жизни 254
Политические рассуждения 253–255
Паскаль Шарль (Карл Пасхалий) 250
Пассери Джован Баттиста 556
Жизнеописания художников, ваятелей и зодчих 556
Патрици Франческо 11, 307, 509–511, 517, 533, 634
Мнение в защиту Ариосто 517
Новая универсальная философия 634
Об истории 269
Поэтика 509, 510, 634
Рассуждения о любви 307
Пацци Алессандро 50, 279, 449, 506, 507

Дидона в Карфагене 449
Педро Толедский 336, 337
Пейнтер У. 405
Пеллегрино да Удине 87
Пеллегрино Камилло 516–520
Каррафа, или Об эпической поэзии 516
Пеперара Лаура 583
Перотти Никколо 43, 288
Рог изобилия 288
Персий 290
Перуджино Пьетро 549, 550, 556
Петр Ломбардский 27
Петрарка Франческо 14, 18, 19, 26, 59, 60, 62, 74, 77, 83, 86, 115, 116, 160, 165–167, 174–176, 198, 205, 206, 208, 209, 212, 214, 219, 221, 232, 273, 275, 276, 278, 279, 282, 284, 290, 291, 293, 295, 298, 306, 308, 353, 355, 393, 394, 426, 479, 493, 495–499, 501–503, 507, 511, 542, 543, 557, 566, 575, 582-584, 587, 621, 624, 635, 637
Африка 507
Канцоньере 19, 56, 57, 60, 61, 77, 221, 232, 306, 497, 506, 511, 582, 624
Книга писем о делах повседневных 353
Письмо к потомкам 557
Триумфы 392
Филология 426
Пешетти Орландо 517
Защита первого Инфаринато 517
Пий VI 608
Пиа Эмилиа 64, 141
Пикколомини Алессандро 154, 308, 440
Постоянство в любви 440
Рафаэлла, или Об изящном воспитании женщин 154, 308
Пикколомини Франческо 290
Пикколомини Эней Сильвий (Пий II) 263, 426, 557
Записки о достопамятных деяниях нашего времени 557
История событий, где бы то ни было происшедших, с описанием земель 263
Хрисида 426
Пико делла Мирандола Джанфранческо 26, 27, 28, 510
Пико делла Мирандола Джованни 11, 12, 27, 44, 48, 287, 296, 307, 552, 629
Пиль Дж. 405
Пино да Кальи Бернардино 512
Пино Паоло 527–529, 533
Пинья Джованни Баттиста 412, 418, 470, 507, 508, 515, 522, 586, 591
Романы 470, 507, 508, 591
Пио да Карпи Альберто III 52, 53, 287
Пио да Карпи Марко 287
Пио Джованни Батиста 40, 41
Пио Лудовико 143
Пиркхаймер Виллибальд 55
Пиррон 629
Плавт 16, 17, 25, 38, 40, 41, 87, 90, 131, 132, 135, 176, 214, 375, 425–428, 431, 432, 435, 436, 474, 524, 619
Платина 143
Платон 11, 29, 54, 55, 65–67, 70, 71, 143, 146, 207, 260, 296, 327, 329, 408, 494, 501, 509, 526, 531, 533, 537, 538, 595, 619, 627, 628, 636
Плиний Старший 11, 37, 38, 40, 45–47, 292, 295, 298, 537, 543, 559, 565
Плифон Георгий Гемист 54
Плотин 627, 638
Плутарх 295, 296, 298, 421, 542
Подземская Н. П. 239
Пол Р. 59
Полайоло Антонио 548, 549
Полибий 126, 254, 255, 298
Полидоро да Караваджо 552, 536
Поликлет 153
Полициано Анджело 24, 26, 27, 38, 45, 46, 49, 50, 60, 87, 115, 289, 290, 446, 461, 504, 505, 543, 567
Вторая центурия 46
Дар кормилице 505

Манто 505
Панэпистемон 289, 505
Сказание об Орфее 446, 461
Стансы на турнир 176
Поло Марко 9
Помпонацци Пьетро 9, 12, 277, 296, 526, 613
О бессмертии души 9
Пона Франческо. 630
Понтано Джованни (Джовиано) 50, 60, 236, 260, 268, 291, 478
Акций 50, 268
Харон 478
Egidius 260
Понтормо Якопо 12, 528, 532, 552, 555, 556, 558
Дневник 558
Порденоне Джованни Антонио 15
Поркакки Томмазо 268
Порта Малатеста 517-519
Росси 517
Порфирий 48
Порцио Симоне 295
Прекрасная книжечка веселых фацетий и острых слов многих выдающихся и благороднейших умов 567
Приматиччо Франческо 553, 554
Прокопий Кесарийский 473
Проперций Секст 139, 290, 543
Пселл Михаил 49
Птолемей 11, 240, 298, 625
Пульчи Луиджи 461, 486, 487, 489, 490, 492
Бека из Дикомано 461, 487
Пуччи Антонио 115, 116
Пушкин А. С. 163
Пьер Андреа да Вераццано 116
Пьеро делла Франческа 542, 556
О перспективе 542
Пьомбо Себастьяно дель 190, 194, 195, 346, 536
Рабле Ф. 302, 355, 481, 484, 491, 623, 627–628
Равенната Пьетро 608
Раймонди Маркантонио 192, 193
Раймонди Э. 40
Рамус Петр 537
Рангоне Костанца 392, 393
Рангоне Эрколе 193
Рафаэлло из Вероны 91
Рафаэль 12, 13, 88, 138-140, 190, 192, 390, 529, 536, 539, 542, 550–552, 555, 569
Рафаэль да Монтелупо 558
Завещание 558
Раффакани Салутати Барбара 135, 136, 233
Ревякина Н. В. 297
Рейхлин И. 292
Ренальдини Памфило 468
Влюбленность Руджеретто, сына Руджеро 468
Ренан Беат 250
Речь, или Диалог о нашем языке 277, 278
Речь мессера Ансельма Кастравиллы, в которой доказывается несовершенство «Комедии» Данте 512, 513, 516
Риарио Рафаэле 34
Ридольфи Карло 556
Ридольфи Никколо 240
Ридольфи Р. 237
Риннуччини Аламанно 121
Риннуччини Алессандро 514
Риссингер Сикст 286
Ричча Перина 203
Риччи Бартоломео 510, 524
О подражании 524
Роберт Гроссетест 10
Роберто да Бари 145
Робортелло Франческо 49, 258, 509
Рассуждение об искусстве историописания 268
Розео да Фабриано Мабрино 469

Рока Клеменца 184
Рокки Помпео 154
Дворянин 154
Росси Никколо 512
Россо Фьорентино 12, 536, 540, 552, 556, 571
Рота Бернардино 342
Рудзанте (Анджело Беолько) 17, 87, 90, 135, 434–436, 438, 440
Анконитанка 435, 438
Бетия 17
Билора 434
Девушка из Пьове 435
Комедия коров 435
Москетта 434
Речи Рудзанте, вернувшегося с войны 434
Рудольф II 611
Ручеллаи Аннибале 150
Ручеллаи Бернардо 236
Руччелаи Джованни 274, 449, 452, 454, 475
Пчелы 475
Орест 449
Розамунда 449
Рушелли Джироламо 293, 298, 299, 304, 627
Комментарии к итальянскому языку 298
О способе слагать стихи на итальянском языке 298
Письма государей 304
Три беседы к Лудовико Дольче 298
Рыкова Н. Я. 128, 385

Сабеллико Маркантонио 43, 59
История деяний венецианских 59
Сабино Франческо Флоридо 41
Против хулителей Акция Плавта и других латинских писателей 41
Савонарола Джироламо 110, 111, 121, 240, 248
Саворньяна Лучина 368
Саворньян Мария 59
Садолето Якопо 31, 33, 35, 36, 57, 58
Саккетти Франко 380, 543, 546, 562
Триста новелл 546, 562
Саллюстий 29, 292, 566
Салутати Колуччо 26, 49, 50, 51
Сальвиати Джорджо Бениньо см. Драгишич Юрай
Сальвиати Леонардо (Инфаринато) 282, 517–519
Замечания о языке Декамерона 282
Ответ на Апологию Торквато Тассо 517
Речь, в каковой показывается превосходство флорентийского языка и флорентийских авторов 282
Сальвиати Мария 224
Санвитале Леонора 585
Санга Джамбаттиста 344
Санделла Катерина 194
Саннадзаро Якопо 175, 284, 338, 344, 461, 472
Аркадия 175, 461
О дитяти Девы 472
Рыбацкие эклоги 461
Сансеверино Ферранте, князь Салернский 469, 578
Сансовино Франческо 154, 188, 192, 195, 266–268, 293, 299, 300, 307, 318, 354, 370, 404
Адвокат 299
Анналы, или Жизнеописания князей и владык из Османского королевского дома 266
Беседа, в коей молодым людям преподается прекрасное искусство любви 307
Благороднейший город Венеция 266, 299
Всеобщая история происхождения и государства турков 266
Описание самых знаменитых и славных городов Италии 266
О секретаре 154, 299

Письма о десяти днях Декамерона Боккаччо 299

Происхождение и деяния знатных семейств Италии 266

Политические умозаключения, извлеченные из писаний различных греческих, латинских и итальянских авторов ради блага и удобства тех, кому выпало править Республиками и Княжествами 267

Сто новелл благороднейших сочинителей, писавших на народном языке 354, 370, 404

Хронология 266

Сарди Алессандро 269, 514

Наставления в писании истории 269

Речь о поэзии Данте применительно к его Аду 514

Сарто Андреа дель 536, 539, 552, 556

Свенхейм К. 285

Светоний 542

Священник Янус 426

Сев М. 637

Сегре Ч. 92

Секст Эмпирик 629

Сельва Лоренцо 423

Сенека 34, 74, 174, 361, 415, 444, 445, 449, 451, 457, 461, 524, 631, 635

Сеньи Аньоло 20

Лекции о поэзии 20

Сеньи Бернардо 506

Сервантес Сааведра М. де 582

Сервий 460

Сервий Туллий 254, 449, 450

Серена Анджела 202, 219

Серлио Себастьяно 534

Трактат об архитектуре 534

Сигонио Карло 264, 271, 591

История Западной Империи 264

История Италийского государства 264

О древнем праве римских граждан, Италии и провинций, и о римском судопроизводстве 264

Сидни Ф. 610, 624, 633

Сикст IV 285

Сикст V 258

Симпликий 48, 53

Синибальди Антонио 285

Скалигер Юлий Цезарь 393, 510, 511

Поэтика 510

Скамоцци Винченцо 535

Идея всеобщей архитектуры 535

Скарано Э. 242

Скардеоне Бернардино 479

О древности города Падуи и о славных гражданах падуанских 479

Ското Аннибале 249

Скроффа Камилло 494–499

Песни Фиденцио 494–502

Содерини Пьеро 111–114, 119, 120, 133, 224

Содерини Франческо 572

Содома 15

Сократ 34, 494, 501

Солонович Е. М. 496

Сорделло 369, 489

Софокл 363, 449, 465, 471

Сперони Спероне 19, 206, 271, 277, 296, 308, 318, 379, 452, 454, 512, 513, 586, 594

Апология Данте 513

Диалог о бесконечности любви 206, 308

Диалог о языках 271, 277

Диалог об истории 269

Канака 452, 453

Спинелло Аретино 544, 545

Спиноза Б. 640

Спира Фортунио 206, 379

Спирито У. 244

Стампа Гаспара 149, 312, 317–322, 330

Стаций 104, 290

Стендаль 244, 389, 390, 398, 576

Стефано Фьорентино 544

Страбон 11

Страпарола Джован Франческо 19, 353, 360, 361, 384–389, 395, 405, 409, 421, 423

Приятные ночи 353, 361, 384, 385, 386, 387, 388, 389

Sonetti, strambotti, epistole e capitoli 384

Строцци Тито Веспасиано 57, 83, 85

Строцци Филиппо 274

Строцци Эрколе 57, 72, 73, 78, 82

Строццо Лоренцо 395

Суждение о трагедии Канаки и Макарея 19

Сфорца Ипполита 392

Сфорца (Моро) Лудовико 6, 138, 242, 243, 562

Сфорца Лукреция 385, 386

Сфорца Массимилиано 6, 7

Сфорца Оттавиано Мария 385

Сфорца Франческо I 123

Сфорца Франческо II 397

Сципион Публий Корнелий 34, 446–448, 601

Тансилло Луиджи 335, 337–342, 461, 608, 628, 631, 634–635

Два паломника 337, 461

Имение 337

Кормилица 337

Сборщик винограда 337

Слезы св. Петра 337

Хлорида. Стансы к вице-королю Толедо 337

Тарантино Секондо 469

Bradamante gelosa 469

Тарквиний Древний 449

Тарквиний Луций 449, 450

Тарталья Никколо 9

Тассо Бернардо 19, 200, 321, 469–473, 520, 578, 588

Амадиджи 469–470

Тассо Торквато 14–16, 20, 109, 155, 306, 308, 313, 374, 424, 453, 455, 463–466, 468, 470, 472, 474–476, 512, 516–520, 523, 524, 530, 532, 577–604, 631, 635

Аллегория «Освобожденного Иерусалима» 590

Аминта 455, 463, 465, 466, 578, 585–588, 590, 632

Апология «Освобожденного Иерусалима» 470, 517, 590

Готфрид 424, 594

Джанлука, или О масках 585

Духовные стихотворения 582

Завоеванный Иерусалим 579, 581, 592, 602, 603

Иерусалим 593, 603

Король Торрисмондо 453, 579, 588–590

Любовные превратности 588

Минтурно 591

Мальпильо, или О дворе 155

Освобожденный Иерусалим 109, 424, 468, 472, 474, 516, 518, 520, 577–579, 581, 590, 592, 593, 595–602

Ответ на Рассуждение синьора Орацио Ломбарделли 517 , 590

Рассуждение о мнении синьора Франческо Патрици 517, 590

Рассуждения о поэтическом искусстве 590–593, 595

Рассуждения о героической поэме 518, 590, 592, 593

Ринальдо 578, 591–594

Семь дней сотворения мира 475, 579, 603–604

Слезы Девы Марии 603

Слезы Иисуса Христа 603

Фичино 591

Тассони Алессандро 631

Тацит 232, 238, 247, 248, 249, 250, 251, 566, 637

Тебальдео Антонио 85, 189

Телезио Бернардино 10, 11, 639

О природе согласно ее собственным началам 10, 639

Теодорих 391

Теофраст 45
Теренций 16, 52, 87, 90, 131, 132, 214, 425–427, 431, 439, 516, 524, 619, 621
Террачина Лаура 312
Тибальди Пеллегрино 536
Тиберий 232
Тибулл 62, 63, 115, 524, 543
Тинторетто 195, 201, 510, 529, 532, 536, 555
Тициан 15, 149, 188, 195, 201, 204, 219, 300, 310, 528, 529, 536, 540, 554, 569
Този П. А. 483
Толомеи Клаудио 149, 157, 158, 166–168, 174, 184, 278, 279, 475
Полито, о вновь прибавленных буквах в народном языке 278, 279
Чезано, диалог о народном языке 279
Томароцци Фламинио 32
Томашевский Н.Б. 132, 572
Торальто Винченцо 512
Торальто Гаспаре 154
Рыцарские рассуждения 154
Торелли Ипполита 139, 392
Торелли Помпонио 154, 458–460, 512, 589
Виктория 458, 459
Галатея 459
Меропа 458–460
Полидор 458, 459
Танкред 458
Трактат о долге рыцаря 154
Торквемада Х. 285
Торрезано Андреа 291
Торрентино Лоренцо 263, 295, 298
Торренциано Лоренцо 541
Тосканелла Орацио 475
Диалог о переводе 475
Тоффанин Дж. 168, 248, 249, 251
Триболо Никколо 528, 576
Тридцать три несчастья Дзафетты 195
Триссино Джан Джорджо 18, 24, 135, 159, 160, 168, 180, 272, 274, 275, 279, 445–449, 451, 459, 468, 471–476, 505, 507, 534, 590, 591
Два Симиллимо 176, 474
Грамматические сомнения 274
Италия, освобожденная от готов 446, 471, 473–475, 507
Кастелян 274
Портреты 180
Поэтика 505–507
Софонисба 18, 275, 445–449, 456, 459, 474, 590
Эпистола о литерах, вновь прибавленных к итальянскому языку 159, 272, 274
Тритемий И. (Хайденберг Иоганн) 606, 617
Тромба да Ночера Франческо 469
Неистовый Ринальдо 468, 469
Туллия Арагонская 308, 312, 318
Диалог о бесконечности любви 308
Турки Симоне 394, 398

Угонио Помпео 262
Удине Эрколе 475
Уолпол Х/ 576
Уэбстер Дж. 405

Фабрини Джован Франческо 529
Фальконетти Якопо (Форначайо) 135
Фарель Г. 36
Фарнезе Алессандро см. Павел III 475
Фарнезе Маргарита 583
Фарнезе Пьер Луиджи 437, 475, 571
Фарс 190
Фатини Дж. 83, 168
Фаусто да Лонджано Себастьяно 154, 475
Дворянин 154
Диалог о способах перевода с одного языка на другой согласно правилам Цицерона 475
Фацио Бартоломео 245, 355, 371, 542
О знаменитых мужах 542

О начале войны между галлами и британцами 371

Федерико да Монтефельтро 144

Фемистий 45, 47, 48

Фентон Дж. 405

Феокрит 52, 363, 460

Фердинанд Католик, король Испании 5, 224, 231, 242, 243

Фердинанд I (Ферранте), король Неаполя 236

Феррари Гауденцио 536

Феррари Лудовико 9

Феррари Оттавиано 262

О погребальных лампадах 262

Об одеяниях 262

Ферретти Эмилио 249

Фест 40

Фиджино Амброджо 532

Филарете Антонио 302, 560

Трактат об архитектуре 560

Филельфо Франческо 286

Филипп II, король Испании 424, 535, 558, 569

Филопон И. 48

Филострат 298

Фиренцуола Джироламо 163

Фиренцуола Аньоло 149, 157–187, 192, 209, 215, 300, 308, 360, 377, 379, 382, 383, 385, 421

Беседы 160–169, 175, 177–179, 181, 187, 209, 308, 377, 379

В похвалу дамам 167, 168, 184

Жена трех мужей 176

Два Лючидо 175, 180

Золотой осел 169-173, 185

Изгнание литер, без пользы добавленных в язык тосканский 159, 165, 180

Лес любви 176

О красотах женщин (Чельсо) 175, 177- 182, 186

Первое одеяние разговоров животных 182–184, 187, 300, 382, 383

Слезы на жестокую смерть благородного неаполитанского юноши 184, 185

Стихи любовные на различные темы 176

Фичино Марсилио 11, 26, 27, 53, 55, 56, 65, 223, 260, 296, 307, 368, 525, 536, 543, 607, 610, 614–616, 627, 629, 635, 636

Комментарий к «Пиру» 635, 636

Платоновская теология 616

Фише Г. 285

Флоридо Франческо 271, 272

Защитительная речь против хулителей латинского языка 271

Флоримонте Галеаццо 150

Флорио Дж. 610

Фокион 34

Фоленго Теофило 468, 484–494

Агиомахия 487

Бальдус 484, 487, 489–494

Действо о Пинте 486

Занитонелла, или Любовь Занины и Тонелло 487, 488

Книга посланий и эпиграмм 487

Макаронеи 485, 487

Москея (Москеида) 487, 488

Орландино 468, 485, 486, 489, 490

Палермитана 486

Триперунов хаос 486

Человеческая природа Сына Божия 486

Янус 486

Фольгоре да Сан Джиминьяно 348

Фольетта Уберто 257, 269, 271

О способе историописания 269

Об истории Генуи 257

Фома Аквинский 11, 223, 505, 538, 608, 609, 615

Фонтана Лавиния 532

Форд Дж. 405

Форнари Симоне 470

Фортегверри Джованни 418, 419

Новеллы 418

Фортини Пьетро 389, 408–411, 422
Дни новелл юных влюбленных 408–411, 422
Приятные и сладостные ночи юных влюбленных 408, 409, 411, 422
Фосса Кремонец 482
Вергилиана 482, 483
Фракасторо Джироламо 19, 347, 400, 401, 472, 506, 508, 526
Иосиф 472
Наугерий, или О поэзии 506
Сифилис, или О французской болезни 506
Франко Вероника 312, 318
Терцины 312
Франко Никколо 15, 200, 202, 204, 206, 293–295, 297, 303, 306, 349, 570
Диалог о красоте 294
Занимательные диалоги 293–295
Петраркист 294, 306
Письма на народном языке 200, 294
Приапея 203, 294
Филена 294
Франциск I 7, 140, 191, 193, 197, 211, 225, 303, 363, 364, 393, 414, 417, 471, 558, 566, 568–571, 574
Франческа да Римини 367, 376
Франчини Антонио 295
Фрегозо Оттавиано 58, 64, 141, 143–145, 273
Фрегозо Федерико 58, 141, 142, 147, 355, 356
Фрегозо Чезаре 392, 393
Фрегозо Этторе 393
Фридрих II 589
Фридрих III 15
Фронтин 126
Фруассар Ж. 329
Фрундсберг Георг фон 414
Фрэзер Дж. 450
Фульгенций 38, 40
Фуччо Дарио Туччо 469
Angelica travagliata 469
Халкокондил Димитрий 52, 138
Херасков М. М. 577
Хризолор Мануил 52, 54

Цезарь Гай Юлий 29, 59, 68, 543, 557, 573
Цельс 29
Цицерон 23–35, 42, 68, 69, 73, 74, 142, 143, 146, 150, 159, 166, 171, 179, 207, 285, 290, 295, 326, 361, 383, 421, 601, 621
Цуккаро Таддео 553
Цуккаро Федериго 13, 535, 538, 539
Идея скульпторов, художников и архитекторов 538

Чезальпино Андреа 10
Перипатетические вопросы 10
Чезано Габриэле 279
Чезариано Чезаре 533
Чекки Джован Мария 438–440
Непохожие 439
Сова 439
Чекко да Феррара 486
Челестино фра 612
Челлини Бенвенуто 7, 14, 306, 414, 526–528, 542, 558–576
Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентийца, написанная им самим во Флоренции 558, 560–576
О различиях между скульпторами и живописцами 527
О скульптуре 560
О ювелирном искусстве 560
Об искусстве рисунка 527
Челлини Джованни 573
Ченне далла Китарра 348
Ченнини Ченнино 560, 575
Черретани Альдобрандо 475
Черути Ф. 512
Чибо Мария Катерина 169
Чимабуэ 544, 545, 549, 575

Чино да Пистойя 74
Читтадини Чельсо 279

Шаль Ф. 191
Шаппюи Габриэль 301
Шекспир У. 90, 366, 384, 405, 415, 431, 432, 440, 444, 582
Шелли П. Б. 577
Шеллинг Ф. 641
Шиллер Ф. 576
Штраусс Л. 246

Эгидий из Витербо — см. Антонини Эджидио
Эгнацио Бартоломео 289
Эзоп 52, 358
Эквикола Марио 41, 307
Книга о природе любви 307
Элиас Н. 151
Элеонора Толедская 569, 571
Эмилий Павел 34
Эмпедокл 505, 506, 511
Энний 25, 42, 74
Эпикур 628
Эпикуро Марко Антонио 461
Мирция 461
Слепцы 461
Эразм Роттердамский 30–36, 47, 142, 143, 151, 292, 510, 535, 608, 615, 620, 630, 632
Эриццо Себастьано 419–421
Шесть дней 420, 421
Эфрос А. М. 324, 635, 637

Ювенал 85
Юлий II 6, 13, 34, 80, 81, 112, 121, 123, 138, 141, 202, 224, 243, 247, 261, 324, 261, 553, 566
Юлий III 149
Юстиниан I 473, 474

Ямвлих 48
Ясперс К. 613

Dolophantos 291

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение. ВОЗРОЖДЕНИЕ: ВЕК ВТОРОЙ (М.Л.Андреев) 5

Глава первая. ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ (Ю.В.Иванова) 22

Глава вторая. ПЬЕТРО БЕМБО (Ю.В.Иванова) 56

Глава третья. ЛУДОВИКО АРИОСТО (М.Л.Андреев) 79

Глава четвертая. НИККОЛО МАКЬЯВЕЛЛИ (М.Л.Андреев) 110

Глава пятая. БАЛЬДАССАРЕ КАСТИЛЬОНЕ И ЖАНР ТРАКТАТА О ПРАВИЛАХ ПОВЕДЕНИЯ (М.Л.Андреев) 137

Глава шестая. АНЬОЛО ФИРЕНЦУОЛА (И.К. Стаф) 157

Глава седьмая. ПЬЕТРО АРЕТИНО (И.К.Стаф) 188

Глава восьмая. ФРАНЧЕСКО ГВИЧЧАРДИНИ (Ю.В.Иванова) 223

Глава девятая. ИСТОРИЧЕСКАЯ И ПОЛИТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ (Ю.В.Иванова) 245

Глава десятая. СПОР О ЯЗЫКЕ (А.В.Топорова) 270

Глава одиннадцатая. ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТОРЫ (И.К.Стаф) 284

Глава двенадцатая. ЛИРИЧЕСКАЯ И КОМИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ (Л.В.Евдокимова; введение к гл. написано М.Л.Андреевым) 306

Глава тринадцатая. НОВЕЛЛИСТИКА (И.К.Стаф) 353

Глава четырнадцатая. КОМЕДИЯ (М.Л.Андреев) 425

Глава пятнадцатая. ТРАГЕДИЯ И ПАСТОРАЛЬНАЯ ДРАМА (М.Л.Андреев) 444

Глава шестнадцатая. ЭПИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ (М.Л.Андреев) 468

Глава семнадцатая. МАКАРОНИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ (Ю.В.Иванова; раздел 2 написан М.Л.Андреевым) 477

Глава восемнадцатая. ПОЭТИКА И ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА (М.Л.Андреев) 503

Глава девятнадцатая. ДЖОРДЖО ВАЗАРИ И РЕФЛЕКСИЯ ОБ ИСКУССТВЕ В XVI ВЕКЕ (К.А.Чекалов) 525

Глава двадцатая. БЕНВЕНУТО ЧЕЛЛИНИ И РЕНЕССАНСНАЯ АВТОБИОГРАФИЯ (И.К.Стаф) 557

Глава двадцать первая. ТОРКВАТО ТАССО (М.Л.Андреев) 577

Глава двадцать вторая. ДЖОРДАНО БРУНО (К.А.Чекалов) 605

БИБЛИОГРАФИЯ (сост. М.Л.Андреев). 642

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА (сост. М.Л.Андреев) 675

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ПРОИЗВЕДЕНИЙ (сост. П.В.Соколов) 689

INDICE

Introduzione. Il secondo secolo del Rinascimento (M.L.Andreev) 5

I. Umanesimo all'inizio del Cinquecento (IU.V.Ivanova) 22

II. Pietro Bembo (IU.V.Ivanova) 56

III. Ludovico Ariosto (M.L.Andreev) 79

IV. Niccolò Machiavelli (M.L.Andreev) 110

V. Baldassare Castiglione e la trattatistica sul comportamento (M.L.Andreev) 137

VI. Agnolo Firenzuola (I.K.Staf) 157

VII. Pietro Aretino (I.K.Staf) 188

VIII. Francesco Guicciardini (IU.V.Ivanova) 223

IX. Storici e politici del Cinquecento (IU.V.Ivanova) 245

X. Questione della lingua (A.V.Toporova) 270

XI. Scrittori professionali (I.K.Staf) 284

XII. Poesia lirica e comica (L.V.Evdokimova) 306

XIII. Novellistica (I.K.Staf) 353

XIV. Commedia (M.L.Andreev) 425

XV. Tragedia e dramma pastorale (M.L.Andreev) 444

XVI. Poesia epica (M.L.Andreev) 468

XVII. Poesia macaronica (IU.V.Ivanova; il paragrafo 2 è scritto da M.L.Andreev) 477

XVIII. Poetica e critica letteraria (M.L.Andreev) 503

XIX. Giorgio Vasari e la trattatistica sull'arte (K.A.Cekalov) 525
XX. Benvenuto Cellini e l'autobiografia rinascimentale (I.K.Staf) 557
XXI. Torquato Tasso (M.L.Andreev) 577
XXII. Giordano Bruno (K.A.Cekalov) 605
Bibliografia (M.L.Andreev) 642
Tavola cronologica (M.L.Andreev) 675
Indice dei nomi 689

Научное издание

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Редактор
А.В. Бездидько

Компьютерная верстка
А.З. Бернштейн

Корректор
Т.П. Макарова

Подписано в печать 12.03.2010 г.

Формат 60×90/16. Бумага офсетная.
Гарнитура Petersburg. Печать офсетная.
Печ. л. 45,0. Тираж 1000 экз. Заказ 2046

ИМЛИ им. А.М.Горького РАН.

121069, Москва, ул. Поварская, дом 25-а,
тел. (495) 690-0561

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

ISBN 978-5-9208-0358-0

9 785920 803580