

Н. Б. Карданова

Пьетро Бембо

и литературно-эстетический идеал  
Высокого Возрождения

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
Институт мировой литературы им. А.М.Горького

Н . Б . К а р д а н о в а

Пьетро Бембо  
и литературно-эстетический идеал  
Высокого Возрождения

Москва  
ИМЛИ РАН, «Наследие»  
2001

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ),  
проект № 01-04-16011д*

**Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко**

**Выпуск VII**

**Серия основана в 1994 году**

Редакционная коллегия:

*М.Л. Андреев, Н.И. Балашов, Е.А. Гуревич, А.Д. Михайлов.*

Рецензенты:

академик *Н.И. Балашов*,  
доктор филологических наук *Н.С. Павлова*.

На обложке портрет Пьетро Бембо работы Тициана (1540).  
Вашингтон, Национальная галерея искусств  
(коллекция Кресса).

**Карданова Н.Б.**

**Пьетро Бембо и литературно-эстетический идеал Высокого Возрождения.**— М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001.— 152 с.

Предлагаемая работа — первая в отечественном литературоведении попытка описать стиль Высокое Возрождение специфическими средствами литературоведения на материале творчества П. Бембо. Эта фигура наиболее подходит для начала анализа стиля Высокое Возрождение в литературе, поскольку Бембо — не только создатель ряда художественных произведений в этом стиле («Азоланские беседы», «Стихотворения», «Стансы»), но прежде всего — его единственный теоретик в литературе («Рассуждения в прозе о народном языке»).

© Н.Б. Карданова, 2001

© Т.А. Заика, оформление, 2001

© ИМЛИ им. А.М. Горького РАН,  
«Наследие», 2001

## Введение

В первой половине XVI века в искусстве Италии складывается стиль Высокое Возрождение, который находит свое высшее воплощение в шедеврах живописи, скульптуры и архитектуры, имеющих непреходящую общечеловеческую ценность и составляющих сокровищницу европейской культуры. Ряд не менее замечательных произведений стиль Высокое Возрождение оставил нам в наследство и в литературе. Имена Рафаэля и Ариосто давно и прочно стоят в одном ряду.

Настоящее исследование посвящено персонажу, у нас более известному специалистам, нежели широкому кругу любителей итальянского Возрождения — Пьетро Бембо (1470—1547). А между тем среди итальянских литераторов первой половины XVI века не было, пожалуй, более авторитетной и значительной фигуры, чем Бембо — автора диалога о любви «Азоланские беседы», петраркистского сборника «Стихотворения», трактата «Рассуждения в прозе о народном языке», ряда других произведений. Столь непохожие писатели, как Лодовико Ариосто, Франческо Берни, Джанджорджо Триссино, Пьетро Аретино и многие другие сочли за честь тем или иным образом прославить Бембо в своих сочинениях. Не говоря уже о сонме как известных, так и почти забытых сегодня петраркистов, которые с упоением воспевали своего кумира. Портрет Бембо в молодости создал Джованни Беллини и, возможно, Рафаэль, в преклонные годы его трижды писал Тициан, Челлини выбил медаль с его изображением. Джованни делла Каза и Лодовико Беккаделли, современники, хорошо знавшие Бембо, оставили нам его жизнеописания.

Произведения Бембо имели на редкость счастливую издательскую судьбу. В 1505 году выходят в свет «Азоланские беседы», не раз переиздававшиеся впоследствии; в 1525 — «Рассуждения в

прозе о народном языке»; в 1530 — «Стихотворения». Из современных изданий особенно отметим те, которые принадлежат к числу наилучших и которыми мы пользовались в нашей работе — подготовленные В. Чаном (Cian 1888), К. Дионизотти (Dionisotti 1950; Dionisotti 1960), Д. Сантаджело (Santagelo 1954), М. Марти (Marti 1961), Д. Рабони (Raboni 1989), Д. Дилемми (D. Dilemми 1991).

За более чем четыреста лет, прошедших после смерти Бембо, восторги успели смениться разочарованием, пока, наконец, на смену эмоциональным оценкам не пришел научный подход. Все работы о Бембо, за исключением пары монографий, могут быть разделены на две большие группы. Первая описывает и исследует его биографию, вторая — его произведения.

К жизнеописаниям Бембо, созданным Джованни делла Каза (Della Casa 1728) и Лодовико Беккаделли (Beccadelli), в той или иной мере восходят все позднейшие биографии знаменитого венецианца. Образ Бембо, созданный его первыми биографами, мог бы стать предметом отдельного исследования.

Начиная с XVIII века изучены все аспекты биографии Бембо: отдельные этапы его жизненного пути (Tamburini 1914; Floriani 1966), его личная жизнь (Oltrocchi 1758; Morsolin 1885; Borgognoni 1885; Quaglio 1985; Quaglio 1986; Dilemми 1988—1989), его взаимоотношения с другими видными литераторами (Zanette 1960; Floriani 1976; Dilemми 1989) и его роль в литературной жизни того времени (Gasser 1899; 1904; Elwert 1958; Russo 1958; Belloni 1980; Dilemми 1980), его эпистолярный (Marti 1961; Travi 1972), даже его религиозные взгляды (Morsolin 1885; Cian 1885). Фигура Бембо исследована и в таком своеобразном преломлении, как превращение подлинного Бембо в литературного персонажа (Arbizzoni 1983). Не остались без внимания даже близкие Бембо люди (Cian 1901; Giannetto 1985). Интерес вызывали и подготовленные Бембо издания Петрарки (Pillinini 1981; Frasso 1984). Существуют текстологические описания некоторых произведений Бембо (Vela 1981; Vela 1988). Исследователи прошли длинный путь от архивных находок к осмыслению творчества Бембо в тесной связи с его биографией и литературой той эпохи.

В итальянском литературоведении творчество Бембо изучено так же разносторонне и глубоко, как и его биография. Бембо остается неизменным персонажем всех историй итальянской лите-

ратуры, начиная с XVIII столетия и вплоть до наших дней. Для подобных трудов XIX века в целом характерно стремление представить Бембо искусным имитатором, которому недостает вдохновения, таланта и содержательности (Де Санктис 1963 [1869—1871]; Гаспари 1897 [1884—1888]; Flamini 1899). В XX веке истоки литературы успешно преодолевают узость, присущую такому пониманию Бембо, и дают более разностороннюю, синтезирующую и объективную картину. Их подход становится более историчным, поскольку в расчет принимаются и те координаты, в которых оценивала своих авторов эпоха Возрождения (Toffanin 1960 [3-е изд.—1929]; Bonora 1966; Santagelo 1969).

В XX веке появляются работы, предметом исследования которых служат отдельные произведения Бембо, прежде всего «Азоланские беседы» и «Стихотворения». Основная тенденция этих работ — в постепенном изменении метода: от историко-литературного подхода (Savino 1912; Cian 1938; Marti 1957; Baldacci 1957; Flogiani 1976) к новейшим методологическим, в том числе и структуралистским, позициям (Dilemmi 1978; Dilemmi 1983; Dilemmi 1991; De Toffol 1981; Fortini 1984). Что касается «Рассуждений в прозе о народном языке», то здесь внимание исследователей привлекал в первую очередь лингвистический аспект (Cian 1909; Schiléo 1923; Cammilli 1944—1945; Bongarini 1982).

Эстетический аспект творчества Бембо, прежде всего, роль и значение подражания в его теоретических сочинениях, начал исследоваться сравнительно недавно (Santagelo 1950; Spongano 1954; Mazzacurati 1967).

Российская академическая наука практически не проявляла внимания к личности и творчеству Пьетро Бембо. Индифферентность эта, в которой уже содержится определенная позиция и оценка творчества итальянского поэта, проявилась прежде всего в отсутствии переводов на русский язык произведений Бембо. Существует единственный перевод первой книги его «Рассуждений...», выполненный М.Л.Андреевым (Литературные манифесты... 1980) — здесь Бембо отнесен к авторам раннего европейского классицизма.

Разумеется, говоря об итальянской литературе первой половины XVI века, исследователи не могли обойти полным молчанием личность Бембо. Краткий обзор его творчества, написанный С.С.Мокульским с характерных для своего времени социологи-

ческих позиций, содержится в «Истории западноевропейской литературы» (Алексеев, Жирмунский, Мокульский 1947). Объективный подход представлен в третьем томе «Истории всемирной литературы» (статьи А.Д.Михайлова, Р.И.Хлодовского, И.Н.Голенищева-Кутузова). Имя Бембо упоминается в работах, посвященных его современникам (Андреев, Хлодовский 1988).

До сих пор в отечественном литературоведении нет ни одной монографической работы, посвященной жизни и творчеству Бембо. Единственное исключение составляет небольшая статья Н.Г.Елиной «О лирике Пьетро Бембо», в которой сделана попытка установить связь между творчеством Бембо и гармонией как одним из эстетических идеалов эпохи (Елина 1986).

Между тем, недооценивая историческое значение художественного и теоретического наследия Бембо, мы не можем составить верное представление о духовной жизни Италии первой половины XVI века.

Судьба Пьетро Бембо пришлось на один из самых драматических периодов в истории Италии — эпоху так называемых итальянских войн, итогом которых было разорение и роковое ослабление Италии. Более полувека (1494—1559) крупнейшие политические силы Италии — Венецианская республика, Миланское герцогство, Рим, Флоренция и Неаполь — пытались решить свои внутренние и внешнеполитические проблемы, попеременно участвуя в военных распрях ведущих государств Европы (Испании, Франции и Священной Римской империи). То переходя на сторону бывшего врага, то становясь противниками бывшего союзника, итальянские города-государства вступали в союз друг с другом в самых немислимых комбинациях. Стремление извлечь как можно бóльшую личную выгоду руководило ими всегда, мысли о политическом объединении Италии — никогда. Известный ответ миланского правителя Лодовико Моро флорентийскому послу «Вы постоянно толкуете мне об Италии, а между тем я ее никогда не видел» (История Италии I 1970, 426) относящийся к 1494 году, не теряет своей актуальности в течение всей первой половины XVI века.

Тем не менее именно в это время итальянцы, происходящие из различных, подчас враждующих городов, начинают постепенно осознавать свою принадлежность к единой нации. Но осознание это происходит не в великолепных залах, где принимались важ-

нейшие дипломатические и стратегические решения, а в сочинениях итальянских писателей и поэтов, в картинах художников, скульптурах ваятелей, в творениях архитекторов. Культура политически раздробленной страны взяла на себя миссию, о которой политика не удосужилась задуматься. Духовный облик Италии определяла не столько политическая ситуация (Никколо Макиавелли — гениальное исключение), сколько творческая жизнь при итальянских дворах — как крупных, так и совсем миниатюрных — которые достигают необыкновенного расцвета культуры и становятся центрами притяжения наиболее талантливых сил страны. Особенную роль в формировании национального самосознания было суждено сыграть искусству и литературе Высокого Возрождения.

Художественный стиль, определяемый искусствоведами как Высокое Возрождение, сформировался в искусстве Италии в первой четверти XVI века. Основы его были заложены во Флоренции в самом начале XVI века (1500-е годы), но окончательно Высокое Возрождение как стиль со своими эстетическими принципами, воплощенными в шедеврах римского искусства, сложился в Риме между 1510—1520 годами. Важную роль в его становлении играла Северная Италия и прежде всего венецианская школа (1510—1550-е годы).

Со всей Италии художники приезжают в Рим, который, оказывая на них большее или меньшее влияние, приобретает значение художественного центра, чему в немалой степени способствует политика Ватикана. Понятие о центре приходит на смену более или менее равноправным художественным школам Италии XV века. Представление о национальном единстве формируется прежде всего благодаря искусству. В Риме той поры уже можно видеть прообраз если не политической, то художественной столицы Италии. Возникновение необходимости такого центра было обусловлено исторически — богатейшие заказчики были и при других итальянских дворах.

Рим начинает обретать значение художественной столицы Италии в правление папы Юлия II, при папе Льве X эта тенденция закрепляется. Приоритет Рима определяется, вероятно, не столько его ролью христианской столицы, сколько тем, что «вечный город» стал одним из крупнейших центров возрождаемой Античности, где при раскопках находят многочисленные произ-



ведения античной культуры. В Риме строит и проектирует Браманте (ему принадлежит проект собора св. Петра (1506—1514), одобренный Юлием II, дворцы Сан-Дамазо (ок. 1510) и Бельведер (1503—1505); Микеланджело занимается росписью знаменитой Сикстинской капеллы в Ватикане (1508—1512) и работает над статуями для гробницы папы Юлия II (начиная с 1505 года, когда папа — при жизни — заказал ему эту гробницу). Рафаэль, приглашенный в 1508 году Юлием II в Рим, расписывает фресками Ватиканские станцы (1509—1517), пишет алтарные картины (знаменитые «Мадонна в кресле» — 1516 и «Сикстинская мадонна» — 1515—1519) и портреты («Портрет Юлия II» — 1511, «Дама с покрывалом» («Донна велата») — 1513, «Портрет Кастильоне» — 1515—1516 и «Лев X с кардиналами» — 1518), подготавливает шпалеры для Сикстинской капеллы (1515—1516), руководит монументально-декоративными росписями.

На севере Италии в традициях флорентинско-римского Высокого Возрождения расписывает пармский собор (1526—1530) Корреджо, на которого поездка в Рим оказала в свое время решающее воздействие. Венецианская школа, сохраняя верность местной художественной традиции, в то же время не оставляет без внимания достижения Средней Италии и обогащает стиль Высокое Возрождение прежде всего благодаря многогранному творчеству Тициана («Любовь земная и небесная» — ок. 1515—1516 или «Вознесение Марии» («Ассунта») — ок. 1516—1518 в церкви Санта-Мария Глориоза деи Фрари). Позднее, в особенности после трагического разграбления Рима имперскими войсками, именно в венецианском искусстве Тициана, в написанных им великолепных портретах и картинах на мифологические сюжеты 1540—1550-х годов, будет жить стиль Высокое Возрождение.

В круг писателей Высокого Возрождения наряду с Пьетро Бембо входят Л.Ариосто («Неистовый Орландо» — 1516 и «Комедия о сундуке» 1508—1525), Н.Макиавелли («Государь» — 1513 и «Мандрагора» — 1518), Б.Кастильоне («Книга о придворном» — 1513—1518), А.Фиренцуола («Беседы о любви» 1523—1525 и «Беседы о красоте женщин» 1541), Д.Триссино («Софонисба» 1514—1515), многочисленные петраркисты, сочинявшие в первой половине XVI века.

Формирование стиля Высокое Возрождение в искусстве обычно связывают с обращением к Античности, вновь открытой в

древних римских постройках. Возникновение стиля Высокое Возрождение в литературе из ориентации на Античность обладало своей спецификой. Кардинальное переосмысление роли античной культуры в судьбе культуры Италии, отделившее Возрождение от Средних веков, состоялось в творчестве Петрарки, который увидел в Античности недостижимый источник для подражания и творческого воспроизведения. Открытие это состоялось за два столетия до Бембо — теоретика Высокого Возрождения. Но только Бембо первым счел возможным синтез античных эстетических традиций с итальянским языком и итальянской литературной национальной традицией. До него, начиная с Петрарки и Боккаччо, и в течение всего XV века гуманистическая ученая традиция противопоставлялась «простонародной» итальянской. Так создавалась граница не только между «высокой» и «народной» культурой, но и между литературой (и культурой) гуманистической и придворной — последняя существовала на итальянском языке.

Идейной основой стиля Высокое Возрождение и в искусстве, и в литературе называют флорентийский неоплатонизм, получивший яркое воплощение в учении Марсилио Фичино, стремившегося обновить христианскую религию и соединить платоническую традицию с основными догматами христианства, а также в антропологии Пико делла Мирандола, построенной на тезисе «о творении человеком самого себя» (Лосев 1978, 350). На флорентийском неоплатонизме действительно во многом строится эстетика Высокого Возрождения. Видимо, справедливо говорить о неких общих эстетических установках, о глубинах, лежащих в самой основе художественного процесса, объединяющих и литературу, и искусство.

Искусство Высокого Возрождения впервые наиболее последовательно было описано швейцарским теоретиком и историком искусствования Генрихом Вельфлином в ряде его работ (Вельфлин 1912 [1899]; Вельфлин 1913 [1888]; Вельфлин 1930 [1915]), давно признанных классическими. Флорентийско-римское искусство — творчество Леонардо, Рафаэля, Микеланджело, Фра Бартоломео и Андреа дель Сарто — названо в трудах Вельфлина «классическим искусством», «Зрелым Ренессансом», «новым искусством» (по сравнению с Кваттроченто) или «искусством Чинквеченто». Понятие «Высокое Возрождение» зафиксиро-

ровано у видного австрийского историка искусств Макса Дворжака (Дворжак II 1978 [1928], 9) для обозначения периода 1500—1550 годов в истории искусства итальянского Возрождения. Круг художников здесь расширен за счет имен Корреджо и Тициана. В отечественном искусствознании Б.Р.Виппер, характеризуя преимущественно флорентийско-римское искусство 1500—1520 годов, использует ряд сходных понятий: «стиль Высокого Возрождения», «Высокий Ренессанс», «искусство Высокого Ренессанса», «культура Высокого Возрождения» (Виппер Б.Р. II 1977).

Концепции Г.Вельфлина, М.Дворжака, Б.Р.Виппера в последнее время подверглись существенному уточнению. В.Н.Гращенков, например, выступает против узкого понимания Высокого Возрождения. По его мнению, как «география и хронологические рамки того, что мы называем Высоким Возрождением в Италии, шире тех, какие поставил ему Вельфлин» (Гращенков 1993, 133), так и будущие стили содержатся уже в Зрелом Возрождении — к примеру, протобарокко (там же, 150). Тем самым о Высоком Возрождении можно говорить как об искусстве Флоренции, Рима и Венеции, причем даже «в пору своего наивысшего расцвета за короткое десятилетие между 1510 и 1520 годами римское искусство Высокого Возрождения вовсе не было столь однородно» (там же, 137).

Как видим, для искусствоведения понятия «Зрелое» и «Высокое» Возрождение (ок. 1500—1520/1540) зачастую являются синонимами и служат для обозначения как исторической эпохи, так и ее стиля.

В литературоведении, на наш взгляд, наиболее правомерно предложенное Р.И.Хлодовским разделение понятий Высокого и Зрелого Возрождения, предполагающее, по мысли ученого, не тождественность культурно-исторической эпохи художественному стилю. Зрелое Возрождение — по преимуществу хронологическое понятие, ренессанс (с маленькой буквы) — один из стилей, существовавших в эпоху Зрелого Возрождения (Андреев, Хлодовский 1988, 10).

Мы позволили себе уточнить термин «ренессанс», переименовав его в «Высокое Возрождение», поскольку в последнем можно видеть кульминацию «в развитии идейно-художественных принципов итальянского Ренессанса» (Гращенков 1978, 230). Соответственно под «литературно-эстетическим идеалом Высокого Воз-

рождения» в нашей работе мы будем понимать идеал, к которому стремится стиль Высокое Возрождение.

Вопрос о хронологических границах стиля Высокого Возрождения в истории итальянской литературы довольно сложен. На наш взгляд, стиль Высокое Возрождение в литературе возникает примерно в то же время, что и в живописи — это следует из простого сравнения хронологии литературных сочинений и произведений искусства. Стиль Высокое Возрождение складывается в начале XVI века, расцвет его приходится на 1510—1525 годы, завершение — на 1540-е. Творчество Полициано соотносимо с искусством Кваттроченто. Своеобразие литературного процесса проявляется в том, что он опережал процесс художественный: созданный в эпоху Треченто в произведениях Петрарки и Боккаччо стиль становится образцом — в той или иной степени и различным образом — для двух последующих веков. Но это не означает, что границы стиля Высокое Возрождение следует отодвигать вглубь Треченто. При всей своей ориентации на Петрарку и Боккаччо, Высокое Возрождение — совершенно самостоятельный и, главное, новый стиль, в подготовке которого участвовал пусть так упорно отрицаемый им XV век.

Что касается географических границ, то говорить о Риме как литературном центре Италии не приходится. Фиренцуола жил здесь некоторое время, прежде всего в качестве писателя (его священнический сан играл второстепенную роль). Однако тот же Бембо уже связан с Римом делами службы; Кастильоне жил в Риме при Льве X — в качестве посланника урбинского герцога Франческо Мария делла Ровере; со сложнейшими дипломатическими поручениями от имени кардинала Ипполито д'Эсте (брата феррарского герцога Альфонсо) бывал у Юлия II Ариосто. Как видим, в Рим писателей приводили прежде всего дела служебные. Конечно, они принимали участие в культурной жизни Рима, но ехали они сюда, в отличие от художников, не для того, чтобы научиться писать. Центром петраркизма — лирика была наиболее распространенным жанром стиля Высокое Возрождение — смело можно назвать Падую, где долгое время жил Бембо. Но этот город, разумеется, делает таким центром только фигура Бембо, а не тот сложнейший конгломерат, который превращал Рим в важнейший художественный центр Италии.

Искусствоведы, начиная с Вельфлина и по сей день, охотно

проводят параллели с литературой, стремясь к наиболее полному воссозданию художественной жизни эпохи (в «Классическом искусстве» Г. Вельфлина, в частности, не раз цитируется «Книга о придворном» Кастильоне). С этой же целью историки литературы, особенно в последнее время, отмечают соответствия между литературой и искусством: в частности, Р.И. Хлодовский упоминает о сходстве мотива у Полициано и Боттичелли (Андреев, Хлодовский 1988, 66), М.Л. Андреев — о влиянии театра на живопись и «Неистового Орландо» Ариосто (Андреев 1986, 213—217). В этом смысле показателен выход в свет в 1978 году в Москве сборника «Типология и периодизация культуры Возрождения»\*, куда вошли статьи как искусствоведов, так и литературоведов. В отечественном литературоведении, в отличие от искусствоведения, где Высокое Возрождение исследовано очень подробно, охарактеризован стиль некоторых произведений литературы Высокого Возрождения и, главное, указано на необходимость создания синтезирующего описания этого стиля. Это, по мнению ученых, позволило бы с полным основанием говорить о Высоком Возрождении как универсальном стиле, объединяющем искусство и литературу.

Поскольку стилевые особенности литературы Высокого Возрождения изучены недостаточно, особенно по сравнению с искусствоведением, в настоящей работе предпринимается фактически первая — и в отечественном, и в итальянском литературоведении — попытка описать стиль Высокое Возрождение в литературе, специфическими средствами литературоведения на материале творчества Пьетро Бембо. Эта фигура наиболее подходит для начала анализа стиля Высокое Возрождение в литературе, поскольку Пьетро Бембо — не только создатель ряда художественных произведений в этом стиле, но и — прежде всего — единственный его теоретик в литературе.

Любое рассуждение о Высоком Возрождении как литературном стиле неизбежно предполагает некое теоретическое представление о художественном стиле. Теории стиля посвящено неограниченное количество исследований (в частности: Виноградов 1961; Соколов 1968; Пospelов 1970; Теория литературных стилей

---

\* Из серии сборников, публикуемых Комиссией по культуре Возрождения Научного совета по истории мировой культуры РАН.

I—III 1976—1978; Чичерин 1977; Уэллек, Уоррен 1978; Лосев 1994; Migliorini, Chiappelli 1955; Gallico 1957; Terracini 1966; Galdi 1971; Letteratura 1979).

На наш взгляд, эстетическое определение стиля, которое включает в себя и его формально-содержательную структуру, и его источник во вселенной, человеке и культуре, его «душу», названную «первичной моделью» (Лосев 1994, 225), дано А.Ф.Лосевым. Ученый с логической последовательностью конструирует понятие художественного стиля, исходя из целого ряда эстетических понятий, давая множество переходных как негативных, так и позитивных дефиниций стиля, и в итоге приходит к следующему определению: «Он [стиль] есть принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведений» (там же, 226).

Поскольку Высокое Возрождение исследователи относят к числу классических стилей, мы сочли необходимым указать, из какого определения классического стиля мы исходим: «[Классический стиль] — стиль, сложившийся на определенном этапе развития национальных литератур, этапе, характеризующемся формированием литературы нового времени и созданием национального идеала в искусстве. Классический стиль — это та *мера*, которой суждено в дальнейшем служить ориентиром (а не нормой) стилевого движения национальной литературы»; «Творчество авторов классического периода связано с установлением национального литературного языка»; «Эпоха классического стиля есть и эпоха национального самосознания литературы» (Подгаецкая 1976, 45—47).

Создателями классического стиля литературы Италии — ренессанса — Р.И.Хлодовский считает Петрарку и Боккаччо, а Бембо отводит роль кодификатора этого стиля, жившего в эпоху, «когда формирование национального стиля в основном закончилось и когда его классика подверглась своего рода консервации и кодификации» (Хлодовский 1976, 214—219).

Анализируя стиль художественных произведений Бембо в нашей работе, мы пользуемся сравнительно новым для отечественного литературоведения термином «стилёма». Понятие «стилёма» стало использоваться итальянскими исследователями в

60-е годы XX века. В итальянском «Словаре новейших и трудных слов» 1967 года стилема определена следующим образом: «Прим (procedimento), манера (atteggiamento), средство выражения (moenza), присущие и характерные для стиля какого-либо автора, направления, эпохи и т.д.» (Vassago 1967, 138). Более точное определение стилемы находим в «Словаре языка и культуры современной Италии» 1974 года: «Характерный элемент, отличительная стилистическая черта» (De Felice 1974, 217).

Название нашей работы предполагает определенные эстетические и культурологические позиции. Здесь мы опираемся на достижения наиболее авторитетных отечественных специалистов в данных областях.

Наше понимание эстетики Высокого Возрождения основывается на теории А.Ф.Лосева, согласно которой философско-эстетической основой итальянского Возрождения является субъективно-имманентное толкование неоплатонизма (Лосев 1978, 289). Новаторство Высокого Ренессанса заключается в том, что он «к линейной тектонике раннего Ренессанса присоединил субъективный трепет человеческой личности, чем еще больше способствовал ее абсолютизации» (там же, 290). Художественная основа Высокого Возрождения — личностно-материальная эстетика, когда «личность и материя... сливаются для возрожденческого сознания в одно специфическое, оригинальное и до тех пор еще не формулированное бытие» (там же). Усложненность и ограниченность Высокого Ренессанса проявились в чрезмерной гипертрофии отдельной и изолированной личности (там же, 385). Мы принимаем также во внимание характеристику эстетических идей, существовавших в эпоху Бембо (Кудрявцев 1986).

Исследуя культурологический аспект итальянского Возрождения, куда имплицитно входит и Высокое Возрождение, Л.М.Баткин выделяет пять «ключевых понятий»: диалогичность Возрождения, высвобождение авторства стилизацией под Античность, универсальный человек, грация, варьета (разнообразие) (Баткин 1991, 8). Нами учтены выводы Л.М.Баткина.

В нашем исследовании мы исходим из того, что итальянская культура рассматриваемого периода принадлежит, как и все Возрождение, к риторическому типу культуры. Литература существует как «риторическое слово», которое «оперирует готовым репертуаром смыслов и есть своего рода внешняя форма, по кото-

рой идет мысль, чувство, способ восприятия писателя» (Аверинцев 1994, 24). В первой трети XVI века, как и «на всем протяжении XIV—XV в., в литературе итальянского Возрождения стиль остается ведущей художественной категорией» (Андреев 1994, 307).

И еще одно замечание. В нашей работе мы исходим из того, что ответ на вопрос «Почему посредственный поэт Бембо оказался во главе литературного процесса Италии?» уже существует. Когда говорят о Бембо, под «посредственным» обычно имеют в виду то, что он предложил следовать стилю Петрарки и Боккаччо и тем самым автоматически отменил возможность творческого новаторства. Этот в целом справедливый тезис существует, однако, в полном отрыве от эстетики Высокого Возрождения, целиком ориентированной на некий идеал, уже достигнутый в прошлом.

Вопрос, который действительно достоин стать сюжетом нашего исследования, можно сформулировать следующим образом: что представляет собой литературно-эстетический идеал Высокого Возрождения в творчестве Бембо? Таким образом, в итоге мы могли бы прийти к заключению о том, каким образом имя Бембо соотносится с именами Ариосто и Рафаэля.

Предметом данной работы является исследование литературного наследия П.Бембо как воплощения литературно-эстетического идеала стиля Высокое Возрождение и в его художественных произведениях, и в теоретических сочинениях.

Монография состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии. Первая глава — «Пьетро Бембо и итальянская литература Высокого Возрождения» — определяет место и значение Бембо в литературном контексте его времени. Вторая глава — «Литературно-эстетический идеал Высокого Возрождения в художественных произведениях Пьетро Бембо» — сосредоточена на анализе художественных произведений Бембо под углом зрения литературно-эстетического идеала Высокого Возрождения. Третья глава — «Рассуждения в прозе о народном языке» Бембо — литературный манифест Высокого Возрождения — описывает теорию Бембо как постулирование основных литературных и эстетических принципов Высокого Возрождения. Заключение содержит выводы из трех глав и подводит общий итог работы.



Библиография включает литературу, изучавшуюся нами в библиотеках Москвы, в библиотеке итальянской Академии делла Круска, в Национальной библиотеке Флоренции и в венецианской библиотеке Марчана.

Монография была написана во время учебы автора в аспирантуре Института мировой литературы им. А.М.Горького Российской академии наук, в отделе классических литератур Запада и сравнительного литературоведения.

Считаю своим приятным долгом выразить благодарность заведующему отделом члену-корреспонденту РАН А.Д.Михайлову, ученым Отдела — М.Л.Андрееву, Н.А.Вишневской, Е.Ю.Сапрыкиной, Л.В.Евдокимовой, А.В.Топоровой, К.А.Чекалову за ценные советы, которые были высказаны ими в процессе обсуждения работы.

Особые слова благодарности обращаю к своему научному руководителю — доктору филологических наук Р.И.Хлодовскому, под чьим внимательным руководством была написана моя кандидатская диссертация и на ее основе — монография, предлагаемая вниманию читателя.

## Пьетро Бембо и итальянская литература Высокого Возрождения

Пьетро Бембо был одним из наиболее авторитетных и модных писателей своего времени. Его биография прочно переплетена с литературной жизнью и литературным процессом Италии первой половины XVI века. Проследившая канву его жизни, анализируя, как создавались его произведения, какой прием они встречали, какую нишу в итальянской словесности они заполняли, а также наблюдая за тем, как авторитет Бембо, создаваемый во многом им самим, способствовал укреплению и распространению его идей, мы можем воссоздать процесс формирования идеала Высокого Возрождения и определить его место в литературном контексте того времени.

Попытки обнаружить за внешним благополучием судьбы Бембо хоть одну драматическую коллизию, как правило, не увенчиваются успехом. Пьетро Бембо прожил на редкость счастливую и спокойную жизнь. Столь полную самореализацию — и духовную, и «карьерную» — в сочетании со всеобщим признанием, полученным, что важно, при жизни, нечасто можно встретить даже в итальянском Возрождении. Как и в случае Рафаэля, мы можем говорить о чем-то большем, нежели о хорошей психологической адаптации к среде; как и в случае Ариосто, мы можем говорить о признании писателя эпохой, считающей его «своим».

П. Бембо предстает перед нами в разных ипостасях: юный, подающий большие надежды гуманист; не лишенный светского лоска молодой придворный; вечно занятой апостолический секретарь; падуанский отшельник — поборник итальянского языка; всеми почитаемый кардинал, наконец. Для эпохи Возрождения в этом нет ничего необычного. Но каким бы ни было социальное лицо Бембо, оно никогда не было маской: «мирские» хлопоты и кабинетное уединение прекрасно в нем уживались. Литература,

бесспорно, была главным делом его жизни: вся социальная деятельность Бембо в конечном счете сводилась к созданию, «рукотворению» собственной славы как литератора. Особое умение Бембо «строить» свою славу, создавать собственный ореол в немалой степени способствовало его популярности и авторитету и тем самым его влиянию на литературный процесс. Не последнюю роль здесь играло и сознательно выбранное положение Бембо как бы «над» социальной и культурной раздробленностью Италии. Самый большой временной отрезок своей жизни он провел в своем падуанском уединении, он не задерживался надолго даже при самых блестящих дворах — а он только при таких и жила — где ему создавались все условия, где он был окружен и почетом, и вниманием. Бембо стремится к всеитальянскому авторитету и славе, должность писателя-придворного — только этап, пусть и важнейший в его жизни, но не цель. Он выбирает жанры (некоторые он вообще вводит в литературу), не связанные с локальными традициями. Он предлагает итальянцам литературный язык, замечательный тем, что на нем может писать любой образованный человек, вне зависимости от родного диалекта. Разумеется, все это вряд ли стоит объяснять только личными амбициями Бембо. Речь, по-видимому, идет о неких глубинных процессах, происходивших в итальянской культуре в первой половине XVI века, когда складывается классический стиль Высокое Возрождение, кодификатором которого в литературе становится Пьетро Бембо.

Пьетро Бембо родился 20 мая 1470 года. По своему происхождению он принадлежал к самым «сливкам» венецианской аристократии: Бембо — одна из древнейших патрицианских семей. Отец Пьетро, Бернардо Бембо, блестящий дипломат и прекрасно образованный гуманист, друг Лоренцо Великолепного и флорентийских неоплатоников, играл заметную роль в политической жизни Венеции второй половины XV века. Бернардо Бембо уделял сыну необыкновенно много внимания и оказал значительное влияние на становление его как личности. Не менее важно и то, что библиотека, собиравшаяся Бернардо Бембо в течение всей его жизни — она была одним из богатейших частных собраний итальянского Возрождения, включавшим редчайшие ценнейшие рукописи (Giannetto 1985, 259) — и впоследствии составившая

основу знаменитой библиотеки его сына, была в распоряжении Пьетро.

Поездка Бембо ребенком во Флоренцию, куда его взял с собой отец, на наш взгляд, интересна не столько влиянием на формирование его филологических взглядов (вряд ли стоит объяснять выбор Бембо языка Петрарки и Боккаччо в качестве основы литературного итальянского языка его детскими впечатлениями), сколько ее символическим смыслом. Детство и юность Бембо, как известно, приходятся на конец Кваттроченто, главным центром культуры которого была Флоренция. Детская поездка во Флоренцию «золотого века» Лоренцо Великолепного, друзья отца — члены Платоновской академии — символизируют связь и преемственность двух эпох — Кваттроченто и Чинквеченто в судьбе Бембо. Не менее символично и то, что в дальнейшем он никогда подолгу во Флоренции не жил. Бембо, безусловно, не просто «зацепил» краешек этой уходящей поры — все, что было наработано великими тружениками — гуманистами Кваттроченто, страстно и самозабвенно изучавшими античную культуру, все, что было в отцовской библиотеке, все, о чем могла идти речь в гостиной дома — все это составило основу его образования. То, что для гуманистов XV века было предметом изысканий, теперь — и впредь — становится классической основой любого гуманитарного и, в особенности, филологического образования. Но для нас важен не столько исторический аспект этого вопроса, сколько то обстоятельство, что Бембо строит и свою теорию, и все свое творчество на фундаменте, заложенном гуманистами Кваттроченто. Вот почему неправомерно говорить об «измене» Бембо латыни после его перехода — и как настойчиво и убедительно декларируемого! — на итальянский.

Именно образованию Бембо в немалой степени обязан своей репутацией блестящего гуманиста. Его интерес к античным штудиям выходит далеко за пределы традиционного гуманистического, латинского прежде всего, образования, которое еще в XV веке непременно получала венецианская «золотая» молодежь. Целью такого воспитания было «преобразовать этих грациозных юношей в существа, полные гармонии, совершенные, развитые во всех отношениях, достойные представлять во всем и повсюду величие Венеции» (Монье 1904, 130). Для Пьетро Бембо образование важно для развития собственной личности. Увлеченность,

с которой Бембо в течение двух лет (1492—1494) изучает в Мессине греческий язык под руководством Ласкариса, близка к подвижничеству гуманистов Кваттроченто. Да и сама поездка в Мессину — тогдашний центр эллинизма — тяжелая по тем временам, могла быть предпринята только из любви к знаниям. В духе Кваттроченто и дальнейшее продолжение образования Бембо в Падуе.

Уже упоминалось, что Бембо входит в итальянскую литературу на закате Кваттроченто. Кваттроченто подходило к финалу, так и не решив главной проблемы — взаимодействия латинской и итальянской традиции в литературе, которые существовали параллельно, намеренно никак не пересекаясь. Точнее говоря, проблема их взаимодействия не осознавалась, вопрос был как бы решен. Доминирующей, «высокой», освещенной авторитетом Петрарки и Боккаччо (имеется в виду тот культурный и языковой приоритет, который они отдавали латинскому языку и своим сочинениям на латыни перед собственными же произведениями на итальянском), в XV веке была латинская традиция. Взгляды и высказывания гуманистов на роль народного языка (вольгаре) в литературе противоречивы. Противостояние латыни и вольгаре не преодолено даже у Полициано (Андреев, Хлодовский 1988, 267). Двуязычие Кваттроченто — не только лингвистический, но и культурологический факт, свидетельствующий о сосуществовании двух различных тенденций в культуре Возрождения. Преодоление этого двуязычия произойдет в «Рассуждениях в прозе о народном языке» Бембо, явившихся манифестом стиля Высокое Возрождение в литературе.

Первые сочинения Бембо написаны на латинском языке. Таково произведение «Об Этне» («De Aetna») (1495), созданное в жанре гуманистического диалога — самого авторитетного жанра «высокой» литературы XV века, таковы и стихотворения, входящие в корпус латинских «Стихотворений» («Carmina») Бембо. Отметим, что латинские стихи (как правило, эпитафии), как и латинские диалоги, Бембо писал и позже.

Бембо уже очень молодым получает признание как гуманист. Он сотрудничает со знаменитым венецианским издателем Альдом Мануцием в подготовке к печати греческой грамматики Ласкариса (она вышла в свет в феврале 1495 года). Греческая грамматика входила в издательскую программу Альда, начало кото-

рой относится к 1495 году: он первым среди многочисленных венецианских типографов начал печатать шедевры древнегреческой литературы на языке оригинала. С этого издания начинается дружба и сотрудничество Бембо и Мануция. Кстати, диалог Бембо «Об Этне» был напечатан у Альда по дружбе и в благодарность за сотрудничество — в тогдашнюю издательскую программу Мануция издание современников не входило.

Бембо принимает участие и во втором, не менее значимом культурном проекте Альда — по изданию, начиная с 1500 года, латинских, греческих и итальянских классиков в новом, более удобном формате (в восьмую долю листа) и напечатанных новым, придуманным Мануцием, шрифтом — курсивом. Бембо готовит издания «Божественной комедии» Данте и «Канцоньере» Петрарки (фактически первое критическое издание великого поэта), которые выходят соответственно в 1500 и в 1501 году. Бембо поддерживает издательское предприятие, имеющее огромное культурологическое значение. Таким образом, национальная классика ставится в один ряд с классикой античной, что свидетельствует о крупных переменах в сознании культуры Возрождения (теоретически это будет закреплено позднее в «Рассуждениях в прозе о народном языке» Бембо). Но не только. Работа с рукописью книги Петрарки послужила подступом к стилевому реформаторству Бембо: именно тогда он, видимо, вырабатывает для себя некоторые принципы, впоследствии ставшие основой его «Рассуждений...»; именно тогда и рождается «филология на вольгаре» (Frasso 1984, 326). Ведь в большинстве случаев (что касается Петрарки) грамматический «выбор» куратора издания совпадает с нормами, изложенными позднее в «Рассуждениях...» (Pillini 1981, 76). Бембо нужно было унифицировать различные графические формы, содержащиеся в доступных ему списках (петрарковский оригинал рукописи — так называемый ватиканский кодекс V — он получил, когда работа уже близилась к концу), максимально упорядочить текст с лингвистической точки зрения. Бембо следует оригиналу в случае крупных разночтений, но может и отдаляться от него — в результате текст, представленный им для печати, более унифицирован по сравнению с рукописью оригинала. Кроме того, Бембо первым предложил разделить «Канцоньере» Петрарки на две части, основываясь на том, что в рукописи великого поэта были проложены чистые листы. Отсю-

да — неоднократно воспроизводившееся впоследствии деление книги Петрарки на стихотворения «на жизнь» и «смерть» Лауры.

В 1505 году именно у Мануция — этого самого авторитетного европейского издателя — выйдут в свет три книги «Азоланских бесед» (с них и будут делаться многочисленные перепечатки). Тем самым Бембо включается еще в одну программу Альда, решившего издавать современных ему итальянских авторов, писавших на итальянском. Отметим, что знаменитый издатель высоко ценил Бембо и как литератора, и как своего помощника.

Начало «придворного» этапа в жизни Бембо обычно ведут от Феррары и редко кто вспоминает, что первый опыт пребывания при дворе Бембо приобретает еще в ранний венецианско-падуанский период. В годы жизни в Венеции Бембо был частым гостем при небольшом дворе бывшей королевы Кипра Екатерины Корнаро в Азоло, недалеко от Венеции, впоследствии описанном им в «Азоланских беседах». Кстати, как и главные герои этого произведения: все они — венецианцы. У персонажей Бембо вполне могли быть реальные прототипы. Выпрашивая у известного в свое время литератора Джан Джорджо Триссино медаль с изображением некой дамы, Бембо объясняет и пытается извинить свою настойчивость удивительным сходством изображенной с одной его знакомой, выведенной в «Азоланских беседах» под именем Берениче. Именно эта дама, возможно, и была той загадочной первой любовью Бембо, имя которой до сих пор не раскрыто и о которой он впоследствии поведал в письме к Марии Саворньян.

Бембо жил при дворах фактически лет до сорока, но можем ли мы назвать его придворным (и придворным писателем — это следует различать), каким был Ариосто при Феррарском дворе или Кастильоне при дворе Урбинском? Пожалуй, все-таки нет. Бембо оставался гостем, заезжей (как в случае с Феррарой) или приглашенной (в случае Урбино) знаменитостью. В начале XVI века итальянский двор (Феррара, Урбино, Мантуя) переживает свой «золотой век». Конечно, здесь уже не было той дружеской интимности, которая была между Лоренцо Медичи и Полициано. Но итальянский двор продолжает оставаться прежде всего центром культуры — и роль эта активно акцентировалась его правителями, а не возникала спонтанно. Но и художники, и писатели ценились здесь так высоко и за них велась такая борьба еще и потому,



Дворец герцога Урбино.



что изменился их статус. Отношения «правитель» — «литератор» — сложная тема, если речь пойдет об Ариосто (не говоря уже о трагическом придворном опыте поэта позднего Возрождения Торквато Тассо — но до этого еще далеко), но не для Бембо. Его жизнь и творчество пришлись на самый расцвет дворов, да и все величайшие дамы — правительницы — были его поклонницами. Для литературы Высокого Возрождения двор был сосредоточием высочайших духовных сил своего времени.

В знаменитую Феррару Бембо приезжает, сопровождая отца, направленного в этот город представлять интересы Венецианской республики. В Урбино, следующий пункт своего назначения, он отправляется в 1505 году уже по приглашению прославленной своим милым обаянием герцогини Элизабетты Гонзага, предварительно посетив в Мантуе ее не менее знаменитую родственницу Изабеллу д'Эсте-Гонзага и ответив вежливым отказом на ее приглашение пожить при ее дворе. Психологические портреты этих дам талантливо воссозданы П.П.Муратовым (Муратов 1994), прекрасный портрет Элизабетты есть и в книге А.К.Дживелегова (Дживелегов 1929).

Нескрываемое желание жадной до знаменитостей Изабеллы д'Эсте-Гонзага заполучить Бембо в качестве гостя и ее переписка с ним — лучшее свидетельство того, что за 8 лет, проведенных при Феррарском дворе, Бембо удалось превратиться из сына знаменитого дипломата и подающего надежды известного молодого гуманиста в очень модного и читаемого отнюдь не одними эрудитами молодого писателя. Для современников (и, наверное, в особенности современниц Бембо) большую роль здесь, по-видимому, сыграли и его особые отношения с герцогиней Феррарской Лукрецией Борджа (д'Эсте), супругой герцога Альфонсо д'Эсте. До сих пор и простое упоминание о них придает пикантность даже самому строгому филологическому исследованию о Бембо, а портрету будущего кардинала — живость и блеск. Из переписки Бембо и Лукреции невозможно узнать, какие отношения связывали их на самом деле. Точно так же, как ничего не дают нам сонеты в переписке Бембо и знаменитой поэтессы его времени Вероники Гамбара, завязавшейся в 1502 году (то есть приблизительно в тот же период) — с этой переписки и началась их дружба. В.Чан справедливо заметил (Cian 1885, 144), что неискушенный в условностях петраркизма читатель запросто мог бы при-



Луcreция Борджа.  
Портрет работы Тициана (частная коллекция).

нять эти сонеты за свидетельства настоящей страсти. Переписка Борджа—Бембо тем и интересна, что ничего не говорит об их личных взаимоотношениях. В том же, что касается чувств (Бембо, прежде всего), мы сталкиваемся с петраркистскими условностями. Даже в случае, когда чувства эти — реальные, о чем свидетельствует переписка Бембо (в 1500—1501 годах) с его венецианской возлюбленной Марией Саворньян, запечатлевшая историю их любви и представляющая значительный интерес для филологов (первая — с Лукрецией — скорее для историков). Она интересна не только как памятник нравов эпохи, но и как своеобразный и, фактически, единственный в своем роде образец жанра ренессансного любовного послания, в котором петраркизм получил жизненное воплощение. Перу Бембо принадлежат и многочисленные служебные, дружеские и семейные послания. Описание его эпистолярия, сделанное Э.Трави (Travi 1972), представляет значительный интерес.

В Ферраре Бембо знакомится с Ариосто, талантливым гуманистом Садолето, известными гуманистами отцом и сыном Тито Веспасиано и Эрколе Строцци. Остеллато — вилла Эрколе Строцци вблизи Феррары — станет любимым пристанищем Бембо для отдыха от придворной жизни, для творческого уединения. Все они всегда будут относиться к Бембо с необыкновенным восхищением. Фигура Лудовико Ариосто — одного из крупнейших писателей стиля Высокое Возрождение — интересна для нас прежде всего потому, что Ариосто в своем знаменитом рыцарском романе «Неистовый Орландо» (песнь XLVI, строфа 15) — а роман этот считается классическим образцом стиля Высокое Возрождение — признает заслуги Бембо в области реформы литературного языка, реформы, которой Бембо следовал и в собственном творчестве:

...che il puro e dolce idioma nostro,  
Levato fuor del volgare uso tetro,  
Quale esser dee, ci ha col suo esempio mostrò.

...который чистое и сладостное наше наречие  
Вырвал из темного простонародного употребления  
И каким должно оно быть, показал своим примером\*.

---

\* Здесь и далее подстрочные переводы выполнены автором.

В Ферраре (1497—1505 гг.— феррарский период), пребывание в которой перебывалось частыми и порой довольно длительными поездками в Венецию, Бембо работает над «Азоланскими беседами» («Gli Asolani»). Точнее говоря, переработкой «Азоланских бесед» Бембо будет занят до конца жизни. Все три издания имеют много различий между собой (посмертное издание 1553 г. значительно отличается от второго 1530 г., как и второе очень разнится с первым). Позднее обычно воспроизводился так называемый текст 16 (издание 1553 г.), признанный классическим (он и анализируется во второй главе нашей работы). «Азоланские беседы», в которых рассказчик по традиции обращается к соотечественникам-венетианцам, принесли их автору огромную всеитальянскую популярность. Свидетельство тому — число их переизданий: за двадцать пять лет, прошедших между первым (1505) и вторым (1530) изданием, книга переиздавалась восемь раз. Зачастую невысокое полиграфическое качество этой печатной продукции подтверждает, каким спросом пользовалась книга. В одном лишь 1515 году — время расцвета римского Высокого Возрождения — вышло целых три издания, что позволяет говорить о пике популярности книги в этот год. Тот, кто не читал «Азоланских бесед», не мог считаться «ни образованным, ни культурным».

Ориентированный на широкие слои образованных читателей, текст Бембо был издан Мануцием в виде книги очень удобного, небольшого, пусть и чуть больше популярного формата «in octavo». Это издание наряду с другими было представлено на замечательной выставке «Альд Мануций и его венецианское окружение», организованной центральной венецианской библиотекой Марчана в 1994 году. Книга предстает как единое целое: и текст, и его оформление выдержаны с одной и той же ориентацией. Возможно, мы имеем здесь дело с неким культурологическим сдвигом. Писатель и издатель стремятся к одной цели: сделать литературную продукцию достоянием большего числа читателей и прежде всего общества, собранного при различных итальянских дворах. Ведь новый формат — в 1/8 листа — был придуман Альдом по образцу элегантных манускриптов, циркулировавших в замкнутом кругу ученых гуманистов. Как видим, излюбленная форма интеллектуальной элиты благодаря печатному станку символично становится доступной тем, кому раньше путь в эти сферы был заказан. Как символично само пребывание Бембо при

Феррарском дворе (а потом при Урбинском), как и других гуманистов (тот же Садолето). Примечательно именно пребывание там гуманистов «на равных»: присущее Кваттроченто некоторое противостояние гуманистов, весьма пренебрежительно относившихся к придворному миру, в культуре Высокого Возрождения постепенно сглаживается.

Книга создавала славу Бембо, но и сам Бембо создавал при ее помощи себе славу. «Азоланские беседы» служили Бембо надежным подспорьем как в любовных делах (первое издание книги, отрывки из которой читались у Марии Саворньян, вышло с посвящением Лукреции Борджа!), так и в завязывании дружеских отношений — к примеру, с Саннадзаро (Savino 1912, 306—308). Можно утверждать, что Бембо использовал текст «Азоланских бесед» в своих отношениях с людьми как «книгу», но популярностью, разумеется, он был обязан самому тексту.

Среди жанровых и стилевых ориентиров «Азоланских бесед» можно предположить и диалог (от «Пира» Платона и «Тускуланских бесед» Цицерона до гуманистического диалога XV века), и своеобразные жанровые построения «Новой жизни» Данте, ранней прозы и «Декамерона» Боккаччо, и трактаты, и всевозможные комментарии флорентийских неоплатоников — как, в частности, делает польский исследователь Е.Адамски (Adamski 1974, 48). Подчиненность различных жанровых компонентов единой стилиевой доминанте составляет одну из характерных особенностей литературы стиля Высокое Возрождение.

Пьетро Бембо предпочитал создавать свои произведения в жанре диалога, петраркистской лирики и в эпистолярном жанре (исторические его сочинения оставим в стороне). Даже если предположить знакомство Бембо с «Поэтикой» Аристотеля (ее латинский перевод был издан еще в 1498 году, но актуальной для итальянской литературы она становится только к 40-м годам XVI века — о чем свидетельствуют многочисленные комментарии), все равно на уровне теории он оставался, как свидетельствуют «Рассуждения...», равнодушен к проблеме жанра. Если исходить из (возможно неосознанного) подхода автора к своему произведению, то «Софонисбу» Триссино можно рассматривать как жанровый эксперимент в стиле Высокое Возрождение — так, по сути, определяет ее М.Л.Андреев (Андреев, Хлодовский 1988, 222—223, 226). «Азоланские беседы» оказываются стилиевым новатор-

ством в несколько необычном жанре. Просто для самого Бембо это новаторство отступает на второй план, точнее говоря, играет подчиненную роль, поскольку на первом месте у Бембо — стилевые поиски. И в частных письмах, и в «Рассуждениях...» — послании ко всем итальянцам — читающим и пишущим — Бембо постоянно декларирует, что то, к чему должно стремиться — это прекрасный стиль.

Бембо создает всю свою прозу — от гуманистической на латыни и вплоть до «Рассуждений...» — в жанре диалога. Равнодушные Бембо к другим жанрам может быть объяснено его гуманистической «выучкой» и нежеланием связывать себя с какой-либо местной литературной традицией. Древность жанра диалога (начиная с Платона) для Бембо, вероятно, была важна не меньше (и не больше), чем его совсем «недавняя», кваттроцентристская актуальность. В XVI веке в литературе Высокого Возрождения этот жанр из сугубо «ученого» превращается в жанр литературный. «Азоланские беседы» Бембо, «Придворный» Кастильоне, «Беседы о красотах женщин» Фиренцуолы — все это художественная литература, хотя речь здесь идет вроде бы тоже об «ученых» вопросах (другое дело, что эта квази-, псевдонаучность осознается и обыгрывается самими участниками диалогов). Но дело не только в том, что изменилась тема — на первый план вышла — так или иначе — эстетика, пусть и в связи с социальными ролями ренессансного двора. Важно прежде всего то, что эти диалоги изначально написаны на итальянском языке, и дело в их художественной форме, в их языке.

Жанр диалога, по-видимому, считался очень авторитетным и чисто литературным, поскольку не имел никаких аналогов в народной литературе. В первой половине XVI века в Италии новелла и лирика могут быть связаны с народной городской традицией, комедия и трагедия фактически только оформляются как литературные жанры. Литература Высокого Возрождения — и в этом ее главное отличие от литературы на итальянском позднего Кваттроченто — в большинстве случаев закрыта для простонародной литературы. Создавая произведения в таком жанре по-итальянски, Бембо приравнивает народный язык к латыни, превращая его в язык общепитальянский.

И еще о жанре. Жанровая система стиля Высокого Возрождения довольно разнообразна: в нее входят трагедия («Софонисба»

Д.Триссино), комедия («Комедия о сундуке» Л.Ариосто и «Мандрагора» Н.Макиавелли), рыцарский роман («Неистовый Орландо» Ариосто), новелла («Беседы о любви» А.Фиренцуолы), диалог о любви («Азоланские беседы» Бембо), любовная лирика (Бембо и многие петраркисты), эпистолярный жанр (в частности, Макиавелли, Бембо). Причем, вероятно, справедливо утверждение М.Л.Андреева, что «Все литературные феномены Высокого Возрождения — единичны. Вторые звенья традицией, коренящейся в этой эпохе, неукоснительно утрачивают стилевую чистоту образца» (Андреев, Хлодовский 1988, 226). Но вот стиль Высокое Возрождение и жанр ренессансного диалога о любви неотделимы (как и бембистская лирика), в этом — их жанровая уникальность. Правда, неразделимы они прежде всего в творчестве Бембо, и это и есть идеал, который у его последователей в большей или меньшей степени мог нарушаться.

«Азоланские беседы» замечательны тем, что никак не связаны с феррарской литературной традицией, которая в эпоху Кваттроцента была представлена литературой на итальянском — вспомним «Влюбленного Орландо» Боярдо. Жанровую традицию Боярдо продолжает Ариосто, но не Бембо. Иначе говоря, уже первое крупное произведение Бембо на итальянском создано в жанре мало того, что совершенно новом, но и общеитальянском, не связанным с какой-либо локальной литературной традицией. Крупнейшие художники слова, даже оставаясь — формально — в рамках местной традиции («Неистовый Орландо» Ариосто) или описывая жизнь местного общества («Книга о придворном» Кастильоне), создают произведения общеитальянской значимости и популярности. Именно новый стиль — Высокое Возрождение — делает интересными и близкими для всей Италии рыцарский роман, созданный в специфических условиях Феррары, и рассказ о том, как провел несколько вечеров небольшой Урбинский двор.

Стиль Высокое Возрождение непроницаем ни для локальной жанровой окраски, ни для локальной лексической окраски. Стиль и, следовательно, язык Петрарки и Боккаччо в «Рассуждениях...» Бембо объявит единственно возможным литературным языком для всех итальянцев. Это уже не язык стихотворений Лоренцо, тесно связанных с флорентийским городским фольклором или написанных на современном ему флорентийском наречии

итальянских сочинений Полициано. И в этом смысле можно говорить о Высоком Возрождении как о стиле национальном (пусть нация еще только складывается). И вот почему Бембо был так авторитетен — видимо, появление такой литературы было исторически подготовлено — пришло ее время.

«Азоланские беседы» Бембо обычно относят к числу «полусветских сочинений», сделанных под стать «хорошему тону» светского общества и «женскому вкусу» (Лосев 1978, 324). Круг таких произведений довольно широк, причем критерии выбора не всегда ясны. Иногда сюда включаются сочинения философов-последователей Фичино (например, «Три книги о красоте» и «Три книги о любви» члена флорентийской платоновской академии Франческо ди Дзаноби Каттани да Диачетто, написанные на латинском в 1508 г. и переведенные автором на итальянский в 1511 г.) или «Диалоги о любви» (1506 г.) Леона Эбрео. Иногда — произведения популяризаторского плана, как например, трактат Марио Эквикола «О природе любви» 1495 г., перевод на итальянский — 1509 — своеобразная и очень читаемая в свое время любовная энциклопедия, где соединились философские выкладки и примеры из литературы. Иногда — такие художественные произведения писателей стиля Высокое Возрождение, как «Книга о придворном» (1513—1518, изд. 1525) Бальдассаре Кастильоне и сборник новелл «Беседы о любви» (1525), а также диалог «О красотах женщин» (1540) Аньоло Фиренцуолы.

Обилие литературной продукции (и мы назвали далеко не все), так или иначе связанной с этим философским направлением, и хронологически приходящейся примерно на один период, уже дает основание утверждать, что идеи флорентийского неоплатонизма — явления культуры Кваттроченто — стали в самом широком смысле основой культуры рассматриваемого нами периода Чинквеченто. Точнее, востребованной оказалась эстетика флорентийского неоплатонизма.

Восприняв «ученость» гуманистической традиции Кваттроченто, литература Высокого Возрождения сделала ее доступной широкому образованному читателю. Создав «Азоланские беседы» — внелокальное произведение на понятном носителям разных диалектов, пусть и несколько архаичном, но хорошо знакомом языке Боккаччо, — Бембо значительно расширил свою аудиторию. Он облек в литературную форму неоплатонические рас-



суждения, бывшие в XV веке достоянием ученых флорентийской неоплатоновской академии; он не просто «приспособил» неоплатонические идеи к вкусу завсегдатаев светских салонов; он не просто, сделав дам своими читательницами, привил им вкус к чтению — они читали и до него. Впервые было создано произведение, читаемое всеми — речь идет, разумеется, об образованной части общества, — но ведь и оно разнилось! «Азоланские беседы» были признаны своей эпохой не меньше, чем петраркистские стихи Бембо или «Неистовый Орландо» Ариосто.

Установка Бембо на общеобразованного читателя — фактически новоевропейская установка. Просвещенность и доступность здесь как бы сливаются, больше нет разделения на «высокую» латинскую и «низкую» итальянскую литературу. Итальянский и латынь меняются местами в судьбе Бембо, свидетельствуя о переменах, произошедших в обществе. Все латинское становится вторичным. Издав Данте и Петрарку и написав «Азоланские беседы», Бембо реабилитирует национальную классику и национальный язык. Это — главный итог феррарского периода его жизни.

«Азоланским беседам», как отмечалось, Бембо был обязан своим приглашением в Урбино. Но Урбино был лишь транзитным пунктом на пути Бембо в Рим, куда он неоднократно навещается в течение своего шестилетнего пребывания у герцогов ди Монтефельтро (1506—1512). Урбинское окружение Бембо — Бальдассаре Кастильоне — автор знаменитой «Книги о придворном» и друг Рафаэля, Бернардо Довици да Биббиена — будущий кардинал и автор известной комедии «Каландрия», Оттавиано (будущий дож Генуи) и Федерико Фрегосо (будущий архиепископ Салерно и кардинал), Джулиано де'Медичи (будущий герцог Немурский), вероятно, сам Рафаэль, обласканный с детства урбинскими правителями.

Урбинский период примечателен тем, что обо всем, что касается главных произведений Бембо, мы можем только догадываться, разыскивая рассыпанные по его письмам разрозненные свидетельства. Можем предполагать, что он работает над «Рассуждениями...», над стихотворениями для будущей книги «Стихотворений» и так далее. То же, что осталось в качестве бесспорного свидетельства литературных занятий Бембо этого периода,



Элизабетта Гонзага.  
Портрет работы Рафаэля (ок. 1504 г.). Флоренция, Галерея Уффици.

неожиданным образом возвращает нас к разговору о связи Бембо с традициями Кваттроченто. Речь идет об итальянских стихотворениях урбинского периода, написанных преимущественно в жанре капитоло и страмботти, о «Стансах» («Stanze»), прочитанных Бембо вместе с Фрегосо в последний день карнавала 1507 года при Урбинском дворе и посвященных герцогине Элизабетте Гонзага и ее самой блистательной придворной даме Эмилии Пиа (жена сводного брата урбинского герцога Гвидубальдо), а также об «Остротах» («Motti»).

Здесь мы прежде всего должны отделить «Остроты», самим автором предназначенные для несколько легкой салонной игры в вопросы-ответы, модной при итальянских дворах XV—XVI веков, от «Стансов», изданных в 1518 году в Венеции. Разделить их необходимо, хотя назначение у обоих произведений одно — развлечение, придворная игра. Для нас эти шуточные стихи представляют определенный интерес, поскольку, анализируя их, можно составить представление, как «развлекалась» литература Высокого Возрождения и как это связано со стилем придворной жизни. Другое дело — стихотворения в жанре страмботти и капитоло — излюбленных жанрах петраркизма Кваттроченто, которые позднее Бембо будет всячески игнорировать: ни одно страмботти не вошло в его «Стихотворения».

На наш взгляд, неправомерно видеть в «Стансах» и страмботти Бембо связь с кваттрочентистской петраркистской традицией и уступку Бембо-гуманиста — Бембо-любителю придворных аплодисментов, придворному миру (Santoro 1937, 188, 193). Сближение гуманистической культуры с придворной в лице Бембо — придворного и писателя — не предполагает компромисса со стороны законодателя петраркизма. С другой стороны, не следует слишком прямолинейно говорить о поэтической эволюции и о развитии взглядов Бембо на петраркизм — от кваттрочентистского петраркизма к петраркизму классическому первой половины XVI века — эта общая тенденция представлена, в частности, у Ф.Фламини (Flamini 1899, 172) и П.Флориани (Floriani 1976, 73—74, 80—82).

Бембо урбинского периода уже четко разделяет стихи «серьезные» для будущей книги «Стихотворения» (которые он, можно предположить, тогда и пишет) и стихи для развлечений. Последние могут быть написаны и в кваттрочентистском духе (имеется в

виду прежде всего сам жанр: стработти, стансы, остроты — не «канцоньерные» жанры, имеющие — особенно в случае стработти — как уже говорилось, прочную кваттрочентистскую традицию).

В Рим Бембо приезжает в качестве гостя Федерико Фрегозо в 1512 году. В 1513 году другой его урбинский приятель — Джованни Медичи — избирается папой и принимает имя Льва X. Будущая культурная политика этого достойного преемника Юлия II становится ясной уже при выборе им секретарей. Ими становятся два наиболее крупных цецеронианиста эпохи — Бембо и его друг по Ферраре Садолето. Свядав свою судьбу, и прежде всего свое материальное благосостояние с церковью, Бембо оказывается в весьма выгодном и в то же время в весьма типичном и распространенном — начиная с Петрарки и вплоть до Ариосто — положении итальянского литератора. Весьма солидные церковные бенефиции позволяют ему вести тот образ жизни, который наилучшим образом соответствует его натуре. С самого начала службы у папы Бембо принимает активное участие в художественной жизни Рима, претендуя на роль посредника между художественной столицей Италии и не забытой им Венеции. Так, в 1513 году через посредничество Пьетро Бембо Тициану, в ту пору самому известному венецианскому художнику, было направлено приглашение от Льва X работать в Риме (правда, Тициан его не принял).

Среди литературного окружения Бембо следует упомянуть уже знакомого ему Кастильоне, а также знаменитого гуманиста Эразма Роттердамского и Анджемо Колоччи — известного цецеронианиста и одного из первых (наряду с Бембо) итальянских знатоков провансальской литературы. В Риме Бембо знакомится и заводит дружбу (продолжавшуюся впоследствии в переписке) с Франческо Мария Мольца — знаменитым поэтом и не менее знаменитым дон жуаном эпохи. Их общей знакомой была Камилла Гонзага, жившая в Болонье, за которой ухаживал Мольца и которой Бембо посылал письма с галантными стихами.

Как видим, стихи стали неотъемлемой частью и эпистолярного быта — в частности, в переписке с дамами. К римскому периоду, по всей вероятности, относится и знакомство Бембо с Витторией Колонна — представительницей знатного рода и гранд-

дамой петраркистской итальянской лирики первой половины XVI столетия. Их дружба, поддерживаемая, в основном, письмами, особенно окрепнет в падуанский период Бембо. Виттория Колонна — как и все — восхищалась поэзией Бембо и им самим. Уверения в любви, пусть и платонической, в том числе и в стихах, в переписке мужчины и женщины (особенно если оба они поэты или он поэт, она — правительница) становятся нормой литературного быта первой половины XVI века. Философские неоплатонические идеи стали достоянием широкой публики: они превратились в некую духовную, культурную и бытовую норму.

В римский период Бембо, вероятно, активно работает над своими произведениями («Азоланские беседы», «Рассуждения...», стихи для будущего поэтического сборника), но ничего нового закончено им не было (послания, написанные по долгу службы, мы, разумеется, не учитываем). Исключение составляет его эпистола «О подражании» («De imitatione») к Джованфранческо Пико делла Мирандола во время их знаменитой полемики. Poleмика Бембо—Пико как бы продолжает начатую в прошлом веке полемику Кортезе—Полициано, вылившуюся в обмен эпистолами. Дружеский тон переписки — скорее признак еще сохранившегося чувства братства среди гуманистов, нежели возможности примирения двух полярных точек зрения, представленных в этих письмах. Речь шла о подражании на латыни. Кортезе, известный Цицеронианист, предлагал подражать Цицерону, поскольку подражать следует только тому, кто достиг художественного совершенства — лучшему. Полициано же настаивал на стилистическом разнообразии образцов, исходя из теории «ученого разнообразия» («docta varietas»).

Дискуссия Бембо и Пико не выходит за рамки латиноязычной сферы в обоих смыслах: речь идет только об античной литературе, и эпистолы пишутся на латыни. Отвечая на послание Пико (кстати, весьма достойного оппонента: известный гуманист, да еще и племянник знаменитого философа), Бембо сохраняет все тот же дружеский тон в лучших традициях Кваттроценти, но занимает позицию прямо противоположную взглядам Полициано — кумира своей юности, в то время как Пико скорее продолжает традицию последнего. Бембо настаивает на теории подражания наилучшему («optimus») — соответственно, Цицерону в прозе и Вергилию в поэзии. В полемике с Пико Бембо не только



Виттория Колонна  
Портрет, приписываемый Себастьяно Пьомбо.  
Рим, Музей Палаццо Венеция.

поддерживает свою репутацию гуманиста, показав, во-первых, что автор «Азоланских бесед» по-прежнему естественно и непри-  
нужденно чувствует себя в сфере античной культуры, а во-вторых, что эта сфера по-прежнему для него актуальна. Важнее другое: на материале латинской литературы Бембо начинает вырабатывать собственную эстетическую теорию. Преемственность с Кортезе вряд ли была для него особенно важна, хотя в своем послании он и ссылается на полемику их с Пико предшественников. Теорию, которую затем Бембо перенесет на национальную литературу, объявив в «Рассуждениях...» Петрарку и Боккаччо непревзойденными («лучшими») образцами для подражания. Сказав «затем», мы невольно допустили некоторую неточность, поскольку первые две книги «Рассуждений...» были — пусть еще вчерне — закончены к 1512 году, когда возникает полемика о Цицероне. Мы имеем полное право утверждать, что эстетические принципы Высокого Возрождения постулируются Бембо фактически одновременно для античной и для национальной итальянской литературы. О «затем» можно говорить лишь постольку, поскольку исторически теория «optimus» для латинской литературы предшествует той же теории для литературы итальянской.

Из Рима Бембо уезжает в 1522 году, но в 1524 году делает еще одну попытку получить кардинальскую мантию. Он преподносит новоизбранному папе Клименту VII рукопись «Рассуждений в прозе о народном языке», уже готовую к печати — литература и карьера вновь переплетаются. Но так ничего и не добившись, разочарованный Бембо в январе 1525 года уже заявляет о своем желании покинуть Рим, где он был «плохо принят» и где с ним «плохо обращались». Сильно пошатнувшееся здоровье было официальным предлогом отъезда из Рима в 1522 году, несбывшиеся честолюбивые помыслы — настоящей причиной переезда в Падую в 1525 году.

По существу, римский период Бембо заканчивается не отъездом его из Рима, а одним из наиболее мрачных событий итальянской истории, когда в мае 1527 года Рим был захвачен и разграблен солдатами императора Карла V. Это была жестокая рана, нанесенная итальянскому Возрождению (Cian 1885, 134). Бембо, как и все литераторы, видевшие эпоху Юлия II и Льва X, воспринял разграбление Рима как катастрофу: «жалкие останки красав-

ца Рима» — «*misero corpo morto della bella Roma*» — писал он в одном из писем.

Падуанский период в жизни Бембо — это время интенсивных литературных и научных занятий. «Рассуждения в прозе о народном языке» («*Prose della volgar lingua*») закончены уже в 1524 году, когда они были вручены папе Клименту VII через Садолето с просьбой не выпускать их из рук, пока они не будут изданы. Напечатаны они в 1525 году. До 1530 года основным занятием Бембо, по-видимому, была работа над окончательной редакцией его «Стихотворений» («*Rime*») и подготовка их к печати, — они изданы в 1530 году и вошли в третий том его сочинений. 1530 год — год первого печатного «канонического» петраркистского текста. Правда, можно предположить, что «Стихотворения» задолго до публикации циркулировали в рукописном виде. Венецианский кодекс «Стихотворений» Бембо (вместе с венским кодексом) признан авторским, содержит пометки, сделанные рукой поэта, свидетельствующие о стремлении поэта упорядочить свои стихи (Vela 1988); к более раннему источнику восходит болонская рукопись «Стихотворений», датируемая приблизительно 1528—1529 годами (Vela 1981). Кроме того, как мы знаем, стихотворения Бембо печатались уже и до этого. В 1505 году в первом издании «Азоланских бесед» впервые опубликованы итальянские стихотворения Бембо, которые являлись органической частью этого произведения. В 1508 году впервые самостоятельно, то есть вне прозаического текста, стихотворения Бембо появляются в антологии, изданной в Венеции издателем Николо по прозвищу Дзопино. Называлась антология «Сборник новейших, благороднейших и достойнейших сочинений различных авторов, издаваемых впервые: сонеты, капитоло, эпистолы, эклоги...» (Fioretto 1508). Об издании «Стансов» речь уже шла.

Бембо являлся общепризнанным законодателем не только петраркистской поэзии, но и всей словесности. Ему посылают свои стихи, к нему обращаются за советами и крупнейшие (Кастильоне с «Придворным», Ариосто в 1531 году с «Неистовым Орландо») и второстепенные (если не третьестепенные) поэты и писатели того времени. Вероятно, какие-то нормы, выработанные Бембо для петраркистской лирики, могли быть важны и для языка поэмы Ариосто — их объединяет стиль Высокое Возрождение. А тот факт, что Бембо посылали и латинские произведе-



ния, свидетельствует о том, что его признание как гуманиста оставалось в силе.

Итак, сборник стихотворений, определивший главное направление итальянской поэзии XVI века, увидел свет в 1530 году. Петраркизм можно считать воплощением Высокого Возрождения в лирике Италии первой половины XVI века. Стиль Высокое Возрождение превращает классику Петрарки в классический петраркизм XVI века или, условно говоря, в бембизм (в отличие от итальянского петраркизма предшествующих периодов). Говоря о стихотворениях Бембо и его последователей, мы оставляем устоявшееся название «петраркистская лирика», хотя определение «бембистская лирика» было бы точнее. Но даже поэзия петраркизма — такой, на первый взгляд, монолит в стиле Высокое Возрождение — не была однородной (как, впрочем, и пластические искусства).

Петраркизм стал всеобщей модой. Элитарный стиль Высокое Возрождение в лице Бембо, «выразившего... и реформировавшего вкус общества целой эпохи» (Cian 1938, 21), через поэзию бембизма духовно объединяет людей, принадлежащих к самым различным слоям образованного общества. В условиях Италии первой половины XVI века подражание национальной классике — которая и начинает осознаться как национальная классика — выходит далеко за рамки сиюминутного литературного поветрия и превращается в фактор, способствующий складыванию понятия о нации. С другой стороны, формализация бембизма, его застывших форм неизбежно возникла из стремления Бембо канонизировать Петрарку и проявилась, в частности, в составлении — как бы мы сейчас сказали — словарей петраркистских эпитетов, представляющих огромную ценность для современных исследователей, но, насколько нам известно, никем еще не использованных.

Выход из печати «Рассуждений в прозе о народном языке» Бембо сопровождался скандалом. Возник спор о том, кто у кого заимствовал идеи — Бембо у Д.Фр.Фортуньо, чьи «Правила народного языка» («Regole della volgar lingua») были опубликованы еще в 1516 году, или Фортуньо у Бембо, у которого замысел «Рассуждений...», по его собственному признанию, возник около 1500 года, а сама рукопись имела хождение до издания. Кроме того, возможно, созданные в XV веке анонимные «Правила флорентийского языка» были хорошо известны Бембо и использова-

лись им (Cian 1909, 11). Общеизвестно, что по уровню систематизации грамматики «Рассуждения...» Бембо стоят на несколько порядков выше. Как видим, Бембо, который был ревнив к приоритету своих идей не меньше, чем к собственной славе, претендовал на первенство в создании итальянской грамматики. Ревность Бембо не в последнюю очередь объяснялась тем общеитальянским значением, которое он придавал своей книге («ведь эта книга сможет быть полезной всем, изучающим этот язык» — писал он в одном из писем).

«Рассуждения...», однако, содержали не только грамматику. Здесь был дан очерк истории итальянской литературы, возникновение которой Бембо — один из первых итальянских провансалистов — связывает с влиянием провансальской поэзии. Интерес Бембо к староитальянской поэзии (т.е. поэзии до Данте) был прежде всего интересом к тосканской поэзии. Бембо — теоретика стиля Высокого Возрождения — как видим, интересуется прежде всего поэтическая традиция. Он восстанавливает историю итальянской литературы от самых ее истоков, характеризует национальную традицию, хотя и многое в ней определяет иностранным влиянием. Для нас важно, что главное для Бембо — воссоздать историю национальной литературы, подчеркнуть, что она имеет свои традиции и свою историю, что в ней есть вершины, которым следует подражать. Бембо — и вместе с ним литература Высокого Возрождения — как бы стремится реабилитировать итальянскую литературу на национальном языке, и характерно, что это делается в период активного формирования стиля Высокое Возрождение в искусстве, где, как и в литературе, переплетаются различные направления, в том числе и творческая переработка национальной традиции.

Не менее (а, возможно, и наиболее важной) является вторая книга «Рассуждений...», представляющая собой изложение поэтики стиля Высокое Возрождение. Именно здесь — в рекомендациях Бембо следовать Петрарке и Боккаччо на всех (говоря современным языком) языковых уровнях (фоники, лексики, синтаксиса), пытаюсь тем самым достичь эстетического совершенства, научиться писать «прекрасным стилем» («bello stile») — и проявляется специфика стиля Высокое Возрождение в литературе.

Главное значение «Рассуждений...» заключается в том, что в этой книге народный язык объявляется языком новой, складыва-

ющейся итальянской национальной литературы. Народный язык, на котором писали Петрарка и Боккаччо, способен весьма успешно конкурировать с латынью. Создавая правила нового, национального итальянского литературного языка, под «вольгаре» Бембо, разумеется, имел в виду язык литературной традиции, прежде всего язык Петрарки и Боккаччо, а не разговорную речь венецианских или римских простолюдинов. Однако семантика слова «вольгаре» («volgare» — «народный»), исторически связанная с понятием «народ», невольно ориентировала на восприятие народного языка в качестве национального.

«Рассуждения...» Бембо были значительным явлением в полемике о языке (персонально Бембо в нее не вмешивался). Полемика эта — центральная в литературной жизни Италии первой половины XVI века — была рождена неопределенностью языковой ситуации этого времени. Речь шла о том, каким должен быть литературный язык Италии. Бембо, выступавший за несколько архаизированный, созданный в подражание великим мастерам Треченто язык, представлял первое, «архаизирующее» направление. Другая, довольно мощная струя, была представлена сторонниками так называемого «придворного» («lingua cortigiana») или «общего» («lingua comune») языка (среди них — Кастильоне и известный в свое время литератор Винченцо Колли по прозвищу Кальмета). Против этих — в той или иной мере — эклектических теорий выступали сторонники «тосканского» или «флорентийского» языка (естественно, это были уроженцы Тосканы); но, в отличие от Бембо, они настаивали на использовании современного наречия их родины в качестве основы литературного языка. Среди последних — Макиавелли.

Хотя в вопросе о языке представители стиля Высокое Возрождение придерживаются различных точек зрения, актуальность вопроса в первой половине XVI века для итальянской литературы так или иначе свидетельствует о том, что представители различных сторон в полемике о языке преследуют общую цель — создание единого для всей Италии литературного языка, что является, на наш взгляд, важнейшим свидетельством роста национального самосознания. Другое дело, что пути к цели разнятся между собой: ориентация на литературную традицию (в первом случае) или на современную языковую эмпирику (второй и третий случай). Для стиля Высокое Возрождения выбор языка важен

особенно: ведь стиль здесь (по крайней мере, для Бембо) равен языковым средствам.

«Рассуждения...» Бембо — уникальный образец поэтики Высокого Возрождения. Предисловие Д.Триссина к его трагедии «Софонисба» (издана в 1524 году), которое могло бы претендовать на роль небольшого теоретического эссе Высокого Возрождения, уже содержит многочисленные ссылки на «Поэтику» Аристотеля и предвещает многочисленные комментарии к этому загадочному сочинению, равно как и целый ряд ориентированных на него поэтик позднего итальянского Возрождения. В то же время «Рассуждения...» Бембо — единственное эстетическое самоопределение Высокого Возрождения и в литературе, и — в какой-то мере — в искусстве. Знаменитые письма Рафаэля к Кастильоне и Льву X, об авторстве которых споры не утихают до сих пор, ценны как свидетельства взглядов великого художника, но не позволяют полностью реконструировать его эстетическую программу. «Диалог о живописи, названный Аретино» («Dialogo della pittura intitolato Aretino») венецианца Л.Дольче (корреспондента и последователя Бембо), изданный в 1557 году, прославляет искусство Тициана и говорит об искусстве Рафаэля с восхищением, в котором чувствуется не только географическая, но и хронологическая дистанция.

В 1530 году выходит трехтомное собрание сочинений Бембо. В том же году его официально приглашают на должность историографа Венецианской республики и одновременно библиотекаря библиотеки Ничена (будущая библиотека Марчана).

Бембо находился в центре интеллектуальной жизни Венето, отмеченного в это время расцветом локального Возрождения (Schileo 1923), продолжением славных традиций гуманистов XV века. Дом Бембо в Падуе превратился в настоящий музей — так много там было античных предметов искусства и картин.

В 1539 году Бембо, которого недавно избрали кардиналом, переезжает в Рим. Последние его годы заняты разве что переработкой «Азоланских бесед» и текущими делами. В 1547 году Бембо умирает, окруженный почетом и славой.

Итак, в литературном процессе Италии первой половины XVI века Бембо играет ключевую роль. Он существенно обновляет жанровую систему: как в прозе (сделав жанр диалога литератур-

ным жанром), так и в поэзии (подчинив главное направление лирики своего времени основным жанрам «Канцоньере» Петрарки, фактически устранив тем самым лирические жанры Кваттроченто). А также коренным образом трансформирует — благодаря своим художественным произведениям и в своих теоретических сочинениях — систему стилевую: он создает (наряду с другими писателями) и кодифицирует стиль Высокое Возрождение; причем Бембо создает единую и цельную стилевую программу — от эстетики до грамматики. Через этот стиль, через творчество Бембо литературный процесс соприкасается с другими сторонами художественного процесса — с искусством и философией. Два неотъемлемых компонента литературного процесса — непосредственная связь с предшествующей традицией и творческое переосмысление предыдущих литературных эпох (в данном случае — Античности и Средневековья) — по-своему преломляются в творчестве Бембо. Первый — в гуманизме на итальянском Бембо. Второй — в его обращении к античной, а также к провансальской и староитальянской литературе. Не меньшую роль Бембо играет и в литературном быту, участвуя в изданиях Альда, в художественной жизни крупнейших итальянских литературных центров; своим поведением — бытовым и литературным — он формирует определенный стиль жизни и влияет на литературный процесс.

**Литературно-эстетический идеал  
Высокого Возрождения  
в художественных произведениях Пьетро Бембо**

Литературные сочинения Пьетро Бембо на итальянском («Азоланские беседы», «Стихотворения» и «Стансы») и его любовные письма образуют единый универсум стиля Высокое Возрождение. Под универсумом мы имеем в виду не внешнее строение книги (композиция, сюжет и т.д.), а созданный Бембо художественный мир, который имеет оригинальную структуру, строится из целого ряда единиц (стилём) и существует по собственным законам. Стилёма не равна лексеме или реминисценции, это своего рода «отвердевший» образ, заимствованный в случае Бембо у Петрарки или Боккаччо и являющийся неотъемлемым компонентом определенного стиля, в данном случае — стиля Высокое Возрождение. Стилёмы могут быть использованы в реализации различных поэтических мотивов. В каждой стилёме отражается весь художественный универсум Бембо. Понятие стилёмы, используемое итальянскими исследователями (Dilemми 1989, 24), представляется нам незаменимым при описании стиля, целиком ориентированного на уже существующий стиль Петрарки и Боккаччо\*. Особенно отчетливо эта специфика стиля Высокое Возрождение проявляется в поэзии петраркизма первой половины XVI века.

Давая то или иное определение в «Рассуждениях...» словам, которые использовали Петрарка и Боккаччо, Бембо предопреде-

---

\* Все заимствования из итальянской литературной традиции, прежде всего из Петрарки («мозаика из Петрарки»), а также из античных авторов, упоминаемые в нашей работе, обнаружены К.Дионизотти в его комментариях к художественным произведениям Бембо и к переписке Бембо с М.Саворньяна (Bembo 1960; Savorgnan 1950).

ляет то, что мы назовем отбором стилём. За изящными, хрупкими стихами Бембо и его изысканной прозой стоит огромный труд и мастерски отточенная техника — не одно десятилетие вырабатывавшееся умение искусно и как можно достовернее подражать оригиналу.

Неоплатонизм, куртуазность и риторика — явления разного порядка — представляются нам социо-культурологической основой стиля Высокое Возрождение. Они проникают в художественный универсум Бембо и непосредственно участвуют в его организации, определяя отбор стилём.

Неоплатонизм как философская система определяет содержание «Азоланских бесед». Одновременно под неоплатонизмом мы имеем в виду его превращение в мироощущение Высокого Возрождения: гармония и самоценная красота художественного мира Бембо зиждутся на онтологии флорентийских неоплатоников.

На куртуазности строятся как социальные (королева/подданный), так и персональные (поэт/Дама) взаимоотношения персонажей в художественном мире Бембо. В обоих случаях мы по сути имеем дело с псевдокуртуазностью, которая старательно имитирует разделение ролей средневекового социума или вырастающие из них «психологические» ролевые отношения мужчины и женщины (здесь куртуазность постепенно переходит в светскость).

Риторика, с одной стороны, служит способом существования художественного универсума Бембо, принадлежащего к риторическому типу культуры. Риторические фигуры у Бембо восходят как к античной, так и к национальной литературной традиции. С другой стороны, риторика как «наука о красноречии» определяет построение «Азоланских бесед» и «Стансов».

Действие «Азоланских бесед» происходит в Азоло, при дворе Екатерины Корнаро в течение трех дней. Королева выдает замуж свою любимую придворную даму, которую знала еще ребенком, и устраивает по этому поводу пышный свадебный пир. Среди приглашенных трое молодых венецианцев — Пероттино, Джисмондо и Лавинелло, а также их приятельницы — три молодые венецианские дамы — Берениче, Лиза и Сабинетта, мужья которых отлучились по делам в Венецию. Действие книги начинается в тот день, когда Джисмондо предлагает всей компании не разбредаться на полдневный сон по спальням, а провести самую жар-



Дворец Екатерины Корнаро в Азоло.



кую часть дня в прелестном саду за приятной беседой о любви. Под конец обеда герои услышали три песни, исполненные тремя девушками: в первой любовь порицалась, во второй — восхвалялась, а третья песнь примиряла две первые. Аналогично распределяются по дням и беседы молодых людей. В первый день печальный Пероттино говорит о всевозможных бедах, которые приносит человеку любовь. Его оппонент — веселый, полный жизни Джисмондо — во второй день выступает с опровержением, доказывая, что любовь — источник всех благ. На третий день в присутствии королевы рассудительный Лавинелло примиряет эти две точки зрения, объясняя, какая любовь достойна порицания, а какая — похвалы. Затем он рассказывает о своей встрече с живущим неподалеку Отшельником.

Эта встреча состоялась утром того дня, когда Лавинелло предстоит высказать свое мнение. К началу своей речи Лавинелло уже обладает знанием настоящей истины, данной свыше. И тем не менее сначала он излагает свою точку зрения, исполняет предназначенную ему роль судьи Пероттино и Джисмондо. Он высказывает свое понимание предмета, осознавая его несовершенство, и только после этого переходит к рассказу о встрече с Отшельником. Их беседа и является собственно диалогом — в отличие от пространных монологов с наводящими вопросами, которыми заполнены первые две книги. Лавинелло представляет истину такой, какой преподнес ее Отшельник. Иными словами, в третьей книге излагается и наиболее полное человеческое знание о любви и красоте, т.е. эстетике, и знание небесное, высшее. Словами Отшельника о том, что хороша только любовь, ведущая к вечному блаженству, и заканчивается книга.

«Азоланские беседы» соответствуют литературно-эстетическому идеалу Высокого Возрождения, если понимать под последним эстетически совершенный стиль, созданный по образцу великих мастеров Треченто. Но в «Азоланских беседах» идеал этот еще и вырабатывается — как в содержании (эстетические категории), так и в форме этого произведения. В этих двух аспектах мы и будем рассматривать диалог Бембо.

Как показывает фундаментальное исследование Д.Дилемми (Dilemми 1991), переработка «Азоланских бесед» велась Бембо в двух направлениях. Из сочинения постепенно устранились указания на опыт персонажей, за которыми стояли реалии личной

жизни Бембо, и таким образом рассуждения о любви приобрели обобщенный характер (Dilemmi 1991, LXXV). Одновременно — и это главное — на грамматическом и стилевом уровнях «Азоланские беседы» подравнивались под правила «Рассуждений...», которые были основаны на внимательном изучении и выборе Петрарки и Боккаччо в качестве образца (ibid., CII). Так в текстах трех редакций книги постепенно выкристаллизовывался литературно-эстетический идеал Бембо и всего Высокого Возрождения. Нас же будет интересовать то, каким предстает этот идеал в окончательном — для самого Бембо! — варианте.

Начнем с анализа «Азоланских бесед» как художественного произведения в стиле Высокое Возрождение.

Своеобразие универсума «Азоланских бесед» обусловлено жанровой спецификой ренессансного диалога о любви. Она заключается в том, что этот жанр рождается на пересечении трех плоскостей: собственно литературной, «научной» и экстралитературной, бытовой. Первая плоскость и есть та образная система, в которой существует любое художественное произведение. В литературной плоскости «Азоланских бесед» создается художественный универсум. Он строится на художественной образности, составляющей отличительную черту художественного произведения. Персонажи, обстановка (интерьер дворца, сад, пейзаж), пусть и специфический сюжет, образ автора создают образный строй этого художественного произведения. В «научной», философской плоскости существуют рассуждения персонажей о любви — в то время очень модные и расхожие. В первой плоскости наряду с действием, происходящим в раме произведения, в основной части, т.е. в трех речах, мы находим рассуждения, относящиеся ко второй плоскости. Тем самым грань между первой и второй плоскостями оказывается нечеткой, вторая влияет на структуру, строение образности первой плоскости. Рассуждения в первой плоскости преобладают над динамикой сюжета. На наш взгляд, это дает основание говорить скорее о специфике сюжета (рассуждения вместо действий) и, соответственно, о специфике художественности этого произведения, чем об ее отсутствии.

Литературная и философская плоскости находятся в игровом соотношении: как уже отмечалось, участники бесед, особенно дамы, которые притворно серьезно выслушивают своих кавале-

ров и задают им вопросы, скорее играют в беседы о философии. Но и бытовая плоскость неожиданным образом начинает воздействовать на плоскость литературную. Разумеется, любой литературный жанр входит в некий особый контакт с читающей аудиторией. Но взаимоотношения ренессансного диалога о любви и его читателей еще более специфичны. Ведь именно «в первой трети XVI века образованное общество Италии ...доросло до уровня художественного и национального сознания Петрарки и Боккаччо... Гуманистическая утопия кружка рассказчиков «Декамерона» обрела реальность в классических формах национальной культуры Высокого Ренессанса, а также в стиле жизнеповедения и нравственно-эстетических идеалах образованного общества, ренессансную культуру создающего, питающего и потребляющего. «Азоланские беседы» Пьетро Бембо и «Придворный» Бальдассара Кастильоне воспроизводили не только внутренний мир интеллигенции зрелого итальянского Возрождения, но также ее литературный быт — ту непринужденно светскую атмосферу, в которой уже не профессиональные философы и не ученые гуманисты-филологи, а просто более или менее воспитанные кавалеры и дамы увлеченно спорили о любви, красоте, поэзии и языке...» (Хлодовский 1988, 166). Образы персонажей и мира не просто проникают в образную систему произведения из бытовой плоскости — здесь есть и обратное движение. Ренессансный диалог о любви не только воспроизводил быт, стиль поведения и стиль жизни образованного общества (что?), но и обучает ему (как?), на что у автора, вероятно, была установка. Границы между художественным универсумом и универсумом ренессансного культурного быта чрезвычайно размыты.

Как видим, «Азоланские беседы», созданные в жанре ренессансного диалога о любви — произведение художественное, поскольку оно представляет собой художественный универсум со структурированной образной системой, а не просто излагает ход философской мысли или содержит свод правил поведения, как было, скажем, у Эбрео и, соответственно, будет в «Галатео» Делла Казы.

Подлинность описываемых в «Азоланских беседах» событий должна — по логике автора — следовать из тождественности автора и рассказчика, на чем последний упорно настаивает. Он использует личное и притяжательное местоимения первого лица;

обращается к читателям как своим соотечественникам, венецианцам; указывает, что молод сам и, соответственно, предпочитает молодого читателя, тем самым устанавливая контакт со своей аудиторией. Рассказчик подчеркивает, что события, о которых идет речь, происходили на самом деле, что ему достоверно известно их время и место, что он вывел реальных людей\* под вымышленными именами, дабы защитить их от злословия (двойная игра: настоящий вымысел объясняется псевдовымыслом якобы для сокрытия настоящего). Рассказчик вовсе не случайно упоминает о том, что молодые люди дружат не только с молодыми дамами, но и с их мужьями. Особо подчеркивается стремление максимально точно передать содержание бесед: «чтобы как можно лучше рассмотреть каждый отрывок их бесед и именно так, как эта беседа происходила на самом деле, сдается мне, что лучше сначала описать, как именно происходила беседа, прежде чем переходить к ее изложению» — *«accìò che meglio si possa ogni lor parte scorgere tale, quale appunto ciascuna fu ragionata, stimo che ben fatto sia che prima che io passi di loro più avanti, come il ragionare havesse luogo si faccia chiaro»* (Bembo 1991, 214—215).

Действительно: вроде бы и Азоло Екатерине Корнаро, бывшей королеве Кипра, принадлежал, и сама королева — лицо историческое, и свадьбу для своей любимой придворной дамы она в самом деле устраивала. Да и сам Bembo при Азоланском дворе бывал и гостил. Как видим, вопрос о мере вымысла/художественности/документальности затрагивает самое ядро художественного универсума — его хронотоп (художественное время и художественное пространство), его персонажей и точку зрения автора, которая все это организует.

Однако Bembo не считал нужным объяснить, каким образом королева Кипра вдруг оказалась в Азоло — небольшом местечке под Венецией. В его книге нет ни слова ни о знатном происхождении венецианки Екатерины Корнаро, ни о ее жизни в роли супруги короля Кипра, ни о том, почему отреклась она от престола в

---

\* Мы оставляем в стороне предположения о документальности персонажей «Азоланских бесед» (грустный Пероттино — сам Bembo (близость имен: Пьетро — Пероттино) эпохи своей первой несчастливой любви, жизнерадостный Джисмондо — Bembo периода счастливой любви с Саворньян) — при всем правдоподобии этих гипотез у нас нет неопровержимых доказательств.

пользу брата, ни о том, что отречение это было добровольно-вынужденным, ни о том, что Азоланский замок был подарен ей Венецианской Светлейшей Республикой в качестве компенсации, ни о том, что двор ее был игрушечным, поскольку реальной властью она наделена не была и что праздничный уклад жизни Азоланского двора имел под собой весьма печальную историческую почву, живо описанную Л.Савино (Savino 1912, 235—236). Личную драму, ставшую Историей экс-королевы Кипра — персонажа «Азоланских бесед» — у Бембо мы не находим. В произведении Высокого Возрождения королева превращается в идеализированную прекрасную женщину\*, имеющую самый высокий статус среди других персонажей книги, а сохранившийся до наших дней Азоланский дворец — в ренессансный топос. Гармония прекрасной архитектуры и природы здесь выступает как выражение гармонии мира. Реальные молодые венецианцы обретают сходство с героями общества «Декамерона», «Амето» и даже «Фьямметты», хотя, как уже говорилось, сам Бембо настаивает в «Азоланских беседах» на том, что под чужими именами он вывел реальных представителей венецианской молодежи и у нас (вспомним историю с медалью, где изображена Берениче) — нет оснований не верить Бембо.

В изящном сочинении Бембо повседневная светская реальность начала XVI века трансформируется в идеализированный универсум стиля Высокое Возрождение. Этому не в силах помешать даже жанровая специфика диалога, настаивающего на подлинности описываемых событий. Подобным образом в латинской элегии Полициано мифологизирующий стиль ренессанс превращал флорентинскую действительность в царство гармонии, а знатную флорентинскую девушку — в прекрасную нимфу (Хлодовский 1988, 59). Специфика Высокого Возрождения у Бембо заключается в том, что его прекрасный гармоничный мир создается из стилем Боккаччо и Петрарки. Красивые и одновременно исполненные грации дамы и кавалеры, прелестная архитектура, дивная природа — почти чувственно осязаемое и в то же время идеальное царство красоты и гармонии — возникает из отобранных и употребленных по всем правилам стилевых еди-

---

\* Судя по портрету Екатерины Корнаро, написанному Тицианом и его учениками, королева действительно была хороша собой.



Екатерина Корнаро, королева Кипра.  
Портрет работы Тициана и его учеников. Флоренция, Галерея Уффици.

ниц. И в этом смысле можно говорить о том, что описание придворного общества в раме «Азоланских бесед», точнее, венецианских гостей, в некоторой степени отображает изящное и остроумное светское общество произведений Боккаччо — «Декамерона» или — когда это общество переодето в костюмы нимф и охотников — «Амето».

Энергично заявляющая о себе авторская воля выстраивает художественный универсум «Азоланских бесед», начиная с имен персонажей. Автор приостанавливает или ускоряет ход событий: «На эти ее слова Пероттино ответил как мог и вернулся к своей речи» — «A queste parole rispostole Perottino che come potesse il farebbe, così rientrò nel suo parlare» (Bembo 1991, 232). Автор выстраивает пространство и время своего произведения.

Время «Азоланских бесед» — время свадебного пира, время торжества, не знающее перерыва и неразрывно связанное с праздником и наслаждением: «в музыке, песнях и танцах и в роскошных пиршествах текли день за днем ко всеобщему наслаждению» — «in suoni et canti et balli et solennissimi conviti l'un giorno appresso all'altro ne menava festeggiando con sommo piacer di ciascuno» (ibid., 215). Авторской волей из потока похожих друг на друга праздничных дней выхватываются те три дня — «tre giornate» (ibid.), в которые происходили беседы героев: «в один из дней под конец обеда» — «un giorno tra gli altri nella fine del desinare» (ibid., 216). Время бесед — «самые жаркие часы дня» — «la parte più calda del giorno» (ibid., 218) — выбрано не только в связи с особенностями итальянского климата, но и с явной оглядкой на Боккаччо, в произведениях которого эта бытовая особенность стала художественной. Пространство книги ограничено стенами дворца во фрагментах, обрамляющих беседы героев, и расширяется до размеров сада, когда там оказываются главные действующие лица. Отдельное пространство и особенное время занимает встреча Лавинелло с Отшельником, произошедшая в утро последнего дня бесед в роще — «boschetto» (ibid., 329), находящейся за пределами дворца и сада. Знание конечной истины, которым обладает Отшельник, приходит не из придворных залов, не из прекрасного сада и не из книг. Оно вынесено за пределы биографического, социального и интеллектуального пространства героев книги. Время, в котором существует Отшельник — вечность, как вечно время рассказанной им легенды о Королеве Островов

блаженных. Сиюминутность праздника и бесед, возникших во время свадебного пира, вливается в финале книги в вечность единственно подлинной небесной красоты и любви.

Хронотоп у Бембо во многом восходит к Боккаччо — прежде всего к «Декамерону» и «Амето». Однако в художественном времени «Азоланских бесед» и на их художественном пространстве не происходит ни рождения прекрасного, гармоничного человека из звероподобного охотника благодаря воздействию любви и поэтического слова, как в «Амето» (Хлодовский 1982, 53—55), ни гармоничного нового ренессансного мира и общества, как то было в «Декамероне», где «В процессе рассказов общество «Декамерона» становится подлинно новым обществом Возрождения» и где это «новое общество интеллигентных рассказчиков бесстрашно вернулось во все еще зачумленный мир, неся в него свою человечность, свою культуру, свое слово и свой стиль» (там же, 207—208). И не только потому, что все это уже произошло у Боккаччо, на произведениях которого выросли, надо полагать, герои «Азоланских бесед».

Общество — «*la brigata*» — «Азоланских бесед» изначально по-ренессансному совершенно, поскольку оно существует в художественном универсуме стиля Высокое Возрождение — стиля, неотъемлемой чертой которого является эстетизация физического и духовного в человеке. Портреты молодых героев «Азоланских бесед» написаны, подобно портретам Рафаэля, на которых изображенные люди предстают в своем земном и в то же время идеализированном облике: «три дворянина из нашего города, молодые и благородного нрава, сызмальства изошренные в словесном искусстве и по сей день большую часть времени ему отдающие, были украшены всеми возможными добродетелями, как и полагает благородным кавалерам» — «*tre gentili uomini della nostra città, giovani et d'alto cuore, i quali, da' loro primi anni ne gli studi delle lettere usati et in essi tuttavia dimoranti per lo più tempo, oltre a cciò il pregio d'ogni bel costume haveano, che a nobili cavalieri s'appartenesse d'havere*»; «юные, красивые и прелестные [дамы] благородного поведения» — «*[donne] belle et vaghe giovani et di gentili costumi ornati*» (Bembo 1991, 215).

Создав групповой портрет своих персонажей, Бембо в дальнейшем даже не пытается их индивидуализировать, если не считать упоминания о том, кто из них старше, а кто моложе. Указа-



нием на эмоциональное состояние (печаль Пероттино, веселость Джисмондо), композиционно необходимым для завязки бесед, ограничивается их психологическая характеристика. Персонажей «Азоланских бесед» читатель видит почти исключительно благодаря описанию их мимики, жестов, движений, описанию, которое зачастую свидетельствует об эстетическом совершенстве их манеры держать себя.

Замкнутое идеальное пространство и время художественного универсума «Азоланских бесед» заполнено рассуждениями о любви. Психологический любовный опыт персонажей характеризуется у Бембо с минимальной краткостью — в основном через эмоциональную характеристику или действия: Джисмондо — «самый радостный из всех своих товарищей» — *«il più festevole era de' suoi compagni»*, «охотно и часто веселился с дамами и играл с ним в благопристойные игры» — *«volentieri sempre le donne in festa et honesto giuoco teneva»* (ibid., 218); Пероттино — «говорил редко и мало, да и улыбку на его лице за все время праздника видели всего лишь раз» — *«poco e rado parlasse, né fosse chi riso in bocca gli avesse solamente una volta in tutte quelle feste veduto»*; «он частенько прятался ото всех, как делают люди, у которых тяжело на душе» — *«molto da ogniuno spesse volte si furava, sì come colui che l'animo sempre havea in tristo pensiero»* (ibid., 215). Герои «Азоланских бесед» лишь намекают на собственную личную жизнь, а чаще подчеркнуто о ней умалчивают, как и подобает благородным кавалерам. Автор диалога не допускает на страницы своего произведения эмпирический любовный опыт (пусть и в литературной обработке), целиком заменяя его традицией литературного слова о любви. Возможно, венецианские читатели «Азоланских бесед» улавливали какие-то тонкие намеки на похождения своих сограждан, однако Бембо — в отличие от Боккаччо в «Амето» — никаких «сюжетных» любовных историй в свое повествование не включает.

В «Азоланских беседах» тема любви переплетена с темой слова. К такому выводу приходит и Л.Фортини, причем, по мнению исследовательницы, главной героиней «Азоланских бесед» является не любовь, а литература, литературный слог, «письмо» — *«la scrittura»*, противопоставляемая жизни (Fortini 1984, 398). Литературное слово — высший авторитет, главное доказательство и, в то же время, единственный источник знаний. «Рас-

сказ», «как говорится», «вымысел», «вымышлять», «по вымыслу поэтов», «чернила» — «favola», «suole dire», «fingimento», «fingere», «fingono i poeti», «inchiostri» — вот ключевые слова универсума Бембо. Установка «Азоланских бесед» на литературную традицию сформулирована во вступлении к первой книге, где говорится о практической пользе «словесности и письменности» — «le lettere e la scrittura», поскольку это «прекраснейшее изобретение» — «bellissimo ritrovamento», передает нам опыт прежних поколений, знание которого облегчает нам путь (Bembo 1991, 214). Литературная традиция широко представлена в произведении Бембо. Безусловно преобладают примеры из античной литературы, прежде всего, из античной мифологии. Национальная традиция проявляется, пожалуй, только в упоминании о горестной судьбе Паоло и Франчески — хотя и без ссылки на Данте.

В «Азоланских беседах» в речах Пероттино и Джисмондо отражены два возможных подхода к слову и, тем самым, два возможных принципа, по которым можно выстроить универсум «Азоланских бесед».

Для Пероттино любовь равна слову: слово адекватно воплощает ее. Если влюбленные в литературных произведениях страдают, то любовь — зло. Пероттино — как ему кажется — привлекает себе на помощь целую «тьму древних и нынешних писателей» — «mille antichi e moderni scrittori», авторитет которых должен разбить все доводы оппонента: «итак, ты видишь, Джисмондо, что даже если бы ты захотел показать нам, что Амур добр, ты не смог бы привлечь на свою сторону тьму древних и нынешних писателей, говорящих об Амуре как о зле» — «vedi tu dunque, Gismondo, se vorrai dimostrarci che Amore sia buono, che non ti sia di mestiero mille antichi et moderni scrittori, che di lui come di cosa rea parlano, ripigliare» (ibid., 227). Две канцоны из седьмого монолога Пероттино звучат для того, чтобы он мог на собственном горестном примере при помощи песен раскрыть дамам страдания влюбленных — «Si come hora col mio misero esempio vi potete, donne, far chiare, di cui tale è la vita, chente suonano le canzoni» (ibid., 251).

Для Джисмондо любовь и слово могут находиться не только в прямом (когда описываются радости влюбленных), но и в игровом отношении. Ведь, — утверждает Джисмондо, — любовь приносит всем только счастье, а счастливые влюбленные пишут о своих страданиях только для того, чтобы «придумать темы, до-

стойные чернил, так, чтобы с помощью этих выдумок разнообразить краски и чтобы любовная живопись предстала перед взором зрителей еще более прелестной» — «*porgere diversi soggetti a gl'inchiostrì, acciò che con questi colori i loro fingimenti variando, l'amorosa pittura riesca a gli occhi de' riguardanti più vaga*» (ibid., 270). Для самого Джисмондо, по его же собственному признанию, сочинение канцон — «чудесная игра» — «*maraviglioso giuoco*» и «приятное развлечение» — «*dilettevole solazzo*» (ibid., 271). Обнажив пружины литературного механизма, пружины творческого вымысла, Джисмондо, казалось бы, кардинально «разбивает» доводы своего оппонента. Действительно, главным его аргументом становится не ссылка на произведение, где любовь славят, а не хулят — Джисмондо разрушает фундамент, на котором выстроена пирамида Пероттино, фундамент, замешанный на тождественности любви и литературного слова.

Однако победителем выходит не Джисмондо. Побеждает устное слово Отшельника. Спор письменного слова разрешает слово устное, привнесенное извне, равное знанию, данному Свыше, а не позаимствованное из книг. Именно Отшельник, а не Лавинелло, хотя тот ближе всех к истине, оказывается и судьей, и одновременно победителем. Вполне возможно, что именно из «Пира» Платона Бембо заимствовал установку на знание извне, честь высказать которое всегда принадлежит наиболее достойному: Сократу, ссылающемуся на Диотиму, у Платона, Лавинелло, ссылающемуся на Отшельника, у Бембо. То, что истинное слово принадлежит святому, совершенно не означает «возвращения» Бембо к средневековому аскетизму (Вопога 1966, 160). Вспомним, что флорентийский неоплатонизм был, по мысли Фичино, соединением христианской теологии, идей Платона и неоплатонизма. Отшельник, в котором соединились святость и философское знание, остается в рамках самого распространенного философского направления своего времени.

Установка на литературную традицию, на чужое литературное слово\* — одна из главных установок Высокого Возрождения. И победа слова «философского» ее не отменяет. Она просто оп-

---

\* Это замечание М.Л. Андреева актуально не только для «Неистового Орландо» (Андреев 1988, 129), но и для всей итальянской литературы Высокого Возрождения, где сохраняла свои позиции установка на риторическое слово.

ределяет место литературного слова в художественной вселенной стиля и культуры Высокого Возрождения. Если литература стоит выше других искусств, как заявил Бембо в «Рассуждениях в прозе о народном языке», то выше литературного слова стоит только слово Божественное.

В художественном универсуме «Азоланских бесед» риторика, куртуазность и неоплатонизм определяют как выбор соответствующих стилем, так и строение самого универсума.

На социальной и светской куртуазности выстроена рама «Азоланских бесед». Говоря о куртуазности «Азоланских бесед», мы ни в коей мере не стремимся к медиевизации Возрождения. Куртуазность Высокого Возрождения не идентична куртуазности трубадуров Прованса. Поэтический язык трубадуров не только был «одной из важнейших подсистем куртуазного универсума, с присущей ей одновременно своеобразной «конституирующей» функцией» (Мейлах 1975, 30), но и играл «значительную роль в формировании куртуазного универсума» (там же, 29), вне которого язык этот «теряет в Европе всякое значение, хотя литература на нем продолжает существовать в течение и последующих столетий» (там же, 31). Куртуазный язык Высокого Возрождения не тождественен универсуму Высокого Возрождения, который немыслим без двух других составляющих — риторики и неоплатонизма.

Для Высокого Возрождения справедлив вывод, сделанный на основе анализа поэзии провансальских трубадуров: «...литературный язык трубадуров — это язык куртуазного ритуала, который отождествляется с идеалом куртуазной любви, а в поэтическом обиходе — с самой любовью» (там же). С одной оговоркой: Высокое Возрождение свою куртуазность выстраивает сознательно. Вспомним, что персонажи «Азоланских бесед» — подданные Венецианской республики, что они по собственной воле и лишь на время праздника взяли на себя роли придворных. Персонажи «Азоланских бесед» с удовольствием играют в куртуазность. Искусственный характер куртуазности Высокого Возрождения является ее главной особенностью.

Социальный аспект «новой» куртуазности получил выражение в активном возрождении дворов или, точнее, создании дворов нового типа, общество которых готово воспринять создаваемые при этих дворах произведения стиля Высокое Возрождение,

в акцентировании куртуазного этикета, атрибутов этого типа культуры (рыцарские турниры и т.д.). Неслучайно венецианец Бембо описывает двор Екатерины Корнаро, а венецианец Тициан пишет ее портрет — это тоже своего рода служение прекрасной даме — и в жизни, и в искусстве.

Культурологический аспект напрямую связан с социальным: модель «неприступная, стоящая выше своего возлюбленного дама» и «служащий ей влюбленный в нее поэт» активно культивируется. Блестящий тому пример — переписка Бембо и Лукреции Борджа, как и — в определенной мере — переписка Бембо с Марией Саворньян. В первом случае речь идет о переписке поэта с венценосной особой (эмпирику их отношений мы оставляем в стороне), во втором — с возлюбленной, пусть и занимающей высокий социальный статус — модель «жестокой» дамы, которая может «пощадить» возлюбленного, остается той же, «трубадурской».

Литературный аспект тесно связан с социальным и культурологическим. Возрождаются куртуазные модели любовного переживания, причем происходит это сквозь призму национальной традиции (Петрарка), и насыщаются они типично высокоренессансной эстетической самоценностью. В этом — отличие бембизма от петраркизма XV века с его народными поэтическими традициями. Сознательно конструируемые и возрождаемые модели куртуазного служения Даме находим в лирике Бембо и его последователей, в «Азоланских беседах», в «Придворном» Кастильоне и в произведениях Фиренцуолы, в переписке Бембо с Борджа и Саворньян. По-своему интерпретированная куртуазность была необходима Высокому Возрождению. Дело не только в том, что созданные трубадурами модели — и культурологические, и литературные — легли в основу европейской культуры.

Возрождение средневековой придворной культуры, одна из основных особенностей которой заключалась в проецировании социальных отношений на самую себя, по-видимому, связано с некими глубинными историческими процессами. Но не только с ними. И уж явно дело не в регрессе, не в стремлении вернуться назад. Можно предположить, что куртуазная культура, воплощенная в творчестве провансальских трубадуров и имевшая не только общеевропейскую славу, но и всеевропейское значение, для культуры Высокого Возрождения обладала и национальным значением. Не только в смысле общеевропейского культуры,

«дома». А в значении национальной литературной традиции — прежде всего, Петрарки, лирика которого уходит вглубь провансальских традиций. Сам Бембо — прекрасный знаток провансальской литературы — в «Рассуждениях в прозе о народном языке», как будет показано дальше, говорит о влиянии провансальской литературы на итальянскую.

Придворный этикет заполняет обрамление «Азоланских бесед». Например, в третьей книге Берениче пересказывает содержание бесед, которые велись в течение двух предыдущих дней «почтительно, как и полагает даме в присутствии Королевы» — «*havendo sempre risguardo che come donna et come a Reina gli esponea*» (Vembo 1991, 315). Присутствие королевы при важнейшей речи арбитра-Лавинелло формально объяснено ее интересом к беседам молодых людей, о которых идет «слава... как о сведущих и ученых» — «*grido... di valenti et di scientiati*» (ibid., 314). На самом деле формальное ее присутствие становится смыслонесущим: королева санкционирует, придает особый вес заключительной речи книги. В то же время сама королева и вместе с ней придворная культура как бы допускаются в храм, который в предыдущем веке ученые-гуманисты для нее всячески закрывали (мы не имеем в виду особенные отношения Полициано и Лоренцо Великолепного и некоторые другие исключения). Дело в том, что придворная культура, при всей своей изначально заданной социальной элитарности, гуманистам была чужда — срабатывал иной критерий оценки — критерий интеллектуальной, а не социальной избранности. В книге Бембо эти критерии совпадают, они одинаково элитарны. В «Азоланских беседах» неоплатонические беседы ведутся уже не в элитарной, при всей ее социальной пестроте, флорентийской платоновской академии, а при дворе.

Так для чего же необходимо присутствие реальной Екатерины Корнаро, когда вымышленный Лавинелло будет передавать истину, подаренную ему Отшельником? Меньше всего это объясняется историческими или биографическими факторами. Вряд ли Бембо было так важно польстить реальной Екатерине Корнаро с ее крохотным двором, с которым ко времени публикации книги его связь была фактически утрачена, хотя обычно экстралитературные факторы исследуемой нами эпохи всегда надо иметь в виду. На наш взгляд, Бембо таким образом соединяет, примиряет гуманизм и придворность, куртуазность.

В монологах персонажей «Азоланских бесед» наиболее значительна роль риторики.

Традиции риторической культуры служат источником бесчисленных примеров, приводимых персонажами в подтверждение того или иного тезиса.

Анализ организации текста «Азоланских бесед» позволяет предположить, что это произведение принадлежит к числу риторических. Риторика формирует блоки стилём по схеме риторических фигур. К.Дионизотти совершенно верно отметил, что «Азоланские беседы» написаны по образцу Цицероновских диалогов и что даже название диалога Бембо «Азоланские беседы» («Gli Asolani») перекликается с Цицероновскими «Тускуланскими беседами» («Tusculanarum disputationum») или, в научном обиходе, просто «Tusculani»), что это произведение прежде всего ритора и поэта (Vembo 1960, 23).

Бембо, в сущности, пишет риторическое сочинение на философскую тему. Спор Пероттино и Джисмондо превращается в состязание двух риториков, «фехтовальщиков» — «schermitori», как называет их Бембо. Их речи строятся по четкому риторическому плану, фактически зеркально отображая друг друга и создавая, тем самым, зеркально-гармоничную композицию. Публикой и арбитрами одновременно служат дамы и Лавинелло. Речи Пероттино и Джисмондо по сути являются монологами — вопросы из «рамы» лишь стимулируют их речь в определенном направлении или просто придают им живость. Выдержанные в жанре судебного красноречия обвинительная речь Пероттино и речь Джисмондо в защиту любви строятся по риторическим правилам, и здесь действительно можно говорить о прямом использовании Цицерона у Бембо. Однако следует помнить, что перед нами не столько настоящее состязание риториков, сколько игра в него. Ведь предмет «тяжбы» — чувство, любовь.

Речи «риториков» «Азоланских бесед» еще и эстетически совершенны — и в этом проявляется их принадлежность к Высокому Возрождению. Важно подчеркнуть, что это эстетическое совершенство достигается за счет использования довольно ограниченного набора стилём, составляющих универсум стиля Высокое Возрождение. Выбор эстетически окрашенных стилём — особенность риторики Высокого Возрождения.

Наконец, «Азоланские беседы» оказываются воплощением

норм поэтики Высокого Возрождения, зафиксированных в «Рассуждениях...» и рожденных из трансформированной античной риторики. Перерабатывая «Азоланские беседы» для второго издания, Бембо, как уже отмечалось, как правило, следовал нормам, сформулированным им же самим в «Рассуждениях в прозе о народном языке». Таким образом возникает связь, пусть и опосредованная, художественного универсума Высокого Возрождения и античной науки о слове.

Мироощущение Высокого Возрождения — мир как гармония — возникает из неоплатонического отношения к сущему. Онтология флорентийских неоплатоников, представлявшая вселенную как пятиступенчатую иерархию, находящуюся в вечном движении, пронизанную Божественным светом, просвечивает за той гармонией природы, архитектуры, людей и их речей, которые нарисованы в сочинении Бембо.

Непосредственно элементы неоплатонического учения постулируются в третьей книге (не следует забывать, однако, что персонажи не присутствуют при рождении истины, а лишь играют в это присутствие). Тем самым, универсум «Азоланских бесед» воплощает идеальный универсум Высокого Возрождения и одновременно содержит теоретическое оформление этого идеала.

Неоплатонизм подводит нас к вопросу об «Азоланских беседах» как сочинении теоретическом. Ключевые термины («душа», «красота» — «l'anima», «la bellezza») подвергшегося сильной адаптации для светского читателя флорентийского неоплатонизма превращаются в философские стилёмы и заполняют монологи персонажей «Азоланских бесед». Примеры анализируются ниже. Истина, о которой шел спор в предыдущих разделах, содержится в финале третьей книги. Хотя для автора художественное совершенство его произведения гораздо важнее поиска философской истины, тем более, что интересует его прежде всего эстетика. Этим и определяется принадлежность «Азоланских бесед» к ряду «философской эстетики»\*.

---

\* Разделение эстетики Возрождения на «философскую» и «практическую», применяемую конкретно к литературе и изящным искусствам, предлагает В.П.Шестаков («Эстетика Ренессанса» 1981, 8). В таком случае о «Рассуждениях в прозе о народном языке» можно говорить как об эстетике практической.



Для нас «философия» Бембо важна с точки зрения того, какую философскую и, прежде всего, эстетическую основу выбирает для себя культура Высокого Возрождения эксплицитно.

Абсолютность истины Отшельника предопределена положением, которое он занимает в мире «Азоланских бесед» — он не принадлежит ни церкви, ни светскому миру (эту особенность отмечает и Д. де Тоффол (De Toffol 1981, 70). Автор, вероятнее всего, разделяет мнение Отшельника или, по крайней мере, счел нужным показать его точку зрения как единственно истинную. Оно занимает финальное положение в диалоге, что, по закону жанра, свидетельствует о его истинности. Тот же закон жанра не позволяет Бембо акцентировать свою позицию. В решении этого вопроса мы можем исходить только из этой жанровой особенности: ни в письмах Бембо, ни в авторских рассуждениях в «Азоланских беседах» автор не дает ответа.

«Азоланские беседы» философски анонимны. Вместо имен философов мы в лучшем случае находим только упоминания о «неком философе» — «alcun philosopho» (Bembo 1991, 229—230) или о «писателях» — «scrittori» (ibid., 240), или в лучшем случае, «древних философах» — «antichi philosophi» (ibid., 278). Даже пересказывая платоновскую легенду об андрогинах, Джисмондо не называет Платона.

В своем определении красоты Лавинелло расплывчато ссылается на «достовернейшее мнение, оставленное нам в наследство наипочтеннейшими древними школами ученых мужей» — «verissima opinione, a noi dalle più approvate schuole de gli antichi diffinitori lasciata» (ibid., 320).

Чтобы опровергнуть мнение Лавинелло, Отшельник допускает верность его тезиса, со следующей оговоркой: «И все же не хочется мне, Лавинелло, беседовать и спорить с тобой, пускаясь во все тонкости, как я бы то сделал, случись мне оказаться среди философов или в их школе» — «Tuttavia io non voglio, Lavinello, ragionar teco et disputare così sottilmente come per aventura farei tra philosophi e nelle schuole» (ibid., 333). Так подчеркивается противопоставление философским школам и у Отшельника: чьи бы теории на самом деле он ни излагал, ссылок на философов мы по-прежнему не встречаем — Бембо излагает истину в «чистом» виде.

Философская «анонимность» служит тому, что произведение

не превращается в научный трактат со ссылками на предшественников, различные точки зрения, философские направления и т.д. Философия органично входит в художественный мир «Азоланских бесед». Молодые венецианцы, Отшельник и автор «Азоланских бесед», видимо, исходят из того, что имена или должны быть всем известны, или не имеют значения. Последнее — более вероятно. Ведь Бембо описывает риторический спор в первых двух книгах, где главное — победить соперника с помощью различных приемов, а не прийти к философской истине, а в третьей (Отшельник) дает знание, явленное свыше. Поиск философской истины не входит в его задачу.

Количество философских стилем постепенно увеличивается по трем книгам «Азоланских бесед», что связано и с вниманием автора к различным разделам философии. Всего у Бембо их можно выделить три — сам он, разумеется, их не выделяет — три сферы, к которым флорентийский неоплатонизм проявлял наибольшее внимание, да, пожалуй, только ими и занимался: это антропология, онтология и эстетика.

У Пероттино мы находим начатки антропологии (Bembo 1991, 240). У Джисмондо встречаем уже более развернутую антропологию и через нее переход к эстетике: «душа есть не что иное, как гармония» — «*anima altro non essere che harmonia*» (ibid., 296), а также описание пропорций физической красоты. В третьей книге представлены антропология и эстетика в речи Лавинелло, а также антропология, эстетика и онтология в речи Отшельника. Лавинелло снимает антитезу первых двух книг заявлением о том, что Амур (*Amore*) может быть «хорошим» — «*buono*» или «плохим» — «*geo*» (ibid., 317), в зависимости от того, о какой любви — *amore* идет речь, точнее, о каком «желании» — «*disio*», ведь «желание» равно «любви» (ibid., 318). В чисто фичиновском духе любовь у Лавинелло связывает антропологию и эстетику: «хорошая любовь есть не что иное, как желание красоты» — «*null'altro essere il buono amore che di bellezza disio*» (ibid., 320).

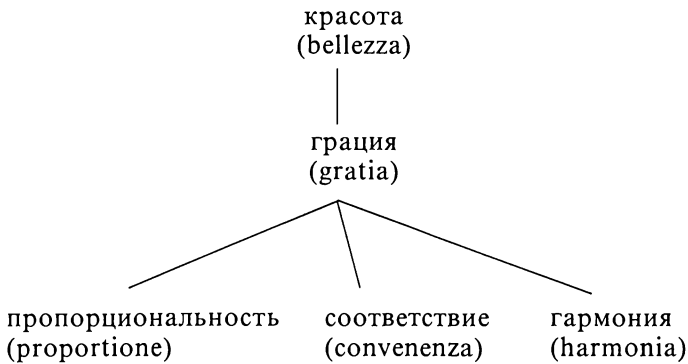
Определение красоты у Лавинелло дается тоже в фичиновском духе как единства красоты и души, и тела. У Отшельника мы встречаем детальнейшую классификацию души (ibid., 333), а также существенно дополненное учение о человеке как о целостности, состоящей из души и тела (ibid., 336) — в первых двух кни-

гах речь шла только о душе, причем вполне в духе платонической традиции тело объявляется «темницей» — «carcere» души (ibid., 346). Также мы находим в речи Отшельника эстетику бессмертной божественной красоты как единственно истинной (ibid., 338) и онтологию.

Неоплатоническая онтология подается фрагментами. Упоминание о иерархическом строении мироздания («подобно ступенькам лестницы... так и в созданных Богом сферах... имеется подобное строение» — «si come nelle scale sono gradi... così nelle cose che Dio create ha... essere si vedeavenuto» (ibid., 334) сменяет развернутая картина мира — «il mondo» как «священного храма — «il sacro tempio», являющегося творением рук Господних — «Dio fece», над которым распластан «нематериальный, нечувствительный» — «né materiale, né sensibile» прекрасный горний мир (ibid., 342—343). Выход на онтологию в финале «Азоланских бесед» органично завершает философские рассуждения и дорисовывает картину мира такой, какой она виделась Высокому Возрождению.

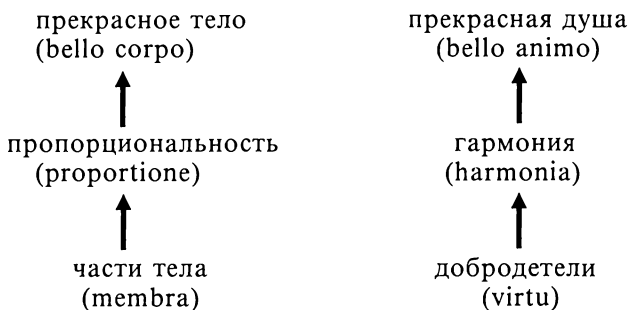
В речи Лавинелло мы находим «земную» эстетику и, тем самым, имеем дело с непосредственным постулированием эстетического идеала Высокого Возрождения в литературном произведении этого стиля: «[Красота] есть не что иное, как грация, которая рождается из пропорциональности, соответствия и гармонии предметов и которая чем более совершенна в предметах, тем более делает их любезными нашему сердцу, и более прелестными (желанными), и явлена она в душах человеческих не меньше, чем в телах» — «[Bellezza] ella non è altro che una gratia che di proportione et di convenenza nasce et d'harmonia nelle cose, la quale quanto è più perfetta ne' suoi soggetti, tanto più amabili essere ce gli fa et più vaghi, et è accidente ne gli huomini non meno dell'animo che del corpo» (ibid., 320).

В определении красоты у Лавинелло содержатся важнейшие категории эстетики, которые у различных деятелей культуры Возрождения и Высокого Возрождения, в частности, наполнялись различным содержанием. У Бембо красота — «bellezza» присуща и телу, и душе и равна грации — «gratia», которая (и, следовательно, сама bellezza, но опосредованно) рождается из трех синонимичных понятий — пропорциональности, соответствия, гармонии («proportione»=«convenenza»=«harmonia»):



Как видим, стоящая на вершине красота синонимична грации, но не равна ей: любая пара синонимов, как известно, имеет свои особенные семантические оттенки. Подобно неоплатоникам, подобно другим писателям стиля Высокое Возрождение Бембо разводит понятия красоты и грации. В свое время Бембо остался недоволен детским портретом своей любимой дочери Элены, написанным одним падуанским художником, именно потому, что художнику не удалось передать «*grazietta*» девочки, а не только потому, что она кажется на нем старше своих лет (Cian 1901, 48). В понятии «*grazia*» для Бембо, видимо, заложен еще и некий духовный смысл, как этому слову изначально семантически присуще (Кудрявцев 1986, 179—184). В то же время грация принадлежит к области «техники», она рождается из трех составляющих — пропорциональности, соответствия и гармонии. Как видим, гармония, которую обычно называют первой в ряду характеристик стиля Высокое Возрождение, у Бембо лежит в основании более высокого понятия.

Распространяя тезис Джисмондо о пропорциях и красоте тела на красоту души, Лавинелло проводит параллель, в которой тело и душа уравниваются; оба принадлежат красоте и пропорциональность одного соотносится с гармонией другой, подобно соотношению прекрасных частей тела и добродетелей: «поскольку подобно тому, как прекрасно тело, все члены которого пропорциональны, так же прекрасна и та душа, чьи добродетели находятся в гармонии друг с другом» — «*perciò che sì come è bello quel corpo, le cui membra tengono proportione tra loro, così è bello quello animo, le cui virtù fanno tra sé harmonia*» (Bembo 1991, 320).



Следующий затем пассаж в духе платонической традиции о зрении как пути к телу и слухе как пути к душе выводит нас на изобразительность, если не прямо на изобразительные искусства и на вербальность, если не прямо на литературу. «Поскольку подобно тому, как по формам тела, предстающим нашему глазу, мы познаем красоту тела, так по словам, достигающим нашего слуха, мы постигаем красоту души» — «Perciò che sì come per le forme, che a gli occhi si manifestano, quanta è la bellezza del corpo conosciamo, così con le voci, che gli orecchi ricevono, quanta quella dell'animo sia comprendiamo» (ibid., 320). Иными словами, речь идет об эстетике изобразительной формы и звука. И дальше Бембо говорит о значении языка, речи как проявлении души человека: «Ни для какой иной цели природа дала нам речь, как для того, чтобы она служила выражением и проявлением наших душ» — «Né ad altro fine ci fu il parlare della natura dato, che perché esso fosse tra noi de' nostri animi segno e dimostramento» (ibid.). Речь и — можно развить — литература служит выражением душевных переживаний. Устанавливается связь между эстетикой и литературой: язык как знак и выражение души. Банальность этого тезиса не делает менее важным тот факт, что категория души, центральная для флорентийского неоплатонизма, оказывается не менее важной для эстетики Высокого Возрождения. И стремление к совершенству формы ничуть этому не мешает.

Эстетическими категориями — «красота», «грация», «соответствие», «гармония», «пропорциональность» — Бембо будет широко оперировать в своих «Рассуждениях в прозе о народном языке» и в форме существительных (то есть понятий) и в форме прилагательных (то есть признаков). И там Бембо уже нигде не

будет раскрывать их, подчинив двум основным эстетическим категориям — «торжественности» — «gravità» и «приятности» — «piacevolezza», созданных им, при всех возможных заимствованиях, специально для литературы. Центральные эстетические — то есть общие и для искусства, и для литературы — категории будут «работать» на специфически литературные эстетические категории — и вот их-то Бембо и будет подробно объяснять и классифицировать. А мы сможем понять смысл всех этих «грациозный звук» — «gratoso suono» и т.д. благодаря «Азоланским беседам».

Для Бембо, Кастильоне, Фиренцуолы говорить о любви, женской красоте и литературе можно одними и теми же словами — до определенной степени, пока речь не пойдет собственно о литературе: «если я полюблю благородную и достойную даму, полюблю ее ум, ее целомудрие, ее учтивость, изящество и прочие стороны ее души, больше, чем ее тело, а тело ее полюблю настолько, насколько оно служит украшением и красотой души, если я полюблю так, то кто же посмеет сказать, что моя любовь не хороша» — «se io gentile et valorosa donna amerò et di lei lo 'ngegno, l'honestà, la cortesia, la leggiadria et l'altre parti dell'animo, più che quelle del corpo, né quelle del corpo per sé, ma in quanto di quelle dell'animo sono fregio et adornamento, chi non sa, dico, che se io così amerò, il mio amore sarà buono» (ibid., 319). Почти все перечисленные здесь достоинства дамы равным образом могут быть названы и атрибутами хорошего стиля.

Персонажи «Азоланских бесед» играют в риторику, куртуазность и неоплатонизм. Художественный универсум Высокого Возрождения возникает из игры, но при этом идеал культуры Высокого Возрождения не подвергается сомнению и не отрицается. Отсюда — неповторимая легкость и непринужденность этого произведения, что не мешает ему оставаться в меру серьезным.

«Канцоньере» Петрарки был для Бембо прежде всего сборником прекрасно написанных стихотворений. Бембо и Высокое Возрождение интересовала совершенная эстетическая форма, а не отлитые в ней тоска (acedия) и душевный разлад Петрарки. Подавляющее большинство «Стихотворений» Бембо написано петрарковским языком и представляет собой «мозаику» из петрарковских стилем. Поэзия Петрарки была художественным открытием,

хотя и оставалась в пределах риторической формы как единственно тогда возможной. Бембо же стремится к максимально точному воспроизведению того, что два века назад было новшеством. В том, как Бембо подражал Петрарке, проявлялось и его понимание великого поэта, и его понимание гармонии. Используя созданные столетия назад образы, Петрарка раскрывал духовный мир своего лирического героя. Бембо, превратив образы в стилёмы, лишь играет в создание картины внутренней жизни. Н.Елина, тонко и убедительно проанализировав все уровни (фонетический, синтаксический, лексический, фонический и т.д.) одного из сонетов Бембо, обнаружила, что он построен на принципе гармонии, и пришла к выводу, что и вся книга «Стихотворений» лишена душевного надлома (Елина 1986, 221). На наш взгляд, следует помнить, что поэзия Петрарки на редкость гармонична и красива, при описании как счастливых минут, так и жесточайших страданий влюбленного поэта. Стремясь к абсолютной петрарковской гармонии, Бембо тщательно копирует все нюансы и оттенки любовных переживаний Петрарки, поскольку без них его любовный универсум мгновенно бы распался.

Деление стихотворного сборника на «стихотворения на жизнь» и «стихотворения на смерть», где начало и конец послушно обрамляют «покаянные» сонеты, у Бембо носит чисто формальный характер. У Петрарки две части книги объединены образом возлюбленной поэта. Бембо включает во вторую часть книги стихотворения на смерть любимого брата, друзей и лишь затем Дамы, создавая некое подобие поэтического некрополя.

Петрарковскому сюжету (первая встреча — зарождение любви — портрет, восхваляющий физическое и духовное совершенство возлюбленной — описание радостей и мук столь противоречивой любви — смерть возлюбленной — скорбь поэта — раскаяние на склоне лет перед Богом в служении земному чувству) Бембо следует только в кардинальных его пунктах.

При сохранении внешней двухчастной структуры и сюжетной канвы книга Бембо утратила целостность, присущую «Канцоньере» Петрарки, и превратилась в простой сборник стихов прежде всего благодаря трансформации, которой подвергся образ Дамы. Кроме безымянной Дамы-возлюбленной, в «Стихотворениях» появляются дамы-приятельницы, к тому же, коллеги по поэтическому ремеслу — Вероника Гамбара, Виттория Колонна. Стихи

Men grave esser ti dee, ch' altri soffenda;  
Tu Padre ne mandasti  
In questo mar; et tu ne scorgi a porto:  
Et se molto ne amasti  
Alhor, chel mondo t'ebbe vivo et morto;  
A mane a questo tempo; el nostro torto  
Da te non si rimembri et non sattendà:  
~~Ma preta sopra noi larga descenda~~  
~~La tua preta non vinca o ne contenda;~~  
Ma giunta sopra noi larga descenda.

Страница рукописи  
сборника П. Бембо «Стихотворения»  
с авторской правкой.  
Венеция, Библиотека Марчана.

Бембо не просто посвящены разным женщинам и создают собирательный образ, свидетельствующий о «социализации» лирического жанра и программной литературной мистификации (Gorni 1989, 40; 46). Превознося неповторимость своей возлюбленной, Бембо не счел нужным при помощи какого-либо поэтического приема создать сквозной образ Дамы: поэтический мир «Стихотворений» в нем не нуждается.

Копирование универсума «Канцоньере» и неизбежная его



формализация неожиданным образом допускают ряд неточностей в композиции, сюжете и обрисовке главного женского образа в «Стихотворениях». Исключение составляет выбор лирических жанров: у Бембо доминирует сонет, встречаются мадригал, баллада, канцона и одно капитоло. Жанровый пуризм продиктован, вероятно, стремлением Бембо, не включившего ни одно страмботти в окончательную редакцию своего сборника, оттолкнуться от петраркизма Кваттроченто.

В центре поэтического универсума Бембо — поэт во взаимоотношениях с возлюбленной, друзьями, друзьями-поэтами, правителями, родным городом и Италией, Небом, наконец. Наряду с любовными стихотворениями Бембо в духе античных эпистол — и вслед за Петраркой — сочиняет послания к друзьям, в том числе и к собратьям-поэтам; восхваляет сильных мира сего; пишет о судьбе Италии, не забывая о любимой Венеции; касается темы поэта и поэзии. Возникающее тематическое разнообразие может быть рассмотрено как ряд микроуниверсумов, образующих поэтическую вселенную Бембо. Подобное видение «Стихотворений» не мешает рассматривать книгу Бембо как сборник стихотворений, каждое из которых представляет собой самостоятельное целое и в то же время органично входит в состав сборника. С другой стороны, «Стихотворения» Бембо могут рассматриваться и на различных срезах: фонетическом, фоническом, лексическом, синтаксическом, что позволяет успешно обнаружить в них реализацию аналогичных разделов «Рассуждений...».

Одни из микроуниверсумов Бембо практически полностью повторяют микроуниверсумы Петрарки, другие построены несколько по-иному, в соответствии с теми требованиями, которые Бембо предъявлял к своей поэзии. Существование микроуниверсумов не отменяет замкнутости универсума, ограниченного петрарковскими стилёмами, однако контуры его становятся более прозрачными, сквозь них проглядывают лица близких и не слишком близких Бембо людей, связанные с ними события. Характерный пример — оформленные в петрарковских стилёмах и по образцу сонета CLXXXIV на болезнь Лауры сонеты CXI и CXII по случаю вполне реальной болезни Морозины.

Любовный универсум Бембо традиционен, восходит к провансальцам и целиком взят у Петрарки. Заимствованы координаты этого универсума «поэт — Дама», основанные на отношениях

служения — пощады, а также модели любовного переживания, построенные преимущественно на антитезах. Бембо может брать у Петрарки поэтическую тему и решать ее по-своему, однако набор стилём остается прежним. Все любовные стилёмы у Бембо могут быть сгруппированы в несколько тематических рядов: относящиеся к поэту, к Даме, к их взаимоотношениям, к Амуру.

Непременная жестокость Дамы неразрывно связана с мольбой влюбленного поэта о пощаде (сонет LIX):

Если бы моим словам Вы, Мадонна, поверили  
настолько, насколько Вы причиняете моему сердцу боль и страдание,  
то не все мои вздохи были бы брошены на ветер,  
и не всегда напрасно просил бы я о пощаде.

Se deste a la mia lingua tanta fede,  
Madonna, quanta al cor doglia e martiri,  
non girian tutti al vento i miei sospiri,  
né sempre indarno chiederei mercede.

Традиционные стилёмы собраны в портрете Дамы (сонет V):

Златые локоны, подобные гладкому и чистому янтарю,  
что на легком ветерке волнуются и летают,  
нежные глаза, что светлее солнца,  
и что превращают в светлый день темную ночь.

Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura  
ch' a l'aura su la neve ondeggi e vole,  
occhi soavi e più chiari che 'l sole,  
da far giorno seren la notte oscura.

На петрарковских кончетти построен сонет XLIII:

О, я несчастный, что я в одно и то же время и молчу, и кричу,  
и страшусь, и надеюсь, и радуюсь, и страдаю.

Lasso me, ch' ad un tempo e taccio e grido  
e temo e spero e mi rallegro e doglio.

Сопряжение невозможного лежит в основе сонета XLVI «Мчитесь, реки, вспять к своим истокам» («Correte, fiumi, a le vostre alte fonti»); вечная борьба между разумом и чувством представлена в сонете LII:

С разумом, облеченным в прекрасную истину,  
часто воюет мое дерзкое желание.

Con la ragion nel suo bel vero involta  
l'ardito mio voler combatte spesso.

Стихотворные эпистолы к друзьям, как правило, представляют собой рассуждения на тему любви. Исключения составляют «стихотворный портрет» (по определению К.Дионизотти (Vembo 1960, 606) Трифоне Габриэле (сонет СХХII) и послания, написанные по конкретному и, порой, бытовому поводу. В обработке Бембо-поэта бытовой мотив обретает высокую поэтичность и нисколько не снижает общего высокого тона сборника. Таков, в частности, сонет к Библиене (ХСI), где Бембо просит у друга статуэтку Дианы, которая своей холодностью напоминает его даму (позднее в своем завещании Библиена вспомнил об этой просьбе Бембо).

Тему поэта и поэзии Бембо разрабатывает как в некоторых дружеских посланиях к знакомым поэтам, так и в специальном стихотворении (сонет VIII), которое представляет собой диалог с Амуром\*. На наш взгляд, Бембо берет у Петрарки тему и некоторые стилёмы, но решает ее в ином ключе. У Петрарки дан монолог Амура, сам поэт присутствует здесь как слушатель, к которому обращаются. В стихотворении Бембо — настоящий диалог, где четко выделяются речь поэта и речь Амура. Сонет Петрарки — история взаимоотношений поэта и Амура; рассказывая ее, Амур призывает поэта описать произошедшее с ним, как и с другими влюбленными. В сонете Бембо поэт спрашивает Амура, как ему осмелиться писать о недостижимом для него существе; ответ Амура и составляет содержание стихотворения.

Оставив в стороне традиционные сетования поэта о том, насколько он недостойн писать о столь высоком предмете, обратим внимание на то, что стиль — важнейшая категория поэтики Бембо — оказывается здесь антропоморфным: прекрасная женщина придает совершенную форму стилю. То, что на первый

---

\* К.Дионизотти сравнивает его с петрарковским сонетом ХСIII (ibid., 513). На наш взгляд, с петрарковским сонетом ХСIII больше сходен ХХХ сонет Бембо.

взгляд кажется общим местом, неожиданным образом связывает поэзию Бембо с его поэтикой:

Она так поведет тебя, что любой изъян  
превратит в достоинство, и из тусклого и брэнного стиля  
сможет благодаря своей грации сделать светлый и бессмертный,  
придав ему форму столь прекрасного предмета.

Ella ti scorgerà, ch' ogni imperfetto  
desta a virtute, e di stil fosco e frale  
potrà per grazia far chiaro immortale,  
dandogli forma da sì bel soggetto.

Похоже начинается сонет LX, обращенный к Веронике Гамбара: совершенный стиль молодой поэтессы отражает ее совершенство и зажигает в поэте огонь — последнее, как уже отмечалось нами, ни в коей мере не соответствовало действительности. Бембо характеризует стиль Гамбары через определения идеального стиля, которые он дает в «Рассуждениях...» [курсив наш.— Н.К.]:

*Изящные* стихотворения, что вновь  
влили яд в мое сердце,  
и ты, *стиль, исполненный гармонии и грации,*  
подобный той, что создает тебя, *чистый и блестящий,*

Rime *leggiadre*, che novellamente  
portaste nel mio cor dolce veleno,  
e tu *stil d'armonia, di grazia pieno,*  
com'ella, che ti fa, *puro e lucente,*

Мимолетная оценка творчества Петрарки, включенная в куртуазное служение возлюбленной, содержится в баллате XXXVI. Она должна была сопровождать томик Петрарки, который поэт дарит Даме. Вспомнив картину Андреа дель Сарто «Девушка с томиком Петрарки» (1528—1529) — (в «Истории итальянской литературы» издания Гардзанти она даже помещена как иллюстрация в раздел «Петраркизм» (Вопога 1966) — мы увидим, как искусство и литература Высокого Возрождения говорят об одном, доминирующем в культуре того времени явлении:

Быть может, читая, как он всю жизнь прожил,  
все больше любя ее день ото дня,

Вы скажете: — Таков и мой слуга.—  
Низкого или скверного помысла  
у него вы не найдете, но зато найдете благочестивые желания,  
рассыпанные в изящном и благородном стиле.

Forse leggendo come sempre e' visse  
più fermo in amar lei di giorno in giorno,  
direte: — Ben è tale il fedel mio.—  
Basso pensiero o vile  
non scorgerete in lui, ma sante voglie  
sparse in leggiadro et onorato stile.

В сонете LXI речь идет о некой даме, пытающейся отговорить Бембо — законодателя петраркизма! — писать в стиле Петрарки:

По пути, пройденном великим влюбленным Тосканцем,  
велит не ходить мне; говорит, что тщетно сегодня жаждать напиться  
из источника, забившего под его прекрасным лавром.

Per la via, che 'l gran Tosco amando corse,  
dice non ir; che 'ndarno oggi si brama  
la vena, che del suo bel lauro sorse.

Галантный кавалер, однако, не превращает свое стихотворение в филологический диспут, легко сворачивая на удобную тему восхищения и любви. Подобным образом переход поэта Эрколе Строщи с латыни на итальянский, составивший главную тему «Рассуждений...» в стихотворении LXV, объясняется не чем иным, как необыкновенными достоинствами его Дамы.

Сонет CXLI к Делла Каза занимает особенное положение в композиции книги: им заканчивается первая часть сборника. Не раскаяние, а поэтическое завещание завершает «стихотворения на жизнь». Бембо хвалит стиль Делла Казы и, как совершенно справедливо указывает К.Дионизотти (*ibid.*, 621—622), как бы назначает Делла Казу своим преемником.

Во многих стихотворениях Бембо, обращенных к друзьям-поэтам, тема любви доминирует; порой она полностью вытесняет тему их общего ремесла. Таковы сонеты CXIV и CXV к поэту Бернардо Капелло, в котором Бембо видел своего лучшего ученика, сонет CXXIV к Триссино, сонет CXXX к Мольца, три сонета к Виттории Колонна (CXXV, CXXVI, CXXVII), полные традиционного восхищения этой достойной женщиной.

Соответствие «Стихотворений» правилам «Рассуждений...» как на уровне поэтики, так и на уровне эстетических принципов лежит на поверхности и совершенно очевидно.

Более глубокий пласт поэтического мира Высокого Возрождения — это то, что мы назвали «социо-культурологической основой» рассматриваемого нами стиля. Куртуазность, неоплатонизм и риторика затрагивают как целое, так и отдельные микроуниверсумы, тем или иным образом скрепляя их. Каждое из этих явлений в «Стихотворениях» специфично.

Куртуазность в лирике Бембо проявляется на нескольких уровнях. На ней построены отношения «поэт — Дама» и соответствующий комплекс стилём в любовном микроуниверсуме, равно как и отношения «поэт — правительница».

В «салонных» стихотворениях бытовая куртуазность, уже сильно напоминающая светскость, превращается в куртуазность литературную. Так, в основе сонета XXVII лежит распространенная в то время светская игра в вопросы-ответы, в которую кавалеры и дамы играли, усевшись в круг. Нужно было прошептать свой вопрос и услышать ответ соседа или соседки, произнесенный вслух. Однажды сам Бембо прошептал на ухо Элизабетте Гонзага «Io ardo» («Я горю»), а в ответ услышал «Non io» — «А я нет» (Дживелегов, 1929). Чисто куртуазный момент (Бембо не был влюблен в герцогиню) в стихотворении превращается в настоящую страсть. Эта история, возможно, и составила сюжет стихотворения, начинающегося точно так же:

— Я горю,— сказал я, но тщетно, несчастный,  
искал я ответ, как того требовала игра.

— Io ardo — dissi, e la risposta invano  
come 'l gioco chiedea, lasso, cercai.

Далее в стихотворении Бембо категоричный ответ Элизабеты Гонзага превращается в выразительный жест Дамы: прикосновение ее холодной руки воспринимается поэтом как свидетельство ее холодности. И в данном случае куртуазный сюжет заполнен петрарковскими стилёмами. Бембо может менять порядок слов, как того требует поэтический строй его стихотворения, но образ-стилёма остается прежним, петрарковским: «рука была холоднее снега» — «Fredda era piu che neve» (у Петрарки: «холод-

ная, как снег» — «fredda che neve» — XXX, 2) или «положила на мою ладонь свою обнаженную прекрасную ручку» — «mi pose ignuda la sua bella mano» — 8 (у Петрарки: «прекрасная обнаженная ручка» — «una bella ignuda mano» — CC, 1).

Неоплатонизм, как правило, входит исключительно в комплекс отношений с Дамой. О нем, вероятно, есть основания говорить хотя бы на примере сонета X, повествующего о возвышенной, как и ее объект, небесной любви. Характерно, что зарождение любовного чувства из созерцания этой неземной красоты описывается вполне в духе неоплатонического представления о зрении как пути к красоте. В «Азоланских беседах» нетрудно отыскать соответствующий теоретический пассаж. Специфика неоплатонизма в любовной поэзии Бембо заключается в том, что он сплавлен со стильновистской поэтической традицией:

Привыкший созерцать все эти годы  
земную красоту и мутное сиянье,  
узрел я лик, осененный небесной славой,  
светлее чистого солнца.

И тут же по венам моим заструился жар,  
сладостный и терпкий, достигая сердца,  
и так стал я жить по воле Амура,  
что дарует мне то мир и радость, то войну и горе.

Usato di mirar forma terrena  
quest'anni adietro e torbido splendore,  
vidi la fronte, di celeste onore  
segnata e più che sol puro serena.

Corsemi un caldo alor di vena in vena  
dolce et acerbo e passo dentro al core,  
del qual poi vissi, come volle Amore,  
ch' or pace e gioia, or mi dà guerra e pena.

Особенность поэтической риторики «Стихотворений» заключается в том, что в качестве источника стилём выбирается итальянская поэзия, преимущественно Петрарка, и лирика античных авторов. Античность входит в разные сферы поэтического универсума Бембо и непосредственно, и через творчество Петрарки. Менее всего она представлена в любовной его части. Таково сравнение вслед за Петраркой собственной любовной истории с историей мировой (сонет LIII), где у Бембо, правда, вместо Цеза-

ря фигурирует оратор Антифонт. Или молитва к Фебу о выздоровлении Дамы в сонете СХI. Значительно больше ее в стихотворениях, написанных по «случаю» и обращенных к высокопоставленным особам. Так, в сонете LXII к Элизабетте Гонзага по поводу смерти ее мужа Гвидубальдо появляются отзвуки лирики Горация. Особенное значение Античность приобретает в стихотворениях, обращенных к друзьям. Бембо не просто создает «современный и петраркистский эквивалент Горациевой эпистолы» (Вембо 1960, 593). Возрождая античный лирический жанр дружеского послания, Бембо переводит на итальянский язык античные стилемы, обогащая художественный универсум стиля Высокое Возрождение образами другой — античной культуры, принципиально значимой для культуры Высокого Возрождения.

Перегруппировка петрарковских стилем не позволяет говорить об оригинальности Бембо-поэта, но она дает основание сделать вывод о том, что поэтический универсум Высокого Возрождения, выстроенный из материала великого поэта Треченто, существует по собственным законам — законам эстетической самоценности и гармонии.

До сих пор речь шла о любви условной, целиком литературной. Теперь на примере переписки Бембо и Марии Саворньян посмотрим, как настоящие, не выдуманные отношения поэта и его возлюбленной трансформируются в письмах Бембо, превращаясь в его художественный универсум. На страницах писем Бембо живое чувство облекается в прекрасную словесную форму. Отметим, что письмо не превращается при этом в литературный экзерсис, но и в то же время не выходит за рамки традиционной любовной риторики. Перед нами — переписка возлюбленных, двух очень близких людей. За нею — живая человеческая страсть и вполне реальная любовная история со всеми ее этапами: знакомством, первым шагом, тайными свиданиями, размолвками, примирениями, вынужденными расставаниями, охлаждением. Однако говорить о ценности этой переписки как памятника нравов можно весьма осторожно: поглощенность главных героев друг другом не позволяет проскользнуть на страницы писем ничему, что хоть каким-то образом не касалось бы их отношений. Если это бытовые детали — то это медаль с изображением Саворньян, которую вымалывает у нее Бембо, или собачка по имени Бемби-



но, или пара перчаток, которые он посылает ей в подарок. Если люди — то либо муж Марии, либо те, кто помогает устраивать встречи возлюбленных — брат Бембо Карло, верный Кола, служанка и поверенная Марии Доната. Отсутствие бытовых реалий неудивительно, если учесть, что перед нами переписка возлюбленных, живущих в одном городе, имеющих возможность довольно часто поговорить, и поэтому характерная вообще для жанра любовного послания недоговоренность, когда многое, а подчас главное остается за пределами текста письма, выступает здесь особенно рельефно. «Несостоявшийся диалог» — «*dialogo mancato*» — так назвала эту особенность Л.Фортини (Fortini 1984, 389),— особенность, которая верна прежде всего для писем Марии Саворньян. Они, как правило, невелики по объему и посвящены в основном вопросам об устройстве свиданий. К тому же, Мария постоянно обещает рассказать главное при встрече, хотя порой пишет по три письма в день, пока не кончится бумага. Ее письма — как бы фрагменты мозаики той жизни, которая стоит за ними, хотя, разумеется, есть и исключения: описания ее переживаний, чувств и т.д. Письма Саворньян — всего лишь половина эпистолярия, причем меньшая по объему и не самая главная. Они представляют интерес скорее для историка языка, который задастся целью проследить влияние литературного, прежде всего, петраркистского языка на язык образованных дам. Для нас письма Марии Саворньян важны как зеркально-необходимое дополнение к письмам Бембо, свидетельствующим о неразделимости литературного и внелитературного миров для Высокого Возрождения.

Послания Бембо, в отличие от писем его адресата, составляют единый комплекс, где каждое письмо — отдельное произведение, в то же время органично входящее в более широкий контекст. Письма Бембо, где он, на первый взгляд, постоянно говорит только о своей Даме, на самом деле целиком посвящены анализу его душевных переживаний. Здесь и рана от предыдущей любовной истории, и восхищение Марией Саворньян, и боль из-за редкости встреч и т.д. Однако о психологизме следует говорить не больше, чем о психологизме «Канцоньере» Петрарки или «Фьямметты» Боккаччо. На наш взгляд, утверждения К.Дионизотти (Savorgnan 1950, XXI) о том, что в любовных посланиях Бембо зафиксирована страсть в чистом виде, что письма эти — свиде-

тельство высокой и чистой любви, вряд ли имеют под собой основание. Против первого восстает изысканно обработанная литературная форма, против второго — хотя никто не сомневается в искренности Бембо — традиционная любовная модель высокого служения Даме, не допускающая «низких» нот. Причем речь не идет о том, что Высокое Возрождение в письмах Бембо подняло весьма двумысленную ситуацию адюльтера до уровня высокой литературы. Такой ситуации для Высокого Возрождения, построенного на куртуазных моделях, просто не существует.

Эмпирика — любовное чувство, реализованное в отношениях с любимой женщиной — преобразуется в стиль Высокое Возрождение, воспевающий любовь в петрарковских образах-стильмах. Последние восходят к образам поэзии трубадуров, которая строится по преимуществу на изначально заданной нереализованности любовного чувства. В описании реальной счастливой любви Бембо использует все те же образы, потому что говорить о любви — для Высокого Возрождения — в отличие от других стилевых регистров (представленных в некоторых произведениях П.Аретино, если выбрать наиболее типичный пример) — можно только так. Судить о «реальной» ситуации мы можем только по бытовым деталям.

Восстановить подлинную психологию взаимоотношений Бембо и Саворньян в ее нюансах, что сделало бы их переписку интереснейшим памятником психологии эпохи, по их письмам не представляется возможным. В эпистолярной Бембо, как и в его художественных произведениях, любой реальный, даже бытовой факт превращается в поэтический, из набора стилем создается образ. Вот, к примеру, какими словами сопровождает Бембо посылку пары перчаток в подарок Марии Саворньян (письмо от 30 июня 1500 года): «Прекрасный, дорогой, сладчайший предмет моих мыслей, посылаю тем ручкам, что держат теперь ключи от моего сердца... пару перчаток» — *«Bello e caro e dolce obietto de' miei pensieri, mando a quelle mani, che tengono oggimai l'una e l'altra chiave del cuor mio... paja di guanti»*.

Исследователи, например, А.Э.Куальо (Quaglio 1986), неоднократно отмечали связь любовной переписки Бембо — Саворньян с другими его произведениями. «Азоланские беседы» — теоретическое сочинение о том, какой должна быть любовь, «Стихотворения», в целом запечатлевшие безнадежную страсть поэта к пре-

красной Даме и письма к Саворньян, повествующие о взаимной любви, имеют много смысловых совпадений, обусловленных соответствием стилем: семантика оказывается производной от стиля. Высокое Возрождение, сосредоточивая внимание на форме, определяет тем самым содержание произведения. В письмах Бембо легко обнаружить соответствия «Азоланским беседам» и «Стихотворениям» как на уровне стилем, так и на уровне поэтических мотивов. Ряд стилем совпадает со стилемами «Азоланских бесед» и «Стихотворений». Таков мотив обмена сердцами (письмо от 17 августа 1500 г.): «Меня нисколько не удивляет, что говорится, будто влюбленные меняются сердцами» — «Non mi maraviglio se si suole dire che gli amanti cangiano tra loro i lor cuori», который, как мы помним, в «Азоланских беседах» Джисмондо объявляет одной из выдумок поэтов. Бытовая и психологическая ситуация в любовных посланиях создателя и одного из крупнейших представителей стиля Высокое Возрождение воплощена в словесной ткани этого же стиля.

Анализ эпистолярия Бембо—Саворньян позволяет сделать вывод о вхождении эпистолярного жанра\*, принадлежащего к числу документальных, автобиографических жанров, в систему жанров художественных — жанра диалога о любви и жанра лирического стихотворения. Вхождение это сопровождается переходом на новый стиль — стиль Высокое Возрождение. Одним и тем же языком — с учетом, разумеется, реалий взаимоотношений Бембо с разными дамами — написаны письма и к Саворньян, и к Лукреции Борджа, где куртуазность существует в своем социальном значении. В эпистолярии Бембо мы обнаружили элементы системы художественного произведения. Это основной лейтмотив переписки «идя рядом» — «andrem di pari»\*\*, который становится главной осью, на которую нанизываются все эпизоды, а также пространство (Венеция и другие упоминаемые города) и время (часы и дни встреч и разлук) повествования.

Специфика художественного мира любовных писем Бембо за-

---

\* М.Марти правомерно выделяет эпистолярный как жанр (к нему исследователь относит эпистолярный Бембо, выстраиваемый автором подобно тому, как выстраивается художественное произведение), в отличие от простого собрания писем (Martí 1961, 204).

\*\* На что указывает целый ряд исследователей, а Д.Дилемми даже вынес «andrem di pari» в заглавие одной из своих статей (Dilemmi 1988—1989).

ключается в том, что эпистолярная любовная проза Бембо представляет собой сочетание традиционных стилём с прямыми реминисценциями из Петрарки. В личной переписке знаменитый петраркист позволяет себе прибегать к прямому и, главное, открытому и подчеркнутому заимствованию целых фраз, которые, по видимому, наиболее адекватно и полно отражали его настроение и состояние в ту или иную минуту. В письмах Бембо петрарковские цитаты включены в основной текст и выделены самим автором. Наиболее характерный пример — письмо Бембо от 12 апреля 1500 года, представляющее собой, по выражению Дионизотти, все ту же «мозаику из цитат» (Savorgnan 1950 159). Вот начало письма [курсивом выделена цитата]: «*Я слушаю, но вестей не слышно*. Не знаю, что еще сказать Вам, разве что: я вручаю Вас нежному влиянию моего Юпитера» — «*Io pure ascolto, e non odo novella. Nè so che altro dirvi, se non che io vi raccomando la dolce influenza del mio Giove*» (Петрарка, CCLIV). Письмо от 20 марта 1500 года, где говорится о портрете Саворньяна, бережно хранимом Бембо, содержит цитаты из стихотворения Петрарки на портрет Лауры, хотя у самого Бембо есть два сонета о портрете возлюбленной: «Я целовал его [портрет] тысячи раз вместо Вас, и прошу его о том, о чем я охотно попросил бы Вас, и вижу что он, *похоже, благосклонно меня слушает*, гораздо благосклоннее, чем Вы, *если бы он только еще мог ответить на мои слова*». — «*Holla basciata mille volte in vece di voi, e priegola di quello, che io voi volentieri pregherei, e veggo che ella benignamente assai par che m'ascolte, più che voi non fate, se risponder sapesse a' detti miei*» (Петрарка, LXXVIII).

Тем не менее в целом в художественном универсуме Бембо легко обнаружить стилёмы, продиктованные куртуазностью и неоплатонизмом и принадлежащие к риторическому типу культуры.

В письмах к Саворньяну воспроизводится куртуазный универсум Бембо со всеми его моделями служения, переживания (к примеру, любовь как «мучительнейшее наслаждение» — «*penosissimo diletto*» — письмо от 20 июля 1500 года).

В письме от 31 мая 1500 года мотив куртуазного служения переплетается с неоплатоническим мотивом о высоте души Дамы. Везде в переписке Бембо говорит, как правило, только о душевных качествах Марии, хотя их связывали отнюдь не плато-

нические отношения: «Любите меня, но не так, как по Вашим словам, я того заслуживаю — так я никогда не заслужил бы Вашей любви, но так, как по велению Вашей высокой, редкой души, следует любить того, кто, по Вашему решению, заслужил Вашу любовь и пощадку» — «*Amatemi, non come dite che io merito, che non si può il vostro amor meritare, ma come all'altezza del vostro raro animo è richiesto amar colui, il quale voi, la vostra mercè, degno del vostro amore avete giudicato*». В том же письме Бембо сравнивает их любовную историю с любовью идеальной и приводит в качестве свидетельства «Азоланские беседы»: «И если мои слова о том, что наша любовь еще не достигла того, чего она должна достичь, придутся Вам не по вкусу, поскольку Вы желаете видеть в ней все совершенства, то взгляните, о чем говорят двое совершенных возлюбленных, которым выпало говорить об их наслаждениях, говорят во второй книге «Азоланских бесед» о нашем нынешнем предмете» — «*E se questo mio dire, che il nostro amore non è ancor giunto là dove egli dee, vi nojerà, sì come colei che ogni perfezione gli disiderate, vedete quello che due perfetti amanti chiamati a ragionar de' loro diletти nel secondo degli Asolani ne parlano al proposito della nostra materia presente*». Их совершенной любви противостоит совершенно в духе неоплатоников любовь вульгарная (письмо от 1 ноября 1500 года): «Я никогда не хотел ничего иного и не желал от Вас, как только чтобы мы по единственной и высокой тропе, любя, достигли того места, куда не доходят отзвуки любви вульгарной» — «*Nè altro volli giamai, nè disiderai da voi, se non che per qualche solo e alto sentiero pervenisimo amando in luogo, dove non giungano i termini de' volgari amori*».

С «Азоланскими беседами» (текст которых был хорошо известен обоим корреспондентам: в письме от 31 августа 1500 года Саворньян приглашает Бембо в гости почитать его «книгу» — «*el libro vostro*») связан и следующий пассаж, где Бембо напрямую ассоциирует себя с Пероттино (или, возможно, Саворньян так уменьшительно называла Бембо, и тогда подтверждается реальность прототипа этого персонажа): «Она живет и не любит меня, а я люблю ее и не живу, более того, я умираю каждый день столько раз, сколько острейший нож проходит и пронзает мое сердце, когда мне вспоминается, что на таком небольшом расстоянии из ее души был выкинут до сих пор столь дорогой ей Пероттино,

что теперь он не может вымолить у нее снисхождения даже на короткое и небольшое сведение о ней». — «Ella vive e non m'ama, e io l'amo e non vivo, anzi muojo ogni dì tante volte, e tante un pungentissimo coltello mi passa e mi trafigge il cuore, quante mi torna nell'animo, che per sì poca lontananza in tanto le sia di mente uscito il suo pur ora così caro Perottino, che egli non possa impetrar dallei grazia d'una brieve e picciola contezza» (письмо от 28 июня 1501 года).

Все произведения, о которых шла речь выше — произведения серьезные. Но литература Высокого Возрождения любила и умела и посмеяться. Свидетельство тому — «Стансы» Бембо. Полное название произведения, о котором пойдет речь, — «Стансы» мессера Пьетро Бембо, прочитанные в шутку им, а также его Светлостью Оттавиано Фрегосо, в костюмах двух послов богини Венеры, направленных к Мадонне Элизабетте Гонзага, герцогине Урбинской и к Мадонне Эмилии Пиа, окруженным множеством благородных дам и кавалеров, которые в прекрасном дворце названного города танцами праздновали вечера Карнавала MDVII г.» — «Stanze di M. Pietro Bembo, recitate per giuoco dallui e dal S. Ottaviano Fregoso, mascherati a guisa di due ambasciatori della dea Venere, mandati a Mad. Lisabetta Gonzaga Duchessa d'Urbino e Mad. Emilia Pia sedenti tra molte nobili donne e signori, che nel bel palaggio della detta citta danzando festeggiavano la sera del Carnassale MDVII» (Bembo 1960, 651). Содержание «Стансов» — это речь «толмача» двух послов богини любви Венеры, прибывших из Аравии, чтобы сделать сторонницами своей повелительницы двух целомудреннейших урбинских дам. Заметим, что не совсем понятно, для кого предназначалась эта роль, если Бембо и Фрегосо были одеты послами и сами читали стихи. Форма — пятьдесят стансов, строфа — октава. Все стансы тесно связаны друг с другом двумя способами: либо логической связью последнего стиха предыдущего и первого стиха следующего станса, либо за счет однотипного начала; нередко эти два способа сочетаются.

У «Стансов» два сюжета. Есть сюжет в традиционном смысле этого слова, располагающий события в пространстве и времени: выход богини любви, ее речь (вспомним, кстати, что именно с обращения Венеры к главной героине «Фьямметты» Боккаччо на-

чалось ее «падение»), чудесное путешествие послов, их речь в Урбино. Как и в «Азоланских беседах», этот сюжет заполняется рассуждениями о любви.

В полном названии «Стансов» указан случай, по которому написано произведение — «вечер Карнавала» — «la sera del Carnasale», на котором читаются стихи, написанные «в шутку» — «per giuoco». Таким образом, уже в названии задается определенный ракурс, в котором мы должны воспринимать это произведение. Куртуазность, неоплатонизм и риторика определяют его художественный строй. «В шутку» использован и лирический жанр станса: вряд ли для Бембо было актуально его провансальское происхождение или его недавнее прошлое — жанровое новаторство «Стансов на турнир» Полициано отмечено современными исследователями (Андреев, Хлодовский 1988, 62).

Карнавальная смех порождает это произведение Бембо. Перед нами тот редкий случай, когда литература Высокого Возрождения прощается с изначально присущими ей высоким тоном и «торжественностью» — с той самой *gravità*, о которой Бембо столько говорит в «Рассуждениях...» — прощается, чтобы от души посмеяться. Расставание с *gravità* происходит, разумеется, на время — и очень небольшое — на время карнавала, когда — как повторялось и цитировалось множество раз после знаменитой книги М.М.Бахтина о карнавальном культуре (Бахтин 1965) — снимаются все запреты. Однако особенность литературы Высокого Возрождения заключается в том, что во время карнавала она не выходит за собственные рамки, не переходит на чужую орбиту, не опускается в нижний регистр существовавших параллельно с ней культур (Берни, Фоленго и т.д.). При том, что и эти «нижние» культуры отнюдь не означали тождественности народной культуре (укажем, например, на идущую от средневековых университетов тенденцию соединять латынь и итальянский в маркониических стихах).

Смех литературы Высокого Возрождения — не грубый и не простонародный, а изящный, куртуазный, чему во многом способствовала специфика придворного карнавала начала XVI века, проходившего, как правило, в присутствии правителей. Теперь карнавал, изначально представлявший собой «эстетическое действие “неофициальной” культуры» («Эстетика» 1989, 140) сильно отличается от флорентийских карнавалов, в которых принимал

участие сам Лоренцо Великолепный. При сохранении основных общих черт народный и придворный карнавал принадлежат к разным культурам. Даже отдельные элементы народной смеховой культуры не проникают в карнавальное сочинение, созданное при дворе. «Стансы» Бембо никак не связаны с народной культурой карнавала, его жанровыми формами (в частности, с так называемыми «карнавальными песнями» — «*canti carnasialeschi*»). Шутка Высокого Возрождения остается в пределах высокой книжной традиции.

Художественный мир «Стансов» построен на куртуазности. Куртуазность социальная вводится через официальный придворный этикет, когда «два посла» — «*i due ambasciatori*» произносят свою речь «в прекрасном дворце» — «*nel bel palaggio*» перед лицом той, кого зовут «Элизабетта Гонзага, герцогиня Урбинская» — «*Lisabetta Gonzaga, duchessa d'Urbino*» — о чем, как мы видели, сообщается в названии произведения. Куртуазность в отношениях с Дамой возникает в рассуждениях о любви.

Октава связывает произведение Бембо с традицией Кваттроценти и через нее со всей романной традицией, в том числе и с традицией кантасториев — певцов, исполнявших именно в этих строфах песни о странствованиях рыцарей. Однако и эта связь осуществляется «в шутку». Действительно, Бембо использует элементы рыцарского хронотопа. Таково волшебное течение времени — оно одно и то же и для мифической Венеры, живущей в Аравии, и для ее послов, и для урбинских дам — послы должны успеть убедить дам «прежде, чем наступит ночь» — «*prima che faccia notte*» (станс 10) — т.е. в вечер карнавала, когда и читаются стихи. Таково и волшебное перемещение послов из Аравии в Урбино — их мгновенный перелет в пространстве, сжато описанный в одном тринадцатом стансе.

Но на этом все сходство и заканчивается. Ни рыцарей, ни волшебников у Бембо нет — «рыцарская» октава использована в шутку. Так в «Стансах» обыгрывается куртуазная рыцарственность. В игру превращается и официальная придворная церемония — как в «Стансах», так и в зале Урбинского дворца. Из текста явствует (станс 14), что послы не знают здешнего языка и от их имени выступает переводчик. Вспомним, что текст этот читался — по-видимому — самим Бембо, одетым в маскарадный наряд. Форма костюма обычно служит «средством перевертывания



социальных ролей» (Эстетика 1989, 140), но здесь, на придворном карнавале, роли обыгрываются. Бембо читал свои стихи перед лицом светлейшей Герцогини; соотношение «королева» / «ее придворный» таким образом обыгрывалось вдвойне, поскольку «придворный» играл в чужого, Венериного «придворного», к тому же выступающего в официальной роли «посла». В шутовском тоне отношения куртуазности неожиданным образом распространяются и на языческую богиню. Венера оказывается и богиней, и правительницей (в первом стансе она названа «учливой» [буквально: «куртуазной»] Богиней — «Cortese Dea»), а ее подданные — и «слугами», и «верующими» — «servi e devoti» — станс 2; «fedeli» — станс 5. Она дарует пощаду — «mercede» тем, кто верит в нее — «onogan... con pura fede» — станс 4: религиозный аспект тесно переплетается, а порой и вытесняется аспектом куртуазным.

Как видим, куртуазность в «Стансах» Бембо шуточная. Однако мы не находим у него перелицовки высокой куртуазности, когда высокая культура оборачивается культурой смеховой, как то было присуще «низкой» традиции в провансальской литературе. Шутка не означает ни снижения содержания, ни отказа от высокой стилевой традиции.

Шуточной оказывается и риторика «Стансов». Она заполняет строфу, которой писались рыцарские романы. «Стансы» — риторическое произведение, поскольку красноречие Венериних слов служит одной цели — убедить. Один станс (44) даже целиком написан в форме риторических вопросов с риторическим обращением к дамам. Содержание «Стансов» действительно во многом по сути своей перекликается с речью Джисмондо (Bembo 1960, 651). Как мы видели, риторика была игрой и в «Азоланских беседах», где в риторическую форму облачается «любовное», а не риторически-серьезное содержание. Но в «Азоланских беседах» третья книга придавала первым двум ту философскую направленность, которая оставляла «игру в ретику» в рамках «верхних регистров» культуры. Там убеждение «противника» имело «высокий» смысл, поскольку происходило в рамках философской и литературной традиции. В «Стансах» же риторика — сплошная игра, шутка — ну не мог Бембо всерьез убеждать урбинскую герцогиню и госпожу Пиа быть посговорчивее?! Главная задача риторики — убеждение — осуществляется здесь в

шутку. Ведь цель автора, который написал и читает это «риторическое» произведение — преподнести своей герцогине забавный и прелестный подарок на окончание карнавала.

«Стансы» риторичны и в плане использования одних и тех же стилём.

Вышучивается в «Стансах» и неоплатонизм. Таковы 17—20 стансы, где представлены типичные неоплатонические положения, которые определенным образом соотносятся с речью Лавинелло, если не самого Отшельника.

Художественный универсум «Стансов», вышучивая три составные основы стиля Высокое Возрождение, тем не менее существует по тем же законам гармонии и самоценной красоты, что и другие итальянские произведения Бембо. У Бембо даже карнавальная безделушка должна быть не только веселой, но и изящной. Поэтическая ткань «Стансов» создана из все тех же петрарковских стилём. Иногда Бембо как бы просто цитирует Петрарку, включая его образ (абсолютно адекватно, никак не изменив) в поэтическую ткань своего произведения (станс 27), иногда свободно играет словами в петрарковской цитате (станс 22), иногда — как бы «объективирует» Петрарку, обращая сразу к двум дамам то, что было у Петрарки личным любовным переживанием (станс 25).

Как видим, в «Стансах» обыгран, но не высмеян стиль литературы Высокого Возрождения. Если учесть, что созданы они были спустя всего лишь два года после первого издания «Азоланских бесед» и задолго до первого издания «Стихотворений», а также то, что Бембо работал над стилем «Стансов» почти всю жизнь, можно предположить, что литературно-эстетический идеал Высокого Возрождения формировался и в этом шутовском сочинении Бембо. Шутовом — но не комическом. Как уже отмечалось, для литературы Высокого Возрождения нехарактерно сосуществование высокого/низкого регистров. В «Стансах» Бембо отнюдь не отменял все то, что уже было закреплено в «Азоланских беседах» и вырабатывалось для «Стихотворений». Книжная и придворная литература Высокого Возрождения не роняла себя, даже смеясь.

**«Рассуждения в прозе о народном языке» Бембо —  
литературный манифест Высокого Возрождения**

В данной главе предпринимается попытка комплексного анализа «Рассуждений в прозе о народном языке» Бембо как идейно-художественной целостности. На наш взгляд, такой подход предоставляет возможность выхода к более широким обобщениям, нежели разбор отдельных теоретических положений Бембо. Чтобы не сбиться на комментированный пересказ «Рассуждений...», и для удобства изложения мы сочли необходимым выделить в книге Бембо три крупных тематических пласта. Первая тема — обоснование выбора итальянского, т.е. национального языка в качестве литературного и судьба национальной литературы. Вторая — общие эстетические установки Бембо, позволяющие говорить об эстетической основе, общей и для литературы, и для искусства Высокого Возрождения в сочетании с эстетическими категориями, в которых Бембо определяет идеальный стиль. Третья тема — собственно литературный идеал Высокого Возрождения и пути его достижения.

В трех книгах «Рассуждений...» пересказывается содержание бесед, происходивших в течение трех декабрьских дней в Венеции, в доме Карло Бембо. Его гости — Эрколе Строцци, Федерико Фрегозо и Джулиано де Медичи. Собравшиеся — сторонники использования итальянского языка в качестве литературного — ставят перед собой задачу убедить Строцци перейти с латыни на итальянский, что удается им довольно быстро и что составляет содержание «Рассуждений...», которое обрамляют «бытовые» вступления и завершения каждой книги. Уже во второй книге Строцци заинтересованно слушает, как следует писать на итальянском (подражая Петрарке и Боккаччо и следуя определенным риторическим правилам), а в третьей книге его знакомят с тонкостями итальянской грамматики.

Избрав для своего теоретического сочинения очень авторитетный в итальянской «ученой» литературе жанр диалога, Бембо, на первый взгляд, вписывает свое произведение в гуманистическую традицию диалога XV века. Однако в действительности связь диалога Бембо с гуманистическим диалогом Кваттрочен-то — всего лишь видимость. Дело не столько в тематическом различии, не в том, что этико-политическую и философскую тематику диалогов Кваттрочен-то сменила тематика филологическая. В «Рассуждениях...» отсутствует то, что делало гуманистический диалог XV века выражением гуманистического способа мышления — открытость, диалогичность (Баткин 1978, 150). При кажущейся объективности «Рассуждения...» авторитарны, как это свойственно Высокому Возрождению, художники и писатели которого были убеждены в том, что нашли некую объективную истину. И это делает их произведением Высокого Возрождения, точнее, особой разновидностью ренессансного диалога, «ученого» диалога Высокого Возрождения.

В «Рассуждениях...» фактически нет процесса спора, нет диалога, если подразумевать под последним — как литературоведческим, а не лингвистическим понятием — столкновение и/или попытку синтеза противоположных суждений. Неизвестно, насколько осознанно Бембо изменил первоначальное «рабочее» название «Диалог о народном языке» («Dialogo della volgar lingua») на «Рассуждения в прозе о народном языке» («Prose della volgar lingua») — и тем не менее это изменение носит принципиальный характер. Три книги «Рассуждений...» при объединяющей их диалогической логике развития сюжета сильно разнятся. Только первая книга более или менее подчинена видимости законов жанра диалога. Вторая и особенно третья книга, по сути представляющая собой монолог на тему грамматики итальянского литературного языка, эти законы игнорируют.

Особенности формы, обусловленные жанром диалога, старательно соблюдены в книге Бембо. Изложение взглядов Строцци композиционно занимает минимальное место и не определяет структуру диалога. Строцци очень быстро превращается из полноправного участника диалога в ученика. Тем самым точка зрения Строцци предстает как заведомо неверная, нуждающаяся в корректировке. Его реплики, вопросы, как и вопросы других собеседников, позволяют Бембо тщательнейшим образом прояс-

нить все нюансы интересующих его — Бембо — проблем, но отнюдь не являются выражением иной истины. Бембо упоминает и излагает точку зрения своего настоящего оппонента — Кальметы, но самого Кальмету участником диалога не делает.

Как то свойственно жанру диалога, композиция «Рассуждений...» трехслойная: непосредственно содержание диалога (т.е. содержание «реплик»); рама (очень сильно развернутые «ремарки»); вступления автора к каждой из трех книг с обращениями к Джулио де Медичи (Клименту VII — племяннику Лоренцо Великолепного и двоюродному брату Джулиано Медичи). В «Рассуждениях...» Бембо движется от общего (вопрос о судьбах национальной литературы) к частному (грамматика). Соотнесенность вступлений с основным текстом книг не одинакова. Наиболее естественной она предстает в первой: от назначения книги к определению роли итальянского языка и литературы, и во второй книге: от истории итальянской литературы к поэтике идеального стиля. Достаточно искусственна эта связь в третьей книге: от основных эстетических принципов во вступлении к грамматике в основной части; Бембо даже счел нужным объяснить ее необходимостью завершить начатый разговор. Бембо, как и полагается автору диалога, старается несколько оживить действие в раме, внося необходимый бытовой элемент. Он упоминает о заболевшем Строщи, садящемся поближе к огню, о том, что все отправляются ужинать или после беседы разъезжаются по домам на гондолах. В других случаях Бембо пользуется переходом между рамой и непосредственно диалогом — так, с реплики о названии ветра, дувшего в тот день, и начинается диалог.

Функция рамы традиционна: в ней создается хронотоп произведения (Венеция, дом Карло Бембо, 10, 11, 12 декабря 1502 года). В память о любимом брате Бембо начинает свой диалог с дня его рождения, о чем и сообщается в начале книги. Бембо как бы размещает свой диалог в реальном историческом времени и реальном историческом пространстве, придумывая год, месяц и числа, когда он якобы происходил. Вымышленное намеренно подается как реальное через упоминание фактов жизни автора — Пьетро Бембо: «...беседа,... происходившая в Венеции несколько лет тому назад в течение трех дней, и некоторое время спустя рассказанная мне моим братом, поскольку в те дни мне случилось оказаться в Падуе» — «...un ragionamento... in Vinegia fatto,

alquanti anni adietro, in tre giornate, e da esso mio fratello a me, che in Padova a quelli di mi trovai essere, poco appresso raccontato» (Bembo 1960, 75—76). Историческое время присутствует в раме благодаря упоминанию исторических лиц: «Ваш дядюшка, добрейший Лоренцо» — «*buon Lorenzo che vostro zio fu*» (ibid., 76), либо исторических событий, связанных с одним из участников диалога — Джулиано: «Поскольку в Венецию незадолго до этого приехал Джулиано, который, как Вам известно, всеми был называем Великолепным, в то время, как Вы, и он сам, и его братья Пьетро и кардинал де Медичи (Лев Десятый и мой господин, который ныне, хвала Господу, оставил Вам свое звание и свое имя) вследствие пребывания в Италии и во Флоренции Карла Восьмого, короля Франции, длившегося уже несколько лет, пребывали вне пределов своей родины»... — «*Perciò che essendo in Vinegia non guari prima venuto Giuliano, il quale, come sapete, a quel tempo Magnifico per soprano me era chiamato da tutti, nel tempo che voi et egli e Pietro e il cardinale de' Medici suoi fratelli, per la venuta in Italia e in Firenze di Carlo Ottavo Re di Francia di pochi anni stata, fuori della patria vostra dimoravate (il qual cardinale, la Dio mercé, ora papa Leon decimo e signor mio, a voi ha l'ufficio e il nome suo lasciato)*»... (ibid., 77). Так Бембо объясняет присутствие Джулиано в Венеции. Время истории есть и в самом диалоге. Упоминаются исторические события — вторжение иностранных сил в Италию (ibid., 87) или культурная политика исторических лиц — например, увлечение греческой культурой во Флоренции благодаря покровительству Лоренцо Великолепного (ibid., 85). Помимо исторического, у Бембо есть еще и время «ученое» — время научных споров. Таков пересказ происходящих за рамками книги спора Трифоне Габриэле и Кальметы о придворном языке или беседы Пьетро Бембо, Паоло Канале и Космико в доме Фрегозо о Данте и Петрарке.

В «Рассуждениях.....» Бембо предстает в трех ипостасях. Первый Бембо — автор излагаемой в «Рассуждениях...» теории — не считал нужным каким-либо образом указать, кто именно из персонажей высказывает его точку зрения. Формально он никак в книге себя не проявляет. По законам жанра мнение Бембо, вероятно, совпадает с теми истинами, к которым в итоге приходят его герои. Второй Бембо — автор книги, подчеркивающий свое авторство. Во вступлениях он ведет диалог с читателем, пусть это и

односторонний диалог с высокопоставленным читателем, которому посвящается произведение. Бембо подчеркивает свою роль «хроникера» (в предисловии к первой книге). Существует, наконец, третий Бембо — один из тех персонажей, что остаются за пределами книги. Его мнение вводится в текст всего несколько раз, но всегда — в кардинальных пунктах.

Персонажи «Рассуждений...», как уже говорилось, — подлинные исторические лица. Автор характеризует их по социальному положению в то время, когда якобы писался диалог — в 1515 году: «Джулиано де Медичи... ныне герцог Немурский и... мессер Федерико Фрегосо, который несколько лет спустя был назначен папой Юлием Вторым архиепископом Салерно». — «*Giuliano de' Medici... che è ora Duca di Nemorso e... messer Federico Fregoso, il quale pochi anni appresso fu da Giulio papa secondo arcivescovo di Salerno creato*» (ibid., 75). То, что Строщи — знаменитый латинский поэт, следует только из текста, а о том, что Фрегосо — знаток провансальского языка и литературы — провел юность в Провансе, сообщает сам Фрегосо в той части книги, где речь идет о провансальской литературе. Наряду с участниками диалога Бембо упоминает и других реальных лиц: Трифоне Габриэле, Кальмету, Космико, самого Пьетро Бембо. В традиции жанра никто из персонажей не наделен психологической характеристикой. Все, что о них говорится, необходимо лишь для того, чтобы определить их роль в диалоге и способствовать его развитию. Так, Карло выполняет роль хозяина дома в прямом и переносном значении: он не только принимает гостей, но и объединяет собравшихся. Строщи — поначалу сторонник латыни — дает основание для развития «сюжета» диалога. Представитель правящей флорентийской династии Джулиано заодно представляет и флорентийский диалект. В этом же ряду «провансалец» Фрегосо и упоминание о его «провансальской» юности. Габриэле представляет правую сторону в споре с Кальметой, Кальмета, соответственно — неверную теорию. Оба существуют только как выразители двух различных точек зрения. Космико воплощает распространенное в то время заблуждение (по мнению Бембо) о величии Данте, следующее из величия сюжета его творения. Иначе говоря, исторические лица необходимы Бембо лишь для создания исторического времени в его произведении.

Наряду с этими видимыми и легко выделяемыми частями ком-

позиции существует еще одно строение книги. Это — филологический универсум Бембо, который мы можем реконструировать из разбросанных по его книге замечаний — у нас нет достаточных оснований говорить о хорошо разработанном понятийном аппарате. Используемые Бембо, условно говоря, термины, можно разделить на несколько типов. Грамматический тип, в отличие от двух последующих, создан автором осознанно: в третьей книге Бембо пишет грамматику в научных для его времени терминах. В эстетический тип или уровень входят два основных понятия — «торжественность» и «приятность» — и то, что их образует. Третий — собственно филологический — образуют версификационные термины, названия лирических жанров и общефилологические понятия типа «язык» («lingua»), «речь» («favella»), которые порой нельзя назвать терминами в строгом смысле слова (например, «сочинять» — «comporre»).

Филологический универсум Бембо органично входит в художественный универсум «Рассуждений...», образованный из традиционных эстетически самоценных стилём. Таков увиденный Джулиано сон, полный символов и описанный в стилёмах «Азоланских бесед»; таковы многочисленные прямые заимствования из Петрарки, на этот раз введенные в виде примеров для подражания. Язык, которым написаны «Рассуждения...», грамматически — а грамматика для Бембо имеет стилевое значение — тот же, что и в «Азоланских беседах». Таким образом, язык художественной и научной прозы оказывается идентичным. Уникальность художественного универсума «Рассуждений...» заключается в том, что рождается он из тех же понятий, из которых предполагается создавать идеальный стиль. Образец превращается в пример и практику в пределах одного произведения.

Первый тематический пласт в основном входит в первую книгу «Рассуждений...». Кроме того, к истории словесности — от ее возникновения до современной итальянской литературы — Бембо возвращается в начале второй книги. Многочисленные примеры, взятые из произведений различных итальянских авторов, и их характеристики позволяют сделать вывод об отношении литературы Высокого Возрождения к предшествующей традиции: стильновистам, Данте и т.д.

Бембо далеко не случайно выбирает в качестве основной темы



своего диалога «переубеждение» упрямого Строщи, предлагающего, чтобы либо его убедили писать на итальянском, либо он убедит всех писать на латыни (*ibid.*, 78) — кстати, Строщи в самом деле впоследствии перешел на итальянский язык. За риторическим приемом стоят процессы, происходившие в самых недрах культуры. Билингвистическая ситуация, благополучно существовавшая в литературе более столетия при громогласных гуманистических заявлениях о превосходстве латыни, для писателя начала XVI века становится невозможной. Численный перевес противников Строщи — три против одного — находится в том же ряду, что и упоминание в предисловии о многочисленных «изучающих» — «*studiosi*» (*ibid.*, 75) итальянский язык. Важно не то, насколько картина, нарисованная Бембо, соотносится с реальной языковой ситуацией того времени и даже не то, насколько в ней отражаются тенденции этой ситуации. Важна установка Бембо и литературы Высокого Возрождения на кодификацию итальянского языка как равноправной замены латыни в качестве языка высокой, авторитетной литературы.

Какова же аргументация Бембо и совпадает ли она с настоящими причинами необходимости итальянской культуры обратиться к национальному языку? Критерий, используемый Бембо при выборе литературного языка — «естественность» родного языка. «Близкий» («*vicina*»), «родной» («*natia*»), «присущий» («*propria*»), «естественный» («*naturale*») — вот эпитеты, которыми Бембо награждает итальянский язык («*lingua*») и которые, в конечном счете, решают исход спора. Писать надо на родном языке, а не на языке пусть более совершенной, но чужой цивилизации. Итальянский язык — родной, а латинский — «иностран- ный», «чужой»: оба семантических оттенка объединены в одном итальянском слове «*straniera*». Бембо отчетливо осознает билингвизм языковой ситуации, который надо каким-то образом разрешить и устранить: «...должно сказать, что народный [итальянский] язык нам не только близок, он нам родной, присущ нам, тогда как латинский для нас чужой и иностранный. Подобно тому, как два языка было и у римлян: один — присущий им, естественный — таким языком была латынь, а другой — чужой и иностранный — и им был греческий, так и в нашем распоряжении два языка: один — присущий нам, естественный, отечественный — итальянский, другой — инородный и неестественный —

латынь». — «...a noi la volgar lingua, non solamente vicina si dee dire che ella sia, ma natia e propria, e la latina straniera. Che si come i Romani due lingue aveano, una propria e naturale, e questa era la latina, l'altra straniera, e quella era la greca, così noi due favelle possediamo altresì, l'una propria e naturale e domestica, che è la volgare, istrana e non naturale l'altra, che è la latina» (ibid., 80).

Проведя параллель с Античностью, Бембо совершил полную перестановку ценностей в гуманистической культуре. Перед нами кодификация создаваемых в этот же период или уже написанных произведений высокой литературы на итальянском, кодификация гуманизма на итальянском — как его будут потом называть в историях итальянской литературы (Toffanin 1960). На наш взгляд, это название верно лишь отчасти. Речь идет о рождении итальянской национальной литературы. Своим, на первый взгляд, «невинным» утверждением Бембо нанес сильнейший удар по «пролатинским» позициям итальянского гуманизма. По сути, итальянский гуманизм Кваттроченто уходит корнями в убеждение Петрарки в том, что латынь — настоящий язык итальянцев, поскольку это язык итальянцев древних и, главное, итальянцев совершенных, создавших и совершенное государство, и совершенную культуру, тогда как современная ему Италия представляет собой жалкие останки былого величия. Бембо уже не мечтает возродить латынь не потому, что его натуре была мало свойственна склонность к утопическому. Просто Бембо наиболее точно сформулировал тенденцию культуры, представителем которой он был: высокая национальная литература должна существовать на национальном языке.

Вопрос Строчи и ответ Карло через глагол «полагать» («stimare») прямо вводят точку зрения Пьетро Бембо: «Так значит, ...мессер Пьетро полагает, что латинское наречие нам чуждо? — Сомнения нет, что он так полагает». — «E come, ... stima egli M. Pietro che il latino parlare ci sia lontano? — «Certo sì, che egli lo stima» (ibid., 79—80). Автор объективирует персональный опыт, заставляет свое реноме знаменитого гуманиста, выбирающего итальянский, «работать» на свою идею. Своим оппонентам, упрекающим его в пренебрежении латынью, Бембо дает следующую характеристику: они «образованны и сведущи *только* в латинской словесности» — «dotti e scienziati *solamente* nelle latine lettere» (ibid., 79) [курсив наш. — Н.К.]. Гуманистическое классичес-

кое образование оказывается уже недостаточным, занятия античной культурой перестали быть венцом учености: не утратив интеллектуальной престижности, они оказываются всего лишь частью научных занятий. Обращение гуманиста Бембо к итальянскому — знак закономерности литературного процесса, знак возвращения итальянской литературы, обогащенной опытом античной словесности, к народному языку Петрарки и Боккаччо, осознаваемому как национальная традиция, знак возникновения национального сознания. Теоретические установки Бембо показательны не меньше, чем количественное соотношение итальянских и латинских произведений у различных писателей. В обозначенной нами смене приоритетов заключается одна из фундаментальных особенностей культуры Высокого Возрождения.

Происхождению и истории итальянского языка и литературы на итальянском в книге Бембо уделено достаточно много внимания. Интересующий нас аспект этой проблемы можно назвать «идеей прогресса» в языке и в литературе у Бембо.

Джулиано у Бембо утверждает, что писать надо на родном, а не на более «достойном» («degno») языке. Ведь, говорит Джулиано-Бембо, если бы римляне писали на более достойном греческом, греки — на финикийском и т.д., то так дошло бы до языка, на котором впервые появилась письменность (ibid., 82). Нарисованная Бембо и явно отвергаемая им картина «свертывания», возвращения языков к первоисточнику говорит о том, что для него неприемлемо так называемое «достоинство» более древней культуры, ведущее к регрессу цивилизации. Как справедливо подчеркивает Д.Сантаджело, Бембо понимает, что язык эволюционирует вместе в эволюцией человечества (Santagelo 1950, 25). Вместе с тем, Бембо не перестает восхищаться древностью: «естественно, что следует больше почитать и благоговеть перед древностью, нежели перед нашими творениями» — «naturalmente maggior onore e riverenza pare che si debba per noi delle antiche cose portare che alle nuove» (Vembo 1960, 82). Однако это не должно мешать писать на родном языке, тем более, что язык можно совершенствовать. Совершенствуют его писатели. Так, Цицерон обогатил латынь, Чино, Данте, Петрарка и Боккаччо — итальянский, хотя в этой области еще следует много потрудиться и благодарность ожидает тех, кто станет «первооткрывателями» — «primi ritrovatori» (ibid., 83) в этой области. Проведя параллель с

Цицероном — любимым писателем гуманистов и самого Бембо, создателем классического стиля в латыни — Бембо уравнивает итальянский и латынь. Качество литературного языка не задано изначально: оно формируется в творчестве выдающихся писателей. Осознавая достоинства как иноязычной, так и собственной культуры, Бембо намечает пути прогресса, видит перспективу.

Место для новой литературы (которую создадут «первооткрыватели» — а ими, по всей вероятности, полагает считать тех, кто будет следовать «Рассуждениям...») Бембо отводит в будущем — тогда как достигнутый уже итальянской литературой идеал он располагает в прошлом. Идея прогресса и теория подражания, как видим, у Бембо тесно взаимосвязаны. По-видимому, своих современников, которых мы называем писателями стиля Высокое Возрождение, Бембо «первооткрывателями» не считал: нигде в «Рассуждениях...» мы не встретим имен Кастильоне, Ариосто или Фиренцуоли. Значит ли это, что Бембо не воспринимал творчество этих писателей как соответствующие его идеалу? Текст книги не дает достаточных оснований исчерпывающе ответить на этот вопрос. Мы можем лишь предположить, что отсутствие имен крупнейших представителей одного с Бембо литературного стиля и его современников может быть объяснено спецификой поэтики Бембо. Она нормативна, а не описательна, она диктует нормы будущей литературы, которую только предстоит создать, стремясь к идеалу, достигнутому в творчестве писателей предыдущих поколений.

В «Рассуждениях...» Бембо дважды дает очерк истории итальянской литературы (рассыпанные по всей книге оценки различных словоупотреблений у различных писателей тоже служат характеристикой их творчества). В первой книге — в связи с вопросом об эволюции языка Бембо начинает отсчет со «стародавних времен» («*antichi tempi*»), когда «наш язык» («*il nostro parlare*») был «неотесанным, грубым и некультурным» («*gozzo e grosso e materiale*»). В литературе период еще «грубых слов» («*grosse voci*») представлен именами Гвидо Кавальканти, Фаринаты дельи Уберти, Гвиттоне [д'Ареццо]. Второй период, когда язык «сильно изменился и развился» («*molto... mutato e differente*») ознаменован творениями Данте (*ibid.*, 116). Третий этап — Петрарка и Боккаччо. Как видим, имена писателей служат для обозначения различных этапов эволюции литературы.

Настоящий очерк истории итальянской литературы дан во вступлении ко второй книге. Он расположен на временной шкале мировой литературы, начало которой Бембо относит к временам финикийцев. Язык и литература связаны: итальянская литература — приемница латинской, как итальянский язык — приемник латыни (*ibid.*, 128). Бембо включает сюда не только тосканских поэтов, но и другие литературные школы. Сначала идет список «стихотворцев» (*rimatori*) с минимальнейшими и то для избранных характеристиками: высших высот, разумеется, достиг Петрарка (*ibid.*, 128—130). Поэтов сладостного нового стиля Бембо признает, пусть и с оговорками. Он объединяет их в одно поколение, т.е. выделяет хотя бы хронологически — «Гвидо Гвиницелли... Гвидо Кавальканти... Мессер Чино... и... другие поэты и писатели того времени» — «Guido Guinicelli... Guido Cavalcanti... messer Cino... e... altri e poeti e prosatori di quella età» (*ibid.*, 97—98). Прозаиков у Бембо гораздо меньше, и превзошел всех, по его мнению, Боккаччо. Кваттроченто у Бембо полностью опущено: имя Лоренцо упоминается лишь в связи с экстралитературными фактами. Современное состояние итальянской литературы объявляется Бембо постыдным. «К стыду нашего века» — «a vergogna del nostro secolo», в отличие от представленной во всем своем блеске латыни, итальянский язык (и литература) даже не приблизился к идеалу Петрарки и Боккаччо (*ibid.*, 131). Так выглядит предшествующая литературная традиция в сочинении теоретика стиля Высокое Возрождение.

Под литературой у Бембо имеется в виду, в первую очередь, литературная традиция, закрытая для влияния фольклора, то есть на самом деле довольно узкий ее пласт, расположенный в самых верхних слоях культуры. Поэзия больше подходит под эту категорию, поскольку книжная, изощренная в литературных средствах итальянская поэзия, восходящая к поэзии провансальских трубадуров, всегда игнорировала лирику, ориентированную на городской фольклор или возникающую из школярской забавной смеси итальянского с латынью в макаронических стихах. Бембо акцентирует внимание на заимствованном характере итальянской словесности в противовес допускаемому самостоятельному, то есть фольклорному ее «изобретению». Он считает, что итальянцы «скорее научились этому искусству, нежели изобрели его» — «*apparata hanno questa arte, più tosto che ritrovata*» (*ibid.*, 88). Тем

самым с большой долей филологической проницательности отрицается роль народного творчества в становлении итальянской литературы, рожденной из заимствования уже готовых форм, и утверждается ее аристократический характер (повторяем: в виду имеется только «высокая» традиция). Проза, всегда находящаяся в более тесном, пусть и не прямом, контакте с реальностью, для Бембо не была столь авторитетна. Исключение составляет лишь Боккаччо, создавший эстетически совершенный прозаический стиль.

Говоря о двух возможных источниках заимствования — о сицилийской и провансальской поэзии — Бембо не уточняет их хронологического распределения, целиком отдавая приоритет влиянию провансальской поэзии. На наш взгляд, в данном случае следует говорить не о фальсификации истории итальянской литературы, сколько о ее своеобразной интерпретации у Бембо и, следовательно, для литературы Высокого Возрождения. По Бембо получается, что провансальское влияние, которое он (сознательно или нет) превращает из опосредованного в непосредственное — затронуло всю систему итальянского поэтического языка, все его уровни и было определяющим фактором его формирования. У провансальцев были заимствованы лирические жанры — секстины, к примеру; версификационные особенности (например, «разорванные стихи» — «*versi rotti*»); Бембо упоминает о многочисленных лексических заимствованиях («многие слова» — «*molte voci*»), обогативших итальянский, и заимствованиях на уровне словообразования: образование ряда слов — «*pietanza*», «*allegrezza*» по образцу слова «*Dottanza*» (*ibid.*, 92—97). О заимствовании тематики — «многочисленные темы стихотворений» — «*molti argomenti di canzoni*» (*ibid.*, 104) — Бембо упоминает лишь вскользь. Для него то, что именно к провансальской поэзии восходят ключевые поэтические темы и мотивы итальянской лирики, гораздо менее существенно, чем вопросы версификации и языка. По Бембо поэзию создают поэтический язык и стихосложение, а не тематика. Но и поэтический язык, как уже говорилось, проходит определенную эволюцию: эстетические свойства языка могут зависеть от его «возраста». Вот почему Петрарке провансальское слово может казаться «грубым» — «*dura*», а Боккаччо — «уставшим» — «*stanco*» (*ibid.*, 98—99). И вот почему ныне, особенно с развитием итальянского, на уставшем провансальском никто не пишет (*ibid.*, 104).

При определении причин зарождения и расцвета провансальской поэзии у Бембо главенствующую роль играют внелитературные факторы. Это микросоциум, т.е. двор: «привольная жизнь», «многочисленные дворы», «многочисленные синьоры» — «*allegra vita*», «*molti signori*», «*molte corti*» и политическая ситуация — мир — «*pace*» (*ibid.*, 91). Литература рождается при дворе,— утверждает Бембо, имплицитно указывая на источник зарождения новой (для него) итальянской литературы (вспомним, что именно при различных дворах рождается литература Высокого Возрождения). Существование «низкой» стороны провансальской поэзии, тоже рожденной при дворе, Бембо или не замечает или сознательно им пренебрегает, особенно если учесть, что он располагал списком стихотворений более ста провансальских авторов и жизнеописаниями трубадуров. Социальный аристократизм равен для Бембо аристократизму литературному. То, что мы называем литературой Высокого Возрождения, одним из стилей Зрелого Возрождения, для Бембо оказывается единственно возможным стилевым существованием литературы. Литература Высокого Возрождения аристократична по своему социальному происхождению и предназначению: это литература, рожденная при дворе и предназначенная для двора, литература придворная, если под двором понимать образованное общество Италии первой половины XVI века. Узкой аудитория этой литературы может казаться нам. Но во времена Бембо она, вобрав в себя достижения Кваттроченто, нарушила известную замкнутость гуманистической литературы.

На каком же языке в условиях диалектного разнообразия Италии должна создаваться «придворная» литература Высокого Возрождения, какой диалект должен быть положен в основу итальянского литературного языка? Как ни странно это звучит, не на «придворном» языке Кальметы. Теорию Кальметы Бембо излагает, пересказав якобы состоявшуюся беседу Кальметы с другом Бембо Трифоне Габриэле. Тем самым образ Кальметы объективируется, а его теория получает как бы объективное освещение, что не мешает участникам диалога разбить ее в пух и прах. Кальмета прославляет «придворный язык» в тех же эмоционально-эстетических терминах — «торжественный» («*grave*»), «сладостный» — «*dolce*», «прелестный» — «*vago*», «отточенный» — «*limato*», «чистый» — «*puogo*» (*ibid.*, 109), в каких сам Бембо впо-

следствии будет характеризовать идеальный язык, представленный в творениях Петрарки и Боккаччо. Бембо или присвоил Кальмете свои характеристики идеального языка или же — что вероятнее — только в этих терминах оценивала язык их эпоха: таков был ее идеал. З.В.Гуковская справедливо отмечала, что для итальянских теоретиков характерна эмоционально-эстетическая оценка слов, т.е. деление слов на «красивые» и «некрасивые» («voci belle» и «voci brutte»), хотя критерий отнесения слов к этим рубрикам может быть различным (Гуковская 1940, 95).

Бембо, пусть и устами Кальметы, признает приоритет римского двора: «среди всех первый» — «tra tutte primiera» (Bembo 1960, 107). Однако язык римского двора — художественного центра Высокого Возрождения — отвергается Бембо в качестве языка литературы Высокого Возрождения. Главный контраргумент Бембо против теории придворного языка Кальметы заключается в том, что у этого языка нет писателей, никто не пишет на разноязычной смеси, к тому же постоянно меняющейся в связи со смелой ситуацией, пусть и блестящего, и первого в Италии римского двора. О качестве языка, если перефразировать Бембо, судить можно только по его фиксации в литературных памятниках (ibid., 110). У литературного языка должна быть литературная традиция.

Поэтому родной венецианский диалект, не имеющий собственных прозаиков и совсем мало поэтов, отвергается Бембо. Оставаясь, следует полагать, венецианским патриотом, Бембо принимает в расчет и свойства самого венецианского диалекта: по сравнению с флорентийским он недостаточно благозвучен и меньше подчинен грамматическим нормам (ibid., 110—112). Флорентийское же наречие — на первом месте по количеству замечательных писателей. И здесь Бембо опять вводит себя как «закулисного» персонажа и признается, что написал «Азоланские беседы» на флорентийском наречии (ibid., 111).

После выбора диалекта возникает вопрос: должен ли итальянский литературный язык ориентироваться на современную и, следовательно, тесно связанную с устным языком языковую норму или же в качестве образцов следует использовать произведения национальной литературной традиции? Флорентинец Джулиано — вспомним, что именно флорентинцы ратовали за литературу на современном флорентийском диалекте — говорит, что с



развитием устного языка должен меняться и язык литературный. Карло отвечает на предложение Джулиано, сказав, что в таком случае выходит, что наивысшей похвалы заслуживают писатели, которые пишут «по-народному» — «popolarosamente» (ibid., 118), т.е. в соответствии с меняющимся разговорным языком. Как видим, для Бембо язык устный равен языку народному. С другой стороны, Бембо разграничивает язык придворный и язык народный: «придворный язык..., в отличие от того, на котором говорит народ» — «lingua cortigiana... a differenza di quell'altra che rimane in bocca del popolo» (ibid., 107). Тем самым получается, что благодаря труду писателей литературный язык эволюционирует, однако эта эволюция происходит вне зависимости от языка разговорного, устного, в конечном счете, отождествляемого с народным. Тем самым предполагается автономное существование литературного языка. Вот почему нетосканцы (и среди них сам Пьетро Бембо!), выучившие это наречие по книгам, пишут лучше, чем тосканцы, почти что «оскверняющие словесность» — «quasi macchiano le scritture» — разговорными народными словечками и оборотами (ibid., 114—115).

Бембо делает сознательный выбор между языком литературной традиции и языком улицы. Объясняя немногочисленность венецианских писателей, он ссылается на то, что достойных писателей («*degni, e accettati scrittori*»), пишущих на этом диалекте, нет, а переносить на бумагу язык народа («*popolo*») недостаточно, «неудовлетворительно» — «*non soddisfa*» (ibid., 112). Бембо, в некотором противоречии со своими теоретическими установками, по сути признает тончайшую связь нелитературного, разговорного языка с языком литературным. Язык литературы может приближаться к языку народному — но до той лишь степени, чтобы не терять своих главных свойств — «торжественности и величия» («*gravità e grandezza*») и настолько же от него отдаляться, чтобы оставаться «прелестным и благородным» — «*vago e gentile*» (ibid., 118). Должно выдерживаться некое равновесие. В то же время, как мы видели, именно литературные произведения отражают качества языка. Литературный язык оказывается как бы высшим языком. Именно писатели создают «качество» языка, придают ему форму. Бембо настаивает на «рукотворном» характере и развитии литературного языка, тем самым подчеркивая его имманентный характер.

Поскольку Бембо не ограничивает литературу Высокого Возрождения одной поэзией, ему надо каким-то образом решить проблему доступа стихии народного языка в прозаические жанры, где эта речь зачастую должна воспроизводиться. Если Петрарка вообще не допускает народных словечек, то у Боккаччо они сочетаются с изысканными оборотами — он, в конечном итоге, не говорит «устаами народа» — «*con la bocca del popolo*» (ibid., 119). Бембо разделяет использование простонародных слов (в прозе он это допускает) и произведения, написанные по-народному. Так,— продолжает Бембо,— поступают писатели, которые напрямую говорят с народом (сочинители комедий, ораторы и другие) и чьи произведения по своей тематике связаны с народным языком. Таким образом, Бембо выделяет жанры, ориентированные непосредственно на народ. И в качестве примера приводит античных авторов — таких как Цицерон, Демосфен, Аристофан, Теренций. Они писали так, чтобы быть понятыми народом, но не так, как говорил народ (ibid., 119) — это и обеспечило им славу в веках (как видим, речь идет о трансформации народной речи в художественном произведении). Однако и здесь под ориентированной на «народ» литературой имеется в виду античная классика, в том числе и создатель идеального литературного стиля Цицерон. Бембо различает также две возможные ориентации писателей: ориентацию на народ или на «образованных и сведущих («*dotti e scienziati*»), но и здесь могут быть смещения, как в случае «простого» Вергилия, описывавшего прелести сельской жизни, но понятного только образованному городскому жителю (ibid., 120).

Предложив учиться писать на языке, выученном из книг — «по хорошим книгам изучая язык» — «*da buoni libri la lingua apprendendo*» (ibid., 114), Бембо решил проблему создания единого национального языка. Проблему насущную и практическую: «не только венецианские стихотворцы пишут на флорентийском наречии, ежели желают, чтобы люди читали их творения, но и прочие *итальянцы*» — «*non solamente i viniziani compositori di rime con la fiorentina lingua scrivono, se letti vogliono essere dalle genti, ma tutti gli altri italiani ancora*» (ibid., 113) — [курсив мой.— *Н.К.*]. Ситуация «центр/локальные традиции» решается Бембо в пользу наиболее эстетически совершенной литературы (понятия местной специфики, колорита для него не актуальны).

Рассмотренный нами первый, тематический, пласт книги представляет собой расположение идеального литературного стиля во временной протяженности истории итальянской литературы и оправдание его права на существование через связь с двумя великими мастерами слова Треченто.

Перейдем к характеристике второго, эстетического, пласта. То, что мы называем эстетикой Бембо, не тождественно эстетике в современном смысле этого слова — автономной гуманитарной науке, сложившейся, как известно, лишь к XVIII веку, — но может быть описано в ее терминах. Определим ряд проблем, которые так или иначе затрагивает или решает Бембо. Первая — проблема подражания. Вторая — проблема эстетических свойств идеального литературного стиля — «торжественности» («gravità») и «приятности» («piacevolezza»). Бембо подключает к этим двум главным категориям ряд других эстетических свойств: «грация» («grazia»), «соответствие» («convenevolezza»), «гармония» («armonia») и т.д. Третья проблема включает в себя целый ряд общеэстетических установок: на эстетическую универсальность произведения, на эстетическое наслаждение как конечную задачу литературного произведения (и, на наш взгляд, связанное с этим решение соотношения эстетических категорий формы и содержания), установку на элитарный уровень тех, кто дает эстетическую оценку произведению.

Подражание — некий метасюжет, на котором построена книга Бембо. Мы выделяем три аспекта проблемы подражания, такой, какой она видится нам в «Рассуждениях...» Бембо. Это, во-первых, проецирование теории «наилучшего» («optimus») на национальную итальянскую словесность, во-вторых — непосредственное подражание итальянской литературы литературе античной, в-третьих — роль авторского начала в теории подражания.

Как уже отмечалось, новаторство Бембо как теоретика литературы Высокого Возрождения заключается в том, что он счел возможным применить возрожденческую гуманистическую теорию «optimus» для национальной итальянской литературы. В теории Бембо преемственность гуманизма на латыни и гуманизма на вольгаре обусловлена единым стремлением к эстетическому абсолюту. По тонкому наблюдению Д.Мадзакурати, у Бембо прошлое и настоящее взаимно обуславливают друг друга,

образуя вневременную культуру, где слово из эстетического или чисто стилистического элемента превращается в символ, в котором встречаются разные века (Mazzacurati 1967, 134—136). Хронологическое совпадение — эпистолы о подражании 1512 года и работа над «Рассуждениями...» в этот же период — позволяет говорить о выработывании единых принципов для античной и итальянской литературы. Тем самым национальная литература уравнивалась с литературой античной по самому большому эстетическому счету. Петрарка и Боккаччо выбраны Бембо как аналоги Вергилию и Цицерону. Бембо настаивает на точном следовании образцу, в отличие от некоторых своих предшественников, которые иногда уверяли, что подражают Петрарке и Боккаччо, но это, во-первых, никак не было «урегулировано» — каждый был волен заимствовать, что захочет, а, во-вторых, это никак не было санкционировано литературной теорией.

Остановимся на втором аспекте. Подражание античной классике — главный эстетический принцип Возрождения — типа культуры, возникшего из гуманистического увлечения (начиная с Петрарки) Античностью, увлечения, принципиально отличного от средневекового интереса к древнему миру. Итальянское Возрождение активно и осознанно декларировало принцип подражания, строя на нем свою культурологическую ориентацию. Однако для различных стилей и на разных этапах Возрождения его роль и значение могли меняться. В эстетике стиля Высокое Возрождение этот принцип становится особенно актуальным и, можно сказать, главным.

В «Рассуждениях...» о подражании Античности говорится во вступлении к третьей книге. Рим здесь представлен как город, обладающий общенациональным значением, что следует из противопоставления «мы» («noi») / «вражеские народы» («*nimiche nazioni*»). Упоминание о многочисленных художниках, приезжающих в Рим из дальних и ближних краев для изучения римских построек, превращает вечный город в центр культуры Высокого Возрождения. Для теоретика стиля Высокое Возрождение в литературе в античном Риме воплощена непреходящая художественная ценность: «прекрасные мраморные фигуры..., дорогие нашему сердцу» — «*le belle antiche figure di marmo... tenute care*» (Bembo 1960, 183). Рим служит образцом для подражания: «когда они [художники] намереваются создать новое творение, то изуча-

ют они эти образцы, и своим мастерством стремясь приблизиться к ним, тем более считают себя достойными похвалы за свой труд, чем более приближены к древним их новые создания, поскольку знают они и видят, что древние те творения гораздо более приблизились к совершенству в искусстве, нежели созданные позднее» — «quando a fare essi [artefici] alcuna nuova opera intendono, mirano in quegli essempli, e di rassomigliarli col loro artificio procacciando, tanto più sé dovere essere della loro fatica lodati se credono, quanto essi più alle antiche cose fanno per somiglianza ravvicinare le loro nuove; perciò che sanno e veggono che quelle antiche più alla perfezion dell'arte s'accostano, che le fatte da indi innanzi» (Bembo 1960, 183). Наиболее преуспели в этом, по мнению Bembo, «флорентинец Микеланджело и Рафаэль из Урбино» (ibid., 183—184). Характерно, что именно этих двух художников — символов Высокого Возрождения — Bembo выбирает как максимально приблизившихся к античному художественному совершенству.

Далее Bembo утверждает, что и литература, вслед за искусством, должна стремиться подражать Античности, тем более, что литература стоит выше искусства. Последнее — «пережиток» кваттрочентистского отношения к художникам как ремесленникам и свойственного гуманистам стремления поставить литературу над всеми возможными сферами художественной деятельности. Bembo объединяет искусство и литературу на основе подражания Античности: именно подражание оказывается их общим, единым эстетическим принципом, о котором литература Высокого Возрождения заявляет в лице Bembo. Превосходство «чернил» над «кистью» и «резцом» определяется Bembo тем, что литература может прославить гораздо больше, чем другие искусства (ibid., 184—185). У Bembo в «Рассуждениях...» «artefici» (слово с широким семантическим полем — от «ремесленника» до «творца») оказывается общеродовым названием для «скульптора» («scultore»), «художника» («dipintore»), «архитектора» («architetto»). Но «ремесленный» (у Bembo) оттенок слова «artefice» не мешает главному — объединению искусства и литературы на основе подражания Античности. Это объединение выражено имплицитно, как бы неосознанно и как бы в противоположной, разъединяющей форме (раз уж менее важные искусства следуют Античности, так словесности тем более пристало), но эта имплицитность и важнее высказанного вслух. В одном ряду оказываются

ся и «artefici» и «мы, отдавшиеся изучению словесности» — «poi, i quali agli studi delle lettere donati ci siamo» (ibid., 185) — те, кого мы называем гуманистами. Вечное противопоставление «невежественного» художника-ремесленника гуманисту-ученому, цехового мастера — кабинетному затворнику если не снимается (оно сохраняется еще у Челлини), то хотя бы сглаживается — и в этом тоже знак культуры Высокого Возрождения.

Итак, стиль Высокое Возрождение должен подражать художественному совершенству Античности. Но если художникам для учебы надо копировать сохранившиеся в Риме образцы античной архитектуры и скульптуры, то каким образом может подражать Античности словесность? Ее специфику Бембо раскрывает в следующей фразе: «образам и формам, оставленным нам древними, в которых запечатлен их дух и их доблесть, старательно пытаюсь следовать в словесности, области, пригодной более, чем все прочие, научимся и мы писать хорошо и изящно; но не на латинском языке, заполнившем ныне книги, которым не счесть числа, а на нашем народном [вольгаре], писать на котором нам не только сподручнее, но также и необходимо» — «per le immagini e forme, che gli antichi uomini ci hanno de' loro animi e del lor valore lasciate, ciò sono le scritture, vie più che tutte l'altre opere bastevoli, diligentemente cercando, a saper noi bene e leggiadramente scrivere impariamo; non dico nella latina lingua, la quale è in maniera di libri ripiena, che oggimai vi soprabondano, ma nella nostra volgare, la quale, oltre che più agevolezza allo scrivere ci presterà, eziandio ne ha più bisogno» (ibid., 185). Как видим, для Высокого Возрождения формальное совершенство неотделимо от запечатленного в нем духа. Учеба у Античности предполагает рациональный, а не спонтанный творческий процесс. Главный эстетический принцип Высокого Возрождения как литературного стиля звучит так: совершенные, т.е. признанные изначально совершенными античные образы и формы, в которых запечатлен античный дух — научившись им в ходе тщательного изучения античной литературы — необходимо перенести на итальянский, т.е. национальный язык.

Для Бембо не возникает вопроса о том, каким образом можно сочетать строгое стилевое следование Петрарке и Боккаччо и учебу у античных классиков. Ответ на него содержится в только что процитированной фразе: необходимо заменить латынь ита-

льянским. Специфика литературы Высокого Возрождения действительно заключалась в том, что она, подобно Рафаэлю и Микеланджело в искусстве, следовала не конкретным античным образцам, а воспроизводила на своем национальном языке дух античной гармонии, близкий Высокому Возрождению. Кроме того, как мы увидим ниже, связь Высокого Возрождения с Античностью существовала и на уровне поэтики.

Перейдем к третьему аспекту. Как соотносятся подражание и роль авторского начала в теории Бембо и, тем самым, в эстетической мысли Высокого Возрождения? Насколько, по мнению Бембо, художник, подражая, волен вносить свое? У Бембо авторская воля, творческое сознание фигурирует под названием «суждение писателя» — «*giudicio dello scrittore*». Речь о нем заходит во второй книге «Рассуждений...», когда Бембо, перечислив и расписав все «технические средства» совершенного стиля, упоминает «убеждение» («*persuasione*») — «скрытое достоинство» — «*occulta virtù*» (*ibid.*, 174), без которого не может быть произведения.

Обратим внимание на это понятие. Прежде чем перейти к разговору об «убеждении» в литературе, Бембо указывает на источник, откуда его читатели могут узнать все об «убеждении» — это сочинения по ораторскому искусству («*quelle cose... che dell'arte dell'orare si scrivono*»), задачей которых и является убеждение: «все это искусство учит нас и стремится не к чему иному, как к убеждению» — «*tutta quella arte altro non c'insegna, e ad altro fine non si adopera che a persuadere*» (*ibid.*, 173—174). «Убеждение» напрямую связано с «торжественностью» и «приятностью» — основными эстетическими характеристиками идеального литературного стиля: «ни одно [произведение] не может быть по-настоящему торжественным или приятным без него [убеждения]» — «*ne puo alcuna [scrittura] veramente grave, o veramente piacevole essere, senza essa [persuasione]*» (*ibid.*, 174). Эстетическая ценность произведения невозможна без убеждения, без этого «похитителя душ слушателей» — «*rapitrice degli animi di chi ascolta*» (*ibid.*, 173). Как видим, заимствованная из античной риторики категория превращается в категорию эстетическую.

Бембо напрямую связывает «убеждение» с «суждением писателя»: «то скрытое достоинство, что, пребывая в каждом слове, побуждает читателя соглашаться с тем, что он читает, достоинство, проистекающее скорее из суждения писателя, нежели из мастерст-

ва учителей» — «quella occulta virtu, che in ogni voce dimorando, commuove altrui ad assentire a ciò che egli legge, procacciata più tosto dal giudizio dello scrittore che dall'artificio de' maestri» (ibid., 174). Из творческой воли художника, а не из следования образцу («учителям») рождается то «убеждение» («persuasione»), что заставляет читателя сопереживать произведению — «душа» произведения.

Как видим, у Бембо появляется оппозиция (выраженная через союз «скорее» — «piu tosto che») «суждение писателя»/«мастерство учителей» или, если разбить эту оппозицию почленно: «суждение»/«мастерство» и «писатель»/«учитель».

Как следует из дальнейших рассуждений Бембо, писатель должен полагаться на свое «суждение», а не на образец, выбирая слова, которые должны «убеждать»: «Но всегда и во всех мелочах может писатель применять собственное суждение, занимаясь при этом написанием и сочинительством, чувствовать, сможет ли то или иное слово... убедить в том, что он пишет» — «Ma bene può sempre, e ad ogni minuta parte, lo scrittore adoperare il giudizio, e sentire, tuttavia scrivendo e componendo, se quella voce o quell'altra... vale a persuadere ciò che egli scrive» (ibid., 174).

У Бембо нет жесткого противопоставления авторского «я» педантичному следованию образцам и, тем самым, абсолютному идеалу. Речь идет о двух разных сферах. Во всем, что касается «технической» стороны, нужно следовать образцу; а в том, что касается «суждения» — подчиняться собственной творческой воле. Процесс использования «суждения» должен протекать параллельно с написанием (что выражено через причастия настоящего времени, обозначающие одновременность — «занимаясь написанием и сочинительством» — «scrivendo», «componendo»), это — две стороны творческого процесса. В творческом процессе «суждение» и интуиция («чувствовать» — «sentire») автора, т.е. рацию и эмоцию оказываются у Бембо едва ли не равноправными, чуть ли не синонимами. Высокое Возрождение гармонично соединяет рациональное и эмоциональное. Бембо противопоставляет такое понимание творческого процесса чрезмерно тщательному применению «правил искусства» («la regola dell'arte»), особенно в широкой сфере прозы: теплота теряется, если останавливаться и задумываться над каждым словом, «допускает его искусство или нет» — «se la riceve l'arte o non riceve» (ibid., 174). Вот на что стоило бы обратить внимание тем, кто говорит о холодности петрар-



кизма. В главном и конечном эстетическом счете «суждение», противопоставляемое целому семантическому ряду («мастерство» («*arteficio*»), «искусство» («*arte*»), «правило» («*regola*»), играет большую роль. В одном ряду с «убеждением» находится «достоинство» («*decoro*»), хотя открыто Бембо не говорит о его связи с «*giudicio*». «Достоинство» («*decoro*») или «соответствие» — «*convenevolezza*» (*ibid.*, 173) — это то равновесие, которое необходимо, чтобы не впасть из одной стилиевой крайности в другую.

Роль авторского начала, однако, не исчерпывается специфическими, специально для этого созданными категориями «достоинство» и «убеждение». Имплицитно авторское начало связано с литературными приемами первой и второй схемы, о которых речь пойдет ниже: все или многое находится во власти художника слова. Приведем несколько примеров. По Бембо качество слова может быть изначально задано, но может и меняться в результате изменения формы слова — хотя бы одного звука и т.д. (*ibid.*, 142). Именно поэтический слух писателя, а не правила определяет «качество» рифмы (*ibid.*, 159). Влияние поэтов возможно и на грамматику: так, грамматические «трудности» («*malagevolezza*») в области глагола возникли из-за «поэтической вольности» — «*licenza de' poeti*» и «языковой свободы» — «*libertà della lingua*» (*ibid.*, 228). Получается, что грамматика может отдаляться от обыденной речи ради эстетического совершенства. Наконец, как уже говорилось, вся история литературы зависит от писателей. Как видим, у нас достаточно оснований говорить об антропоцентризме литературного идеала Бембо.

Рассмотрим вторую проблему — проблему эстетических категорий, в которых Бембо определяет идеальный литературный стиль. Сюда, в принципе, мог бы войти и анализ третьего тематического пласта — настолько насквозь эстетичен, самодовлеюще эстетичен, если использовать любимое выражение А.Ф.Лосева, литературный идеал Высокого Возрождения у Бембо. Как отмечает Д.Сантаджело, поэтический текст исследуется Бембо прежде всего с эстетической точки зрения (Santagelo 1950, 41). В эстетических категориях проявляется второй основной эстетический принцип Высокого Возрождения — установка на самодовлеющую красоту, на эстетическую самооценность художественного произведения. Как мы уже отмечали, ключевые эстетические понятия — одни и те же и в трактате Бембо о языке, и в его диалоге

о любви. И дело, видимо, не только в их общем неоплатоническом происхождении. Эстетические понятия доминируют и в художественном, и в научном (ставящем эстетику во главу угла) произведениях Высокого Возрождения, которым в то же время придается эстетически совершенная форма.

Важно, что сам Бембо выделяет «торжественность» («gravità») и «приятность» («piacevolezza») как «две части, ...делающие прекрасным любое произведение» — «due parti... che fanno bella ogni scrittura» (Bembo 1960, 146). Соединение «торжественности» и «приятности» в одном произведении — идеал, которого достиг Петрарка,— утверждает Бембо,— эти две категории могут существовать и по отдельности. Такова «торжественность» Данте и «приятность» Чино (ibid.). У Бембо встречается множество других эстетических категорий, знакомых нам по «Азоланским беседам»: «грация» («grazia»), «гармония» («armonia»), «красота» («bellezza»), «изящество» («leggiadria») и т.д., образующих семантическое поле «торжественности» и «приятности». Именно благодаря «торжественности» и «приятности» и создается вторая схема. Понятия «торжественности» и «приятности» Бембо раскрывает, создавая синонимические ряды — т.е. через другие эстетические категории, которые релевантны для стиля Высокого Возрождения. Он пишет: «под торжественностью я понимаю благопристойность, достоинство, величественность, великолепие, величие и им подобное; под приятностью я объединяю грацию, нежность, прелесть, сладостность, шутки, игривость и прочее в том же духе» — «sotto la gravita ripongo l'onestà, la dignità, la maestà, la magnificenza, la grandezza, e le loro somiglianti; sotto la piacevolezza restringo la grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi, i giuochi, e se altro è di questa maniera» (ibid.). Более «мелкие» эстетические категории, с одной стороны, составляют семантический ряд с главнейшими, являются равноправными с ними, а с другой, служат подразрядами этих категорий. Понятия, подключенные к двум основным категориям эстетики, могут быть отнесены не только к области эстетики, но и к области эмоций. Для стиля Высокого Возрождения формальное совершенство необходимо для создания эстетики, неотделимой от движений души. Отметим, что в один ряд с эстетическими категориями входят «шутки» и «игривость» (вспомним перешучивания героев «Азоланских бесед»).

Категории «торжественности» и «приятности» — специфические категории эстетики Высокого Возрождения в области литературы. В то же время, «приятность» и «торжественность» идеально соотносятся с теми двумя характеристиками, в которых М.Дворжак определял стиль Рафаэля — красота и величественная манера (Дворжак 1978 т.1, 49).

Перейдем к третьей проблеме — проблеме эстетических установок. Эстетическая установка на художественную универсальность произведения тесно связана с вопросом о выборе языка. Как следует из «Рассуждений...», ориентация на несвязанный с разговорной нормой литературный язык должна обеспечивать универсальность произведения, его рассчитанность на века и потомков в противовес сиюминутности произведений, написанных для понимания народом-современником. Аргументация Бембо такова: произведению надо придавать такую «форму» («forma») и такое «состояние» («stato»), чтобы они могли понравиться в любой век, ведь неизвестно, как будет принято писать («la usanza delle favelle») у последующих поколений. Писатели должны писать не так, как говорит народ, «а так, как казалось им нужным писать, чтобы нравиться долгое время» — «ma secondo che pareva loro che bene lor mettesse a poter piacere più lungamente» — как поступали великие Вергилий, Цицерон, Гомер, Демосфен (Bembo 1960, 118—119). Писатель пишет на своем, т.е. на литературном языке, а не на языке народа («popolo»). Ведь и Петрарка не написал бы таких изящных произведений, пиши он на языке современных ему простолюдинов — «popolani» (ibid., 119) (как видим, язык образованных сословий Бембо никак в расчет не принимает). В эстетическом идеале Бембо литература, в особенности поэзия, видится как некая довольно замкнутая и далекая от стихии народной речи система. Такой и на самом деле предстает сегодня литература Высокого Возрождения.

В «Рассуждениях...» довольно четко вырисовывается установка на эстетическое наслаждение читателя, с некоторым гедонистическим оттенком. Отсюда одна из ключевых эстетических позиций у Бембо — «наслаждение» («diletto») (с целым рядом семантических оттенков — «развлечение», «забава»/«скука» — «fastidio»). Для Высокого Возрождения искусство — это праздник и наслаждение. Писатели и поэты своим «трудом доставляют наслаждение читателю» — «al lettore con la nostra fatica diletto

proscacciamo» (ibid., 169). Однако усилия автора не должны быть заметны; вот почему столь достоин похвал Петрарка, который «избежал не только излишней приятности или излишней торжественности, но и излишнего усердия в стремлении избежать их» — «fuggì non solamente la troppa piacevolezza o la troppa gravità, ma ancora la troppa diligenza del fuggirle» (ibid., 172).

Соотношение эстетических категорий содержания и формы Бембо решает следующим образом. Стиль определяется содержанием, и вне стиля содержание никакой эстетической оценки (плохое/хорошее) получить не может: «содержание — это то, что делает произведение — или, по крайней мере, может его таковым сделать — высоким, низким или средним по стилю; но хорошим или не хорошим само по себе — никогда» — «il soggetto è ben quello che fa il poema, o puollo almen fare, o alto o umile o mezzano di stile, ma buono in sè, o non buono non giamai» (ibid., 176). Даже «высочайшее содержание» («altissimo soggetto») не может гарантировать совершенного произведения, если плох стиль. Однако хороший стиль может превратить и «нижайший предмет» («materia umilissima») в прекрасное произведение — как у Феокрита, к примеру (ibid.). Для Бембо и литературы Высокого Возрождения деление на высокие/средние/низкие темы существует, но для высокой литературы совершенно не обязателен высокий сюжет. Высокое Возрождение равнодушно к тематике. Эстетическое качество произведения зависит от его стиля; а не темы. Бембо, впрочем признает право содержания на то, что оно может нравиться и само по себе: «Тем не менее я не утверждаю, что одно содержание не может нравиться больше, чем какое-либо другое» — «Non dico già tuttavia, che un soggetto, più che un altro, non possa piacere» (ibid., 176—177). Однако, в отличие от всех многочисленных аспектов формы, ни один из которых нельзя оставить без внимания, роль содержания не столь значительна. Подчиненное отношение содержания к форме характерно для Высокого Возрождения, хотя здесь еще нет маньеристического пренебрежения содержанием.

Выносить эстетическую оценку произведению («giudicare») у Бембо могут избранные «сведущие» («dotti»), мнению которых доверяет большинство, ведь само оно судить о литературе не может. Оценка эта выносится в зависимости от того, способно ли произведение понравиться «сведущим» любого другого века

(*ibid.*, 121). Как видим, установка Бембо на избранных, выносящих свое решение о художественных достоинствах произведения, интеллектуально аристократична. Под «сведущими», вероятно, следует понимать гуманистическую традицию отношения к литераторам-гуманистам как к «посвященным» и приобщенным к высокой культуре.

Теория «*optimus*», выраженная в соотношении лучший/худший, лучше/хуже — центральная в произведении Бембо. Эстетическая оценка произведения для Бембо непременно должна завершаться «распределением мест». Для Нового времени это — неотъемлемая часть литературного процесса: у каждого литературного поколения всегда есть некие центральные (что не всегда совпадает с оценкой последующих поколений) произведения, авторы, на которых ориентируется, а порой и равняется литературный процесс. Но это не умаляет ценности произведений, созданных в другом ключе. У Бембо представлено совершенно иное отношение к выдающимся писателям: писать можно и нужно только так, как писали лучшие — и «суждение» применять, не выходя за рамки подражания. Лучше тот, кто более знаменит, утверждает Бембо — ведь хвалят больше того, кто лучше: «каждый писатель настолько хвалим, насколько он хорош; из чего следует, что из славы мы самым быстрым способом можем заключить, что такое-то произведение хорошее» — «*tanto ciascuno scrittore è lodato, quanto egli è buono; ne viene che dalla fama fare si può spedito argomento della bontà*» (*ibid.*, 135). Другой способ узнать лучшего, чтобы опять же убедиться в справедливости славы, «составить суждение по их [писателей] творениям и высказать свое мнение о них» — «*da' loro scritti pigliare il giudicio e darne sentenza*» (*ibid.*). Для Бембо литературная «репутация» («*riputazione*») писателя синонимична объективной оценке его творчества.

Неотъемлемой частью эстетики Бембо являются его «путешествия» в творческую лабораторию Петрарки. Вполне возможно, что Бембо делится своими наблюдениями над кодексом Петрарки, вспоминая работу над изданием «Канцоньере» у Мануция. Таков, к примеру, рассказ Джулиано о его наблюдениях над увиденной им как-то рукописью Петрарки (*ibid.*, 139—140). На примере видоизменений, внесенных поэтом в первые две строчки стихотворения, которым открывается «Канцоньере», Джулиано/Бембо как бы реконструирует (так он считает) творческий

процесс Петрарки. Бембо описывает его в своих, эмоционально-эстетических терминах: «вздохи» — более завершённое и сладостное слово, чем «вдох» — «*Sospiri*», *più compiuta voce e più dolce, che «Sospir»* (*ibid.*, 140). Предлагая писать так, как — на взгляд Бембо — писал Петрарка (речь именно о творческом процессе), Бембо на самом деле как бы подменяет собой Петрарку: получается, что Петрарка должен был писать так, как сейчас пишет Бембо. Изучив Петрарку, Бембо сформулировал некие правила и теперь на него же эти правила проецирует. То, что у Петрарки было спонтанным творческим процессом, пусть и вкупе с ювелирной литературной отделкой, Бембо пытается представить как следование определенным правилам, заданным, сформулированным два столетия спустя. Сочинение стихов предстает у Бембо как рациональный процесс.

Перейдем к анализу третьего тематического пласта — поэтики Бембо. В сочинении Бембо нетрудно обнаружить сходные места с риториками Цицерона и Квинтилиана. Три трактата Цицерона об ораторском искусстве вошли в литературный обиход Возрождения еще в 1422 году, когда они были найдены в Лоди Джерардо Ландриани, так что логично было бы предположить знакомство Бембо с ними. Вероятно, необходимо учитывать и влияние национальной теоретической традиции (прежде всего, трактата Данте «О народном красноречии»). Можно предположить и хорошее знакомство с бывшими в то время в ходу латинскими грамматиками: Н. Каммилли, в частности, указывает на заимствованную из них категорию падежа, которая отсутствует в итальянском языке (Cammilli 1944—1945, 10). Но главное, на наш взгляд, это то, что все разрозненные, возможно, заимствованные элементы у Бембо подчинены единой задаче: создать поэтику, следуя которой можно писать эстетически совершенные произведения.

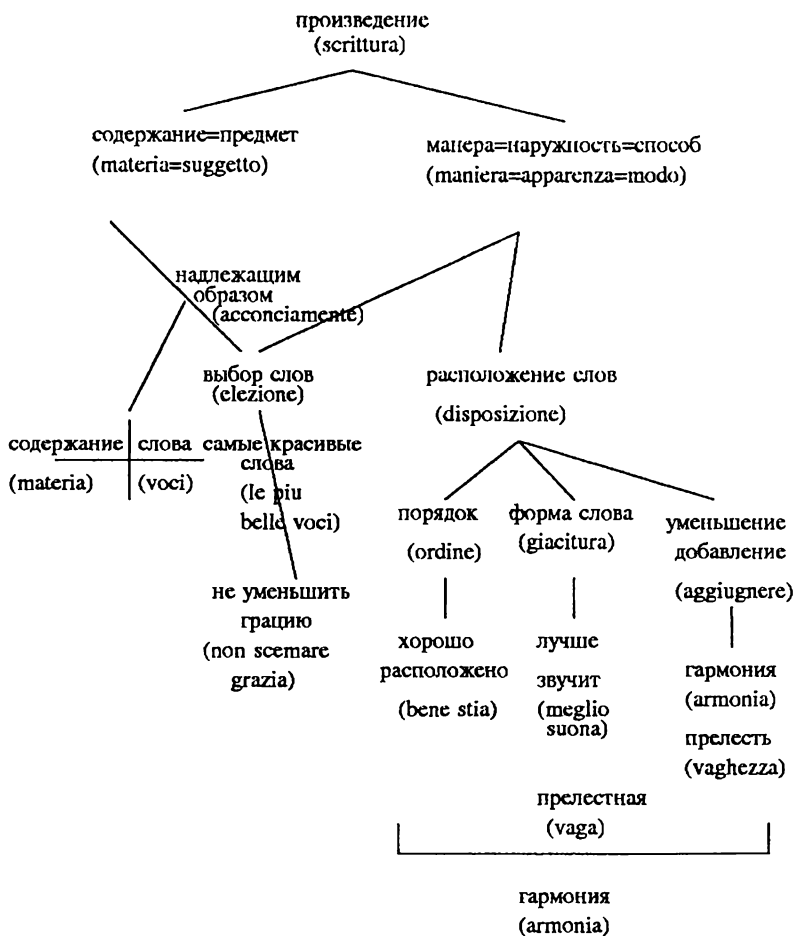
Говоря современным языком, поэтика Бембо принадлежит к числу теоретических, или общих, или макро-поэтик и включает в себя стилистику и стиховедение. Поэтика Бембо нормативна, и детальнейший разбор многочисленных примеров (в основном из Петрарки и Боккаччо) в описательную ее не превращает. Нормативность поэтики Бембо задана во вступлении ко второй книге, в котором автор адресует свой опус всем, кто пишет на итальянском, чтобы облегчить им этот труд (*ibid.*, 132). Задача поэтики

Бембо, как и любой нормативной поэтики, научить, как писать по идеальному стилевому образцу, уже достигнутому в произведениях Петрарки и Боккаччо, научить писать их «хорошим и изящным стилем»: «хорошим и изящным стилем написаны все его [«Декамерона» Боккаччо] части — а это именно то, к чему мы стремимся» — «con buono e con leggiadro stile scrisse tutte [Voccaccio]; il che è quello che noi cerchiamo» (ibid., 175).

Две основные схемы, по которым ведется повествование, легко выделяются во второй книге «Рассуждений...». Бембо дает возможность персонажам наполнить эти схемы многочисленными примерами и разборами. Причем выделяет их сам Бембо — он даже сменяет рассказчика: о первой схеме рассказывает Карло Бембо, о второй — Фрегозо. Сам Бембо указывает на то, что обе схемы (он, разумеется, называет их просто «вещи» — «cose») необходимы для того, чтобы по ним составить впечатление от литературного произведения и установить, заслуживает оно славы или нет. Иначе говоря, речь идет о наборе инструментов, при помощи которых можно судить о произведении. Различая эти схемы, Бембо указывает на их общий источник и на их взаимосвязь: «Вы могли бы представить множество других вещей, которые с названными теснейшим образом соединены и связаны» — «molte delle altre cose potevate recare ancora che sono con queste congiuntissime e mescolatissime» (Bembo 1960, 145). Первая схема позволяет утверждать, что поэтику Высокого Возрождения Бембо излагает по традиционной, пусть и несколько трансформированной, риторической схеме. Бембо ссылается здесь на авторитет «латинских сочинений» — «latini componimenti» (ibid., 135), т.е. на античные риторика. Использование той же схемы в средневековых поэтиках вряд ли для него актуально. Вторая схема — эстетическая — новаторство Бембо. На вершине ее — «хороший стиль» («il bene scrivere»), затем — порождающие («generanti») его две эстетические категории «торжественность» и «приятность» и затем — те литературные средства, при помощи которых они достигаются, а также явления — «достоинство» и «убеждение», — связанные с авторским сознанием. Характерно, что сам Бембо особенно выделяет — хотя и не называет его так — уровень авторского сознания. Материал, следовательно, расположен здесь так, что эстетическое оказывается на вершине, тогда как в первой схеме оно является как бы следствием литера-

турных приемов. Вторую схему можно назвать литературно-эстетической моделью стиля Высокое Возрождение. Сочетание двух схем и составляет специфику поэтики Бембо как поэтики Высокого Возрождения.

Первую риторическую схему можно представить следующим образом:



Бембо считал необходимым указать на связь схемы с «латинскими сочинениями», сославшись на то, что Строрци все это давно



известно. Бембо сам выделяет то, что уже содержится в этих латинских сочинениях, а что является новым. Но тут же — через просьбу Строчи рассказывать обо всем вместе — он лишает нас дальнейшей возможности узнать, что именно на его, Бембо, взгляд он привносит нового. Установка на слитность, вероятно, не случайна. Тем самым как бы устанавливается преемственность античной риторики и поэтики Высокого Возрождения. Естественно, из античной риторики Бембо заимствует только то, что применимо и необходимо для художественной литературы — а именно «словесное выражение», оставляя без внимания четыре другие части («нахождение», «расположение» «запоминание» и «произнесение»). Две главные части, выделяемые Бембо: «предмет», «содержание» («la materia», «il soggetto») и «форма», «наружность», «манера писать» («la forma», «l'apparenza», «la maniera di scrivere»). Далее Бембо выделяет две части в «манере писать» — дальше речь будет идти в основном о ней: «выбор» и «расположение» слов («l'una... e la elezione, l'altra e la disposizione delle voci»). Их роли распределяются следующим образом. Задача «elezione» — выбор соответствующих слов («писать надлежащим образом» — «acconciamente scrivere»); задача «disposizione» — обеспечение их идеального порядка: «в каком порядке, согласовании и гармонии эти же самые слова звучат лучше, нежели в другом порядке» — «con quale ordine di loro e componimento e armonia, quelle medesime voci meglio rispondano che in altra maniera» (ibid., 136).

Бембо устанавливает три основных принципа выбора слов. Согласно первому, слова должны четко соответствовать теме следующим образом (ibid., 137) — [таблица моя.— Н.К.]:

materia — содержание	voci — слова
grande — величественное	gravi, alte, sonanti, apparenti, luminose — торжественные, высокие, звучные, эффектные, яркие
bassa e volgare — низкое и народное	lievi, piane, dimesse, popolari, chete — легкие, гладкие, скромные, народные, спокойные
mezzana tra queste due — среднее между этими двумя	mezzane e temperate — средние и умеренные

Здесь и далее у Бембо преобладают эмоционально-эстетические характеристики слов (объективная характеристика — «народные» слова — скорее исключение) — в этом он близок к Данте. Деление содержания на три яруса (высокий, средний, низкий) и строгий отбор слов, соответствующих каждому из них — древнейший принцип. То, что мы назвали «словесными ярусами», соответствием слов выбранной теме, Бембо обозначает как «манеры и стили» — «*maniere e stili*» (ibid.). Бембо дает настоящее определение главной категории поэтики Высокого Возрождения мимоходом, потому, что для него главная категория — «хороший стиль». Отметим, что «стиль» здесь равен «манере» и, следовательно, форме.

Второе правило заключается в необходимости «больше всего гнущаться пресыщения» — «*schifare sopra tutto la sazieta*» (ibid.), варьируя слова, т.е. заимствуя их из других ярусов.

Третье правило Бембо выделяет как «главнейшее и всеобщее правило» — «*generalissima e universale regola*» (ibid.), действующее для каждого из трех тематически-стилевых ярусов, в том числе и для низкого. Для каждого из этих стилей необходимо выбирать только самые красивые, самые чистые и т.д., то есть самые эстетически совершенные слова. По-видимому, под писать «надлежащим образом» («*accoppiamente*») имеется в виду тщательнейший подбор наиболее совершенных слов, подобно Петрарке, по сто раз менявшему все «до тех пор, пока уже никак нельзя было сказать лучше» — «*fino a tanto che dire meglio non si potesse a modo alcuno*» (ibid., 139). Выбор слов рождается из их сравнения: «выбор слов осуществляется путем простого сравнения одного слова с другим или с двумя другими» — «*lo scegliere si fa, una voce semplicemente con un'altra voce, o con due le più volte comparando*» (ibid., 140). Сравнение — что следует из разбора фразы из Петрарки — основывается на эмоционально-эстетической оценке слова, которая обязательно предполагает оценку лучше/хуже. Главное правило в «выборе» приводит нас к слову «грация» — ключевому для эстетики Высокого Возрождения: слова нужно выбирать тщательно, поскольку «у слов могут быть многие части, которые уменьшают их грацию» — «*molte altre parti possono le voci avere, che scemano loro grazia*» (ibid., 140).

Отобрав слова, мы должны расположить их соответствующим образом. Три части «расположения» у Бембо можно обозначить

современными терминами как синтаксис, морфология, фоника — Бембо идет от строения фразы к оттачиванию звуковой формы. Правила «расположения», за исключением, разве что, третьего, Бембо предлагает применять и к прозе, хотя проза не подчиняется законам о «рифмах и слогах» («*rime*» и «*sillabe*») и дает меньше возможностей для формального усовершенствования, чем стих.

Первая часть — это «порядок» [слов] (*ordine [delle voci]*), синтаксис, служащий эстетическим целям: «какое слово с каким соединяется, то есть какой глагол с каким именем или какое имя с каким глаголом или... другая часть с какой-либо другой или другими присоединяется и, согласовавшись, хорошо выглядит» — «*quale voce con quale voce accozzata, cioè qual verbo a qual nome, o qual nome a qual verbo o pure... quale altra parte, con quale di queste o delle altre parti del parlare, congiunta e composta bene stia*» (*ibid.*, 141).

Первую часть «расположения» Карло поясняет на примере главного стиха Петрарки «Вы, что слушаете звук в рассыпанных в стихах» («*Voi, ch'ascoltate in rime sparse il suono*»). Перепишем одну фразу из его пояснения и прокомментируем ее. «Однако, приняв в расчет, что слово *Слушаете* — благодаря множеству содержащихся в нем согласных, а также качеству гласных и числу слогов — слово очень высокое и эффектное, тогда как *Стихи* по противоположным причинам слово скромное и мало выразительное, он [Петрарка] увидел, что, скажи он *Вы, что в стихах*, стих окажется слишком сильно опущенным вниз и падающим, тогда как, сказав, *Вы, что слушаете*, он тут же его приподнимет, что прибавит стиху достоинства» — «*Ma considerando egli che questa voce Ascoltate, per la moltitudine delle consonanti che vi sono e ancora per la qualità delle vocali e numero delle sillabe, è voce molto alta e apparente; dove Rime per li contrari rispetti, è voce dimessa e poco dimostrantesi, vide che se egli diceva Voi, ch'in rime, il verso troppo lungamente stava chinato e cadente, dove, dicendo Voi, ch'ascoltate, egli subitamente lo inalzava; il che gli accresceva dignità*» (*ibid.*, 143).

Мы имеем редкую возможность расширить наше представление о том, что такое эмоционально-эстетический подход к слову у Бембо. Обычно он никак не объясняет, почему называет одни слова «круглыми», «скользкими» или еще как-либо. Слово «слушаете» («*ascoltate*») — «высокое» и «эффектное», т.к. здесь определенное число согласных, определенное качество гласных и оп-

ределенное число слогов, а слово «стихи» («*gime*») — «скромное» и «маловыразительное» из-за прямо противоположного облика. Бембо исходит из наблюдений над фоникой, а потом дает эмоциональную оценку этим наблюдениям. Это вполне рациональный, а не эмоциональный подход, точнее, у эмоциональной оценки оказывается солидная рациональная база. От «качества» звуков и, соответственно, «качества» слова зависит поэтический ритм (или интонация): «опущенный вниз» («*cadente*»), «падающий» («*chinato*»)/«приподнимать» («*inalzare*»).

У эстетически-эмоционального понятия «достоинство» («*dignita*») оказывается прочное, самое что ни на есть «техническое» обоснование — интонация и ритм (возможно, у Бембо это несколько механическое ассоциирование восходящей интонации с ростом достоинства и величия). Поэтический синтаксис строится у Бембо на основе фонетики/фоники — благозвучия — эстетики. Эстетика оказывается не только конечной задачей художественного творчества: она лежит и в его основе. Именно поэтому петраркистская поэзия, поддающаяся фонической шлифовке, гораздо больше, чем проза, станет типичным воплощением эстетически самоценного Высокого Возрождения. Синтаксис необходим для благозвучия («сладостный» — «*dolce*», «нежный» — «*soave*») и разнообразия («*varietà*») — двух важнейших категорий эстетики Высокого Возрождения. В последнем варианте рассмотренной фразы Петрарки слова «расположены более упорядоченно и, кроме того, из гласных таким образом составляется более сладостное и более нежное разнообразие» — «*più ordinatamente ne vanno, e fanno oltre acciò le vocali più dolce varietà e più soave che in quel modo*» (ibid.).

Вторая часть — нахождение наиболее совершенной формы (буквально «манера», «образ» — «*guisa*») слова, в котором оно будет «более прелестным» — «*piu vaga*» (ibid., 141). Речь идет об употреблении существительного в единственном или множественном числе, в мужском или женском роде, в прямом или косвенном падеже. Грамматическая форма варьируется для получения эстетического эффекта: грамматика на службе у эстетики (это встречается и в третьей книге «Рассуждений...»). Грамматическая форма слова («*guisa*») должна служить эстетическим целям — она должна делать «расположение» («*giacitura*») слов (т.е. уже выбранных определенных частей речи с определенным семантическим значе-

нием и уже выстроенных в синтаксический ряд) как можно «лучшим» («migliore») и «красивым» («piu bella»), чтобы слово «звучало как можно лучше» («meglio suona») (ibid., 141—142).

Вторую часть «расположения» Карло объясняет на следующем примере: Петрарка изменил единственное число слово «надежда» на множественное (фраза «Среди тщетных надежд» — «Fra le vane speranze»), поскольку окончание «а» лишало слово грации, а окончание «е» ее восстанавливало, от чего сильно менялась «прелесть» («vaghezza») слова (ibid., 142). Грамматическая форма должна подбираться ради «грации» и «прелести» — т.е. ради благозвучия и, следовательно, эстетики.

Третья часть «расположения» предполагает фонические изменения (добавление, устранение и т.д. звуков в составе слова, не затрагивающее его грамматической формы) и ведет к эстетическим понятиям «прелесть» — «vaghezza» и «гармония» — «armonia» (ibid., 142). Например, в двух случаях, где усечено окончание («другой человек» — «altr'uom» вместо «altr'uomo» и «народ» — «popol» вместо «popolo»), слова выглядят «изящными и нежными» («leggiadrette e gentili»), тогда как с окончанием они смотрелись бы «чахлыми и вялыми» — «languide e cascanti» (ibid., 144). Качество слова вновь определяется эмоционально-эстетическим эпитетом, зависит от звука и таким образом решается задача создания эстетически совершенного произведения.

Можно сделать вывод, что по Бембо качество слова, с одной стороны, может быть изначально присуще слову — и тогда слово остается только устранить из текста. Но, с другой стороны, в результате изменения хотя бы одного звука, соотношения слов и т.д. это качество может меняться, улучшаться, а ведь именно из качеств различных слов и складывается идеальный стиль. Как видим, и «расположение» у Бембо тоже целиком основано на фонике — благозвучии — эстетике.

Займованные из риторики разделы в поэтике Бембо целиком подчинены эстетике: и «выбор», и «расположение» слов у Бембо строятся на фонике и, следовательно, на эстетических принципах. Именно из них в конечном счете рождаются те художественные свойства, которые Бембо считает главными и которые, по сути, определяют «хороший стиль».

Далее рассказ продолжает Фрегозо — мы переходим ко второй схеме:



«Торжественность» и «приятность» — две основные характеристики стиля Высокое Возрождение в литературе не просто изначально присущи произведению — они рождаются, создаются благодаря своим составляющим — «звучанию» («suono»), «количеству» («numero») и «разнообразию» — «variazione» (ibid., 146), описание которых составляет ядро специфики стиля Высокое Возрождение в литературе. В другом месте Бембо прямо говорит об этих трех частях как «составляющих хороший стиль» — «che empiono il bene scrivere» (ibid., 172).

«Звучание» («suono») Бембо определяет следующим образом: «звучание есть то созвучие и та гармония, которые в прозе рождаются из слаженности слов, а в поэзии, кроме того, и из слаженности рифм. Поскольку созвучие, которое рождается из слаженности многих слов, источником своим имеет каждое отдельное слово, а каждое отдельное слово приобретает качество и форму сообразно находящимся в нем буквам, необходимо знать, какой звук дает нам каждая из этих букв — будь то по отдельности или

вместе» — «è suono quel concerto e quella armonia, che nelle prose dal componimento si genera delle voci, nel verso oltre acciò del componimento eziandio delle rime. Ora perciò che il concerto, che dal componimento nasce di molte voci, da ciascuna voce ha origine, e ciascuna voce dalle lettere, che in lei sono, riceve qualità e forma, è di mestiero sapere, quale suono rendono queste lettere, o separate o accompagnate, ciascuna» (ibid., 147).

«Звучание» у Бембо оказывается омонимом: «suono» как эстетическое понятие («созвучие» и «гармония», рождающиеся из текста и, в конечном счете, из звука) и «suono» как акустические особенности различных звуков. Описывая звуки, сам Бембо оперирует понятиями «приятного» и «лучшего», к примеру: «из всех этих букв лучший звук дает А» — «di queste tutte miglior suono rende la А» (ibid.). Под эстетическое деление звуков на лучшие и худшие Бембо как бы подводит объективную базу, описывая работу речевых органов и т.д., однако в конечном счете его мнение остается субъективным. С уверенностью можно сказать только то, что Бембо/Фрегозо больше нравятся звуки в открытых слогах («длинный слог» — «sillaba lunga»), поскольку здесь «дыхание более просторно» — «più spazioso spirito» (ibid., 148). Отметим, что Бембо обращает внимание на отход Петрарки, заменявшего s на x (например, «extremo») от флорентийской нормы ради повышения стиха (ibid., 150) — это допустимо в поэзии, но не в прозе — из чего можно предположить, что Бембо делает небольшую уступку разговорной норме в прозе, где возможна определенная связь с живым языком.

Для стиха важна еще и рифма — от фонетики Бембо переходит к метрике. Он обосновывает свое повышенное внимание к рифме тем, что в итальянском стихе — в отличие от латинского, где гармония достигается за счет стоп («riedi») — рифмы особенно важны, поскольку в итальянском стопы «не настолько упорядочены» — «così regolati non sono» (ibid., 151). Бембо высоко ценит рифму — «грациознейшее открытие» — «graziosissimo ritrovamento»: она придает итальянскому стиху «гармонию и изящество» — «armonia e leggiadria» (ibid.). Как видим, с рифмой связаны три важнейшие эстетические категории — «гармония», «изящество», «грация» (последняя в форме прилагательного в превосходной степени «грациознейшее» — «graziosissimo»). Главное для Бембо — классифицировать рифмы и увязать их с

«торжественностью» и «приятностью». Причем, как и в предыдущих случаях, Бембо очень четко (и несколько механически) устанавливает связь между типом рифмы и порождаемым ею эстетическим эффектом: версификационные особенности связываются — через две основные категории идеального стиля — с эстетикой. Для нас представляет интерес анализ версификации у теоретика Высокого Возрождения, а также взгляд этого стиля на версификационные особенности предыдущих поэтических направлений и стилей (в частности, стильновистов).

Бембо выделяет три основных вида рифм по наличию в них упорядоченности. В этих трех видах им выделяются подтипы, которые на современном языке могут быть названы строфическими формами (терцины, октавы и т.д) или лирическими жанрами (сонет, мадригал).

Первый вид — «упорядоченные рифмы» («*rime regolate*») с тремя подтипами: терцинами, октавами, секстинами. Создатель терцин («*terzetti*», «*terze rime*») — Данте, этим размером написана его поэма. Октава («*ottava rima*») с двумя рифмами, — утверждает Бембо, — создана сицилийскими поэтами; тосканцы, добавив третью рифму к двум сицилийским, несколько изменили этот тип. К. Дионизотти отмечает, что Бембо не называет, хотя описывает *страмботти* — жанр, который он стремится изжить. Секстины («*sestine*») — «остроумное изобретение» («*ingenioso ritrovamento*») провансальцев (*ibid.*, 151—152).

Второй вид — «свободные рифмы» («*rime libere*»), к ним относятся «мадригалы» («*madrigali*»). Этот вид рифмы/лирический жанр Бембо характеризует и объясняет его содержанием и происхождением: «сначала в этом виде рифм пелось о грубых и простых вещах» — «*da prima cose materiali e grosse si cantassero in quella maniera di rime*» (*ibid.*, 152).

Третий вид — «смешанные рифмы» («*rime mescolate*»). Среди них выделяются сонеты, для которых задано число стихов и, частично, рифм, тогда как порядок рифм — свободный («удовольствие» — «*riacere*» — единственное здесь правило), а также баллады (*ibid.*, 152—153).

Второе кардинальное деление, которое вводит Бембо — еще более важное, поскольку напрямую связано с «торжественностью» и «приятностью» — деление на «далекие рифмы» («*rime lontane*») и «близкие рифмы» («*rime vicine*»), распространяющееся на



все описанные выше виды рифм. Между «далекими рифмами» много рифм и стихов; между «близкими» мало других стихов; между «более близкими» («*più vicine*») вообще нет стихов, т.е. это два стиха, расположенных друг за другом, оканчивающихся на одну рифму; «ближайшие» («*vicinissime*») рифмы — «которые оканчиваются двумя разорванными стихами» — «*in due versi rotti finiscono*» (*ibid.*, 154). Чем дальше рифмы друг от друга, тем больше «торжественность», чем ближе — тем больше «приятность». Так, секстины наиболее «торжественны» — Бембо перекрещивает две свои классификации.

Бембо выделяет «разорванные» и «целые» стихи («*versi rotti*» и «*versi interi*»); первые, по его мнению, придают стиху «приятность», делая его «прелестным» («*vago*»), «грациозным» («*grazioso*»), «сладостным» («*dolce*») и «нежным» («*soave*»); вторые придают стиху «торжественность» (*ibid.*, 156—158). Как видно, версификация опять напрямую связывается с эстетикой.

Интересно, что Бембо критикует классическую канцону стильновизма «*Donna mi prega*» Гвидо Кавальканти за плохую версификацию или, точнее, за эстетическое несовершенство: стихи в ней «тяжелые и неровные» — «*duri e asperi*» (*ibid.*, 158). Бембо не считает стильновизмов мастерами в вопросах поэтической техники. Излишняя техническая изощренность стиха сковывает писателя в том, что составляет основу любого творчества — в выборе и расположении слов (*ibid.*) — так намечается связь между первой и второй схемами. Характерно, что слово оказывается — с точки зрения звучания, а не семантики — важнее рифмы.

«Количество» («*numero*») — вторую составляющую «торжественности» и «приятности» — Бембо определяет как «время, которое дается слогу — долгое или короткое — или благодаря буквам, составляющим слог, или вследствие ударения, которое стоит над словом, а порой за счет и первого, и второго» — «*il tempo che alle sillabe si dà, o lungo o breve, ora per opera delle lettere, che fanno le sillabe, ora per cagione degli accenti che si danno alle parole, e tale volta e per l'un conto e per l'altro*» (*ibid.*, 159). Здесь имеется в виду долгота слога, которая зависит, по мнению Бембо, от места ударения данного слова и/или от качества звуков, входящих в слог. Бембо связывает количество слогов в стихе с типом ударения последнего слова стиха (двенадцати- и десятисложный стих). Оказывается, что количество слогов в стихе зависит от ударе-

ния — опять самой главной оказывается мельчайшая акустическая единица.

Письменное слово Высокого Возрождения оценивается на слух, а эстетика всегда предполагает материальную ощутимость. Можно предположить, что установка на акустику, на произносимое слово была изначально присуща любовной поэзии (начиная с поэзии трубадуров), и именно она определяла все формальные поиски. Бембо устанавливает взаимосвязь места ударения в слове (и в прозе, и в поэзии) с «торжественностью» и «приятностью»: предпочтение Бембо отдает ударению на предпоследнем слоге (*ibid.*, 161). Налицо прямая связь эстетики и фонетики.

Бембо различает «легкий» («*lieve*») как акустическую категорию и «легкость» («*leggerezza*») как категорию эстетическую: «легкие слоги» — «*lievi sillabe*» и «легкость» — «*leggerezza*», придаваемая ударением на предпоследнем слоге (*ibid.*, 160). Как и в случае с «*suono*», акустика и эстетика разграничены. На примерах из прозы Боккаччо Бембо прослеживает, как с помощью одного и того же типа ударения Боккаччо добивается различного эффекта: в одном случае — «торжественного и спокойного» — «*grave e riposato*», в другом — «сладостности» — «*dolcezza*» (*ibid.*, 163). Бембо не объясняет, почему изменение порядка слов способствует созданию более или менее совершенных фраз (на наш взгляд, дело в интонации и ритме, меняющихся в зависимости от расположения слов).

Бембо высоко ценит ударение: «следует знать, что, по сравнению с ударением, все прочие стороны маловажны, поскольку ударение придает словам созвучие и гармонию, подобно тому, как дух и душа наполняют тело» — «*è da sapere che, a comperazione di quello degli accenti, ogni altro rispetto è poco: con ciò sia cosa che essi danno il contento a tutte le voci, e l'armonia, il che a dire e tanto, quanto sarebbe dare a corpi lo spirito e l'anima*» (*ibid.*, 164). Слово оказывается антропоморфным, в нем тоже происходит платоническое слияние души и тела, причем важно, что «душой» оказывается не семантика, а акустика. В особенности важно ударение для стиха: в зависимости от ударения стих может превратиться в прозу. Для стиха ударение не просто украшение, но и необходимость (*ibid.*) — Бембо это различает.

Зависимость долготы слога от входящих в него звуков Бембо определяет следующим образом: «торжественность» тем больше,

чем больше входит в слог звуков, причем согласных должно быть больше, чем гласных — тогда слог длиннее; «приятность» возникает, когда есть «разреженность» («garita») звуков (*ibid.*, 169). Абстрактно-эстетические понятия, как видим, рождаются у Бембо из чистой техники.

«Разнообразии» («*variazione*» или «*varietà*») — третья составляющая «торжественности» и «приятности». Вероятно, в этом понятии заключена не только связь с античными риториками и не только простое требование стилового разнообразия, действующее во все времена. «Разнообразии» Бембо — одно из проявлений того, что Л.М.Баткин называет категорией *varietà* — важнейшей культурологической категорией Возрождения (Баткин 1991, 8). И тогда можно говорить о неких культурологических законах, проявляющихся в литературе.

«Разнообразии» напрямую связано с эстетикой: его задача — «избегать пресыщения» («*fuggire la sazietà*»), которое порождает «скуку» («*fastidio*») — «эффект, прямо противоположный нашему желанию» — «*efetto contrario del nostro disio*» (Bembo 1960, 169—170). У Бембо явно просматривается оппозиция «разнообразии»/«непрерывности» («*variazione*»/«*continuazione*») — последняя и порождает «скуку» (*ibid.*).

Боккаччо и Петрарка удивительным образом избежали «пресыщения», — говорит Бембо, — и тут имеется в виду прежде всего содержание: ведь у одного сто новелл с десятью рассказчиками, у другого — множество стихотворений на одну тему (*ibid.*, 171) — говоря современным языком, Бембо выделяет у Петрарки локальные лирические сюжеты. Как видим, тематическое разнообразие — а оно ведь есть и в книге Боккаччо, и в лирических сюжетах Петрарки — для Бембо неважно, важно избежать «пресыщенности» в изложении, т.е. стиле. Стиловое разнообразие оказывается важнее разнообразия тематического.

При помощи «разнообразия» решаются эстетические задачи: появляется гармония, уравновешенность стиля, что и доставляет наслаждение читателю. Путь к «разнообразию» у Бембо опять же лежит через «технику». Варьируются стихи («целые»/«разорванные» — «*interi*»/«*rotti*»), рифмы («отдаленные»/«близкие» — «*lontane*»/«*vicine*»), а также лексика, ударение, выбор слов, их расположение и т.д. Словом, «разнообразии» функционирует на всех уровнях — все должно находиться в движении, динамике и, в то

произведение  
(scrittura)

содержание=предмет  
(materiale=soggetto)

манера=научность=способ  
(maniera=articolazione=modo)

хороший стиль  
(il bene scrivere)

торжественность и приятность  
(gravità e piacevolezza)

достоинство  
(decoro)

суждение  
автора  
(giudicio dello  
scrittore)

убеждение  
(persuasione)

звучание  
(suono=consuono=

количество  
(numero)

разнообразие  
(variazione=varietà)

немсканность  
(leggieria)

сладость  
(dolcezza)

избегать  
пресыщения  
(schifare  
la sazietà)

гармония  
(armonia)

созвучие  
(consuono)

наилучшим  
образом  
(assolatamente)

выбор слов  
(scelta)

содержание слова  
(voci)

самые красивые  
слова  
(le più  
belle voci)

не уменьшать  
грацию  
(non scemare  
grazia)

расположение слов  
(disposizione)

порядок  
(ordine)

форма слова  
(giacitura)

умягчение  
добавление  
(agguaglie)

хорошо  
расположено  
(bene stia)

лучше  
звучит  
(meglio  
suona)

преlestная  
(vaga)

гармония  
(armonia)

Р А З Н О Б Р А З И Т Н О С ТЬ  
( V A R I A T I O N E )

Ф О Р М А

же время, в гармонии. Вместе с тем, Бембо признает и то, что не может варьироваться: терцины у Данте или шестистопный стих в латинских «героических» произведениях, т.е. когда речь идет о твердых поэтических формах (ibid., 170—171).

Итак, «разнообразие» должно использоваться в «выборе» и «расположении», как и во всех «разделах» второй «схемы». Тем самым между двумя схемами у Бембо устанавливается важная связь.

Так (см. предыдущую страницу) выглядит общая схема второй книги «Рассуждений...» объективно (здесь использованы только термины Бембо, единственное наше дополнение — фоника, база). Первая схема как бы нисходящая — это то, из чего строится произведение, ее конечная цель — эстетическая. Вторая схема отвечает на вопрос, как построить идеальный стиль. Указываются две основные эстетические категории, из которых он складывается, затем следует уровень технических средств, эстетические цели которых подчиняются главным эстетическим категориям, над ними — уровень авторского сознания. Фоника — благозвучие — расположена нами в основе сводной схемы — это оправдано тем, что все литературные приемы Бембо, как мы видели, в конечном счете возводит или низводит к звуку. Схемы тесно связаны между собой за счет «разнообразия» и обе уходят корнями в фоннику.

Как видим, и жесткие теоретические правила, и приведенная в качестве примера художественная практика Петрарки и Боккаччо устремлены у Бембо к одному — к эстетической самоценности художественного произведения.

Итак, в филологическом универсуме Бембо, отраженном в структуре второй книги «Рассуждений...», эстетически переориентированная риторическая схема сочетается со схемой, равной структуре идеального стиля. Важно подчеркнуть, что сочетание это не механическое, а гармоническое. «Разнообразие» приводит в движение все ярусы нашей сводной схемы, и филологический универсум Бембо приобретает, тем самым, подобно универсуму его художественных произведений, большое сходство с находящейся в вечном движении и, в то же время, иерархически стройной вселенной, описанной в трудах флорентийского неоплатоника Марсилио Фичино.

Отмеченные Дионизотти многочисленные случаи аналогий

между «Рассуждениями...» Бембо и античными риториками Цицерона и Квинтилиана (*ibid.*, 146—147) позволяют поставить вопрос о переработке античной риторики в ренессансную, точнее, высокоренессансную поэтику. На наш взгляд, дело отнюдь не в механическом переносе приемов. Речь идет о судьбе античной риторики в культуре иного типа. Поэтика Бембо — поэтика Высокого Возрождения — опирается на античную риторику. Античная риторика, как известно, — первый и универсальный свод литературных приемов, откуда и отделилась, возникла поэтика. В этом смысле связь поэтики Бембо и античной риторики происходит на уровне универсалий литературного процесса. Но есть в этой связи и специфика поэтики Высокого Возрождения. Бембо обращается именно к античной риторике, а не к многочисленным средневековым поэтикам, поскольку эта риторика является теорией идеальной — античной — литературы. И именно эту теорию Бембо перерабатывает, создавая свою теорию для новой литературы. Вспомним, что Цицерон — идеал Возрождения — был прежде всего ритором, а затем уже прекрасным писателем с совершенным стилем. Высокое Возрождение, перенося его требования к идеальному стилю на итальянскую почву, точнее, переводя их на язык «Рассуждений...», неизбежно переняло и риторические особенности его стиля.

В отличие от средневековых поэтик, поэтика Бембо связана с античной риторикой гораздо более глубоко, чем просто через традиционную риторическую схему. У Бембо «убеждение» — конечная цель риторики — понимается как мера эстетического воздействия на читателя и оказывается одной из задач литературы. Искусство «как говорить» Высокое Возрождение перерабатывает в искусство — «как писать» — писать художественные произведения. Бембо пишет не риторику, как считает Дионизоти (*ibid.*, 173), а поэтику, и «убеждение» входит составной частью в «торжественность» и «приятность» — эстетические качества идеального стиля. Бембо перерабатывает античную риторику, акцентируя внимание на эстетике. Античная риторика заполняет пустоту, которая неминуемо образуется при том подходе, каким был подход Бембо к литературе — с точки зрения максимального эстетического совершенства.

Использование античной риторики для создания поэтики Высокого Возрождения симптоматично. Речь идет об уровне теоре-

тического осмысления. Это определенная стадия развития и литературы, и рефлексирующей над ней теоретической мысли, когда художественность произведения создается у Бембо и осмысливается теоретически исключительно языковыми средствами. Эстетическое совершенство словесной ткани (стиля) произведения признается высшим эстетическим художественным достижением. В этом — специфика поэтики Высокого Возрождения.

Итак, филологический универсум Бембо построен на тех же основах, что и его художественный универсум — на риторике и неоплатонизме (разумеется, соотношение их различно). Отсутствием куртуазности еще раз подчеркивается ее искусственный культурологический характер. Именно поэтому о «Рассуждениях...» Бембо можно говорить не просто как о теоретическом сочинении, но и как о теории идеального литературного стиля Высокого Возрождения, написанной этим же стилем. Иначе говоря, теория и художественная практика в данном случае достигают полного слияния. Это единственный в своем роде образец жанра «ученого» диалога в стиле Высокое Возрождение.

## Заключение

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что в литературном процессе Италии первой половины XVI века Пьетро Бембо играл ключевую роль. Его творческая деятельность вкупе с его поведением в литературном быту способствовала формированию и утверждению литературно-эстетического идеала Высокого Возрождения в итальянской словесности. Петраркистская лирика («Стихотворения» Бембо) и диалог о любви («Азоланские беседы») стали теми художественными жанрами, которые в творчестве Бембо впервые образовали неразрывный сплав со стилем Высокое Возрождение.

Особенное положение Бембо в литературе Италии его времени определялось тем, что в эпоху безусловного литературного примата стиля венецианский литератор не только создал образцы единого для всех идеального стиля в поэзии и прозе, но и зафиксировал их теоретически.

Как показывает наш анализ, литературно-эстетический идеал Высокого Возрождения нашел непосредственное воплощение в художественных произведениях Бембо на итальянском языке («Азоланские беседы», «Стихотворения», «Стансы»). Теоретическое обоснование этого идеала находим как в одном из художественных сочинений Бембо («Азоланские беседы»), так и в специальном трактате «Рассуждения в прозе о народном языке». В своих теоретических построениях Бембо напрямую выводит нас к общим эстетическим принципам стиля Высокое Возрождение.

Итальянские художественные произведения Бембо образуют единый художественный универсум стиля Высокое Возрождение. Универсум этот строится из стилем Петрарки и Боккаччо и существует по законам идеальной гармонии, пропорции и самодов-



леющей красоты. Отбирая и располагая стилимы различным образом, Бембо стремится создать эстетически самоценные произведения и максимально приблизиться к эстетическому совершенству оригинала. В этом и заключается его подлинное новаторство. В его построении Бембо точно следует стиливым правилам и установкам, которые он одновременно формулирует для «Рассуждений в прозе о народном языке». Реальный художественный универсум Бембо полностью соответствует очерченному им же самим в «Рассуждениях в прозе о народном языке» идеальному универсуму идеальной поэтики и эстетики. Таким образом, реальный художественный универсум одновременно воплощает и литературно-эстетический идеал Высокого Возрождения.

Время создавать классический стиль в культуре Италии пришло в первой половине XVI века. В искусстве в это время и возникает классический стиль Высокое Возрождение. Специфика литературы заключается в том, что формирование классического стиля на два с лишним века опередило осознание необходимости и своевременности такого стиля. Классический стиль литературы Италии действительно был создан Петраркой и Боккаччо. Но только стиль Высокое Возрождение, способствовавший зарождению национального самосознания, в первые десятилетия XVI столетия почувствовал необходимость в существовании национальной классики на национальном языке (вспомним, какое значение придавали Петрарка и Боккаччо своим латинским сочинениям в противовес недооцененным ими итальянским). Однако Высокое Возрождение и Бембо как его теоретик столкнулись с тем, что могло бы показаться чудесной находкой (впоследствии она обернулась беспощадной критикой за «вторичность»): национальная классика существовала уже два века. Классическому стилю Высокое Возрождение в литературе не осталось ничего иного, как творить свой мир из уже созданного, одновременно ориентируясь на это созданное как на недостижимый идеал. Стилизованность не превращает творчество Бембо и стиль Высокое Возрождение в целом в классицизм с присущей последнему жесткой жанровой нормативностью. Высокое Возрождение в итальянской литературе и творчество Бембо в частности не заслужили упрека в стиливой вторичности: они с достоинством выполнили свою историческую миссию.

Последующие поколения итальянских литераторов по-разно-

му относились к наследию Бембо\*. Однако роль его произведения для XVI века неоспорима. Диалог о любви, хотя и подвергся трансформации, в определенной мере служил образцом для Кастильоне в «Книге о придворном» и для Фиренцуолы в новеллистическом сборнике «Беседы о любви». «Рассуждения в прозе о народном языке» были творчески переосмыслены Л.Кастельветро, критиковавшим петраркизм Бембо. Это, на наш взгляд,— несомненное свидетельство внимания позднего итальянского Возрождения к сочинению Бембо. Но самая славная судьба была уготована «Стихотворениям» Бембо: реформированный им петраркизм довольно быстро превращается из итальянского в общеевропейское явление. Теоретическое обоснование нового петраркизма, зафиксированное в «Рассуждениях в прозе о народном языке» Бембо, было известно поэтам французской Плеяды; лирика Бембо оказала на них определенное влияние (Виппер Ю.Б. 1976, 139—140). Выйдя за пределы романского ареала, бембизм успешно привился на славянской почве и сыграл большую роль в творчестве крупнейших поэтов Дубровника (Голенищев-Кутузов 1963, 100—101; 114). Значение классического национального стиля Италии раскрылось с новой стороны: заключенное в нем общечеловеческое значение определило его влияние на складывающиеся национальные стили других народов. Экстенсивное развитие стиля Высокого Возрождения позволяет говорить о Высоком Возрождении как определенном типе культуры, обладающем универсальным европейским значением.

В пору Зрелого Возрождения в Италии, как нам представляется, сосуществуют различные типы культур, выражением которых являются их стили. Поэтому литературно-эстетический идеал Высокого Возрождения — это идеал, сформировавшийся внутри Высокого Возрождения как типа культуры.

Материал, исследованный в данной работе, позволяет определить литературно-эстетический идеал Высокого Возрождения применительно к литературе и конкретно к творчеству Пьетро Бембо. Однако, учитывая то, что литературно-эстетический

---

\* Так, если ограничиться двумя последующими литературными течениями, маринисты ополчились и на Бембо, и на его Петрарку. Пришедшая им на смену Аркадия восстановила авторитет Бембо.

идеал Высокого Возрождения наиболее последовательно воплощен в его художественных произведениях и отрефлексирован в сочинениях теоретических, а также ведущую роль Бембо в литературном процессе его времени, можно предположить, что наше определение будет верно и для всей итальянской литературы Высокого Возрождения в целом.

Как мы стремились показать в процессе исследования, поэтический и филологический универсум Бембо построен на куртуазности, неоплатонизме и риторике. Из множества возможных подходов к этим явлениям в художественной вселенной Бембо допустим только один — подход с точки зрения гармонии и самодовлеющей красоты. Он превращает отношение к социуму (куртуазность), к мирозданию (неоплатонизм) и к слову (риторика) в недосыгаемо прекрасный и вечный мир Высокого Возрождения. Куртуазность, неоплатонизм и риторика могут служить знаками для обозначения тех «первичных моделей» стиля, о которых писал А.Ф.Лосев (Лосев 1994, 238—250). Куртуазность является моделью из мира одушевленной и разумной природы — по Лосеву «мир человеческих, индивидуальных и общественных отношений» (там же, 245), неоплатонизм — из мира как неодушевленной («космос в целом» (там же, 243), так и одушевленной и разумной природы, риторика принадлежит к моделям, взятым из области литературы, когда материалом моделей «служат впечатления, порожденные... чтением литературного произведения» (там же, 246). Гармония и самодовлеющая красота и являются тем самым «принципом», который организует стиль вообще и стиль Высокое Возрождение в данном случае.

Итак, у Бембо идеал Высокого Возрождения сформулирован теоретически и смоделирован художественно. Можно даже сказать, что этот идеал в его произведениях уже задан, уже достигнут и представлен как нечто, чему следует подражать — эксплицитно Бембо объявляет стилевым идеалом Петрарку и Боккаччо, но, как мы видели, в его, Бембо, интерпретации. Однако нельзя утверждать, что Бембо подменяет свой художественный мир их художественными мирами. Из художественных вселенных Петрарки и Боккаччо Бембо выбирает только то, что необходимо для построения принципиально нового художественного универсума Высокого Возрождения как на практике, так и в теории. Мы имеем дело с переработкой предшествующей традиции, пусть и

акцентированной несколько авторитарно. Подобно художникам, скульпторам, архитекторам Высокого Возрождения, Бембо, как ему представлялось, следует абсолютному эстетическому идеалу, переосмысливая творчество Петрарки и Боккаччо. Без Бембо, как ни парадоксально, нам было бы труднее объединить имена Рафаэля и Ариосто, поскольку, во-первых, в теоретических выкладках Бембо можно ясно различить общие эстетические принципы для литературы и искусства Высокого Возрождения, а во-вторых, его художественный универсум служит наглядной моделью применения этих принципов со всеми достоинствами и недостатками модели, на которую непосредственно перенесены теоретические установки.

Подлинная драма столь, на первый взгляд, благополучного литератора, как Бембо, заключается в том, что он не смог, и, главное, не пытался приподняться над правильностью собственной теории даже в тех рамках, в каких риторический тип культуры позволяет писателю проявить свою индивидуальность. Тайну эту, по счастью, не дано было знать Бембо, а мы, даже помня о ней, не перестаем восхищаться классической гармонией созданного им художественного мира.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### **I. Издания произведений П.Бембо на итальянском и русском языках**

1. Opere del cardinale Pietro Bembo. Volume quinto. Milano, 1809.
2. Cian V. «Motti» inediti e sconosciuti di Pietro Bembo. Venezia, 1888.
3. Savorgnan M.— Bembo P. Carteggio d'amore (1500—1501) / A cura C.Dionisotti. Firenze, 1950.
4. Le epistole «De imitatione» di G.F.Pico della Mirandola e di P.Bembo A cura di G.Santagelo. Firenze, 1954.
5. Bembo P. Motti. Venezia, 1988.
6. Bembo P. Prose e rime / A cura di C.Dionisotti. Torino, 1960.
7. Bembo P. Opere in volgare / A cura di M.Marti. Firenze, 1961.
8. Bembo P.— Borgia L. La grande fiamma. Lettere 1503—1517 / A cura di G.Radoni. Milano, 1989.
9. Bembo P. Carmina. Milano, 1990.
10. Bembo P. Gli Asolani / Edizione critica a cura di G.Dilemmi. Firenze, 1991.

\* \* \*

11. Бембо П. Рассуждения в прозе о народном языке (перевод М.Л.Андреева) // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.

### **II. Исследования жизни и творчества П.Бембо и издания произведений итальянских писателей XIII—XVI вв. на итальянском языке**

12. Adamski J. Modele miłosci i wzory czlowieczęństwa. Krakow, 1974.
13. Ariosto L. Tutte le opere / A cura di C. Segre. Milano; Verona, 1964.

14. Ariosto L., Castiglione B., Fracastoro G., Sanazzaro J., Della Casa G. *Canzonieri del secolo XVI*. Venezia, 1787.
15. Arbizzoni G. *L'ordine e la persuasione. Pietro Bembo personaggio nel «Cortegiano» // Quaderni di «Studi rinascimentali»*. Urbino, 1983.
16. Baldacci L. *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*. Milano; Napoli, 1957.
17. Beccadelli L. *Vita del Bembo // Monumenti di varia letteratura. Istituto nazionale, T. I. Bologna, 1797*.
18. Belloni G. *Asolo, Bembo e due canzonette asolane // La Dante al Manzoni. Miscellanea di studi in onore di Marco Pecoraro. I. Firenze, 1991*.
19. Belloni G. *Un eretico nella Venezia del Bembo // Giornale storico della letteratura italiana. A. 47, vol. 157, fasc. 497. Torino, 1980*.
20. Boccaccio G. *Tutte le opere. Vol. 1—10 / A cura di V. Branca. Milano; Verona, 1967—1970*.
21. Bongarini P. *Appunti sulle «Prose della volgar lingua». In margine a una recente edizione // Giornale storico della letteratura italiana. CLIX. Torino, 1982*.
22. Bonora E. *Il classicismo dal Bembo al Guarini // Il Cinquecento. Storia della letteratura italiana. Milano, 1966*.
23. Borgognoni A. *Il secondo amore di Pietro Bembo // Nuova antologia. Seconda serie, vol. XLIX, fasc. IV Roma, 15 febbraio 1885*.
24. Cammilli N. *Presentazione della grammatica nel III libro delle «Prose» // Università degli Studi di Firenze. Anno accademico 1944—1945*.
25. Castiglione B. *Le libro del Cortegiano / A cura di G. Preti. Torino, 1960*.
26. Castiglione, Della Casa, Cellini. *Opere / A cura di C. Cordie // La letteratura italiana. Storia e testi, vol. 27. Milano; Napoli, 1960*.
27. Chemello A. *Donna di palazzo, moglie, cortigiana: ruoli e funzioni sociali della donna in alcuni trattati del Cinquecento // La corte e il «Cortegiano». La scena del testo. Vol. I. Roma, 1980*.
28. Cian V. *Un decennio della vita di M. Pietro Bembo (1521—1531). Torino, 1885*.
29. Cian V. *Rec. di: Morsolin B. La ortodossia di Pietro Bembo // Estratto dagli Atti dell' Istituto Veneto. T. III., serie IV. Venezia, 1885 // Giornale storico della letteratura italiana. Torino, 1885*.
30. Cian V. *Un medaglione del Rinascimento. Cola Bruno messi-*

- nese e le sue relazioni con Pietro Bembo (1480 c.— 1542). Firenze, 1901.
31. Cian V. «Le regole della lingua fiorentina» e le «Prose» bembiane // *Giornale storico della letteratura italiana*. Vol. IV. Torino, 1909.
32. Cian V. Un Petrarca aldino del 1521 postilato da Pietro Bembo // *Bollettino del Museo civico di Padova*, XXX. Padova, 1928.
33. Cian V. Il maggior petrarchista del Cinquecento. Firenze, 1938.
34. Croce B. Poeti e scrittori del Pieno e del Tardo Rinascimento. Vol. 1—2. Bari, 1945.
35. Della Casa G. Vita Petri Bembi. Venezia, 1728.
36. De Felice E.— Duro A. Dizionario della lingua e della civiltà italiana contemporanea. Firenze, 1974.
37. De Toffol G. Il poeta, la corte, il Romito. Appunti per una rilettura del «sistema» degli «Asolani» di P.Bembo // *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature di Ca' Foscari*. XX, 2. Venezia, 1981.
38. Dilemmi G. Esordi asolani di P.Bembo (1496—1505) // *Studi di filologia italiana*. XXXVI. Firenze, 1978.
39. Dilemmi G. Il Bembo «cortegiano» // *La Corte e il Cortegiano. La scena del testo*. Vol. I. Roma, 1980.
40. Dilemmi G. La parte delle rime nei secondi «Asolani» (1530) // *Studi di letteratura italiana offerti a Fante Isella*. Napoli, 1983.
41. Dilemmi G. «Ne videatur strepere anser inter olores»: le relazioni della Gambarara con il Bembo // *Veronica Gambarara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale. Atti del Convegno, Brescia-Correggio, 17—19 ottobre 1985*. Firenze, 1989.
42. Dilemmi G. «Andrem di pari»: M.Savornan e gli «Asolani» del Bembo // *Quaderni del Dipartimento di lingue e letterature neolatine*. 4. Università di Bergamo, 1988—1989.
43. Dilemmi G. Storia degli «Asolani» // Bembo P. *Gli Asolani*. Edizione critica a cura di G.Dilemmi. Firenze, 1991.
44. Dionissotti C. Pietro Bembo e la nuova letteratura // *Rinascimento Europeo e Rinascimento Veneziano*. Firenze, 1967.
45. Elwert W.T. P.Bembo e la vita letteraria del suo tempo. Firenze, 1958.
46. Fioretto di cose nove nobilissime e degne de diversi auctori noviter stampate cioè Soneti, Capitoli, Epistole, Egloge. Venezia, 1508.

47. Firenzuola A. Opere. Firenze, 1958.
48. Flamini F. Il Cinquecento // Storia letteraria d'Italia. Milano, 1899.
49. Floriani P. La giovinezza umanistica di P.Bembo fino al periodo ferrarese // Giornale storico della letteratura italiana. Vol. 143, fasc. 1. Torino, 1966.
50. Floriani P. La giovinezza umanistica di P.Bembo fino al periodo ferrarese // Floriani P. Bembo e Castiglione. Roma, 1976.
51. Floriani P. Primo petrarchismo bembesco // Floriani P. Bembo e Castiglione. Studi sul classicismo del Cinquecento. Roma, 1976.
52. Floriani P. Il dialogo e la corte nel primo Cinquecento // La corte e il «Cortegiano». La scena del testo. Vol. I. Roma, 1980.
53. Fortini L. Itinerari di scrittura: Pietro Bembo e «Gli Asolani» // La Rassegna della letteratura italiana. 88. Firenze, 1984.
54. Frasso G. Appunti sul Petrarca aldino del 1501 // Vestigia. Studi in onore di Guiseppe Bilanovich. I. Roma, 1984.
55. Galdi L. Introduzione alla stilistica italiana. Bologna, 1971.
56. Gallico G. Pensiero ed espressione. Torino, 1957.
57. Gambier H. Italie et Renaissance poétique en France. La Renaissance poétique en France au XVIe siecle et l'influence de L'Italie. Padova, 1936.
58. Garin E. La cultura del Rinascimento. Profilo storico. Bari, 1967.
59. Garin E. Medioevo e Rinascimento: studi e ricerche. Roma; Bari, 1980.
60. Garin E. Storia della filosofia italiana. Vol. 1—2. Torino, 1966.
61. Garin E. L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento. Bari, 1965.
62. Garin E. La polemica fra Angelo Poliziano e Paolo Cortese sullo stile // Celebri polemiche letterarie. 1957.
63. Gasser G.E. L'autorità letteraria di M.P.Bembo e la prosa italiana del Cinquecento. 1899.
64. Giannetto N. Bernardo Bembo, umanista e politico veneziano. Firenze, 1985.
65. Gorni G. Veronica e le altre: emblemi e cifre onomastiche nelle rime del Bembo // Veronica Gambarà e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale. Atti del Convegno, Bresci-Correggio, 17—19 ottobre 1985. Firenze, 1989.



66. Letteratura e questione della lingua. Bologna, 1979.
67. Machiavelli N. Tutte le opere / A cura di F.Flora e di C.Cordiè. Milano; Verona, 1968.
68. Marti M. Bembo e il petrarchismo italiano del Cinquecento // Belfagor. Luglio, anno 12, n. 4. Messina; Firenze, 1957.
69. Marti M. L'epistolario come «genere» e un problema editoriale // Studi e problemi di critica testuale. Bologna, 1961.
70. Mazzacurati G. Misure del classicismo rinascimentale. Napoli, 1967.
71. Mazzuchelli Scrittori d'Italia. Vol. II. Brescia, 1760.
72. Migliorini B., Chiappelli F. Lingua e stile. Firenze, 1955.
73. Migliorini B. Storia della lingua italiana. Firenze, 1966.
74. Morsolin B. La ortodossia di Pietro Bembo // Giornale storico della letteratura italiana. V. Torino, 1885.
75. Morsolin B. Pietro Bembo e Lucrezia Borgia // Nuova antologia. Seconda serie, vol. LII, fasc. XV Roma. 1 agosto 1885.
76. Oltrocchi B. Dissertazione (...) sopra i primi amori di Pietro Bembo inderizzata al Signor Conte Gianmaria Mazzuchelli Bresciano // Nuova raccolta d'opuscoli scientifici e filologici. IV. Venezia, 1758.
77. Panofsky E. Il problema dello stile nelle arti figurative // Panofsky E. La prospettiva come forma simbolica. Milano, 1966.
78. Petrarca F. Canzoniere. Testo critico e introduzione di G.Contini. Torino, 1964.
79. Petrarca i petrarkizam u slavenskim zemljama. Petrarca e il Petrarchismo nei paesi slavi. Priredio / A cura di Frano Čale. Zagreb; Dubrovnik, 1978.
80. Pillinini S. Traguardi linguistici nel Petrarca bambino del 1501 // Studi di filologia italiana. XXXIX. Firenze, 1981.
81. Quaglio A.E. Intorno a Maria Savorgnan. I. Per una riedizione delle lettere // Quaderni Utinensi. III, fasc. 5/6. Udine, 1985.
82. Quaglio A.E. Intorno a Maria Savorgnan. II. Un «sidio» d'amore // Quaderni Utinensi. IV, fasc. 7/8. Udine, 1986.
83. Rime di tre gentildonne del secolo XVI: V.Colonna, G.Stampa, V.Gambara. Milano, 1930.
84. Russo L. P.Bembo e la sua fortuna storica // Belfagor. Maggio, anno 13, n. 3. Messina; Firenze, 1958.
85. Santagello G. Il Bembo critico e il principio d'imitazione. Firenze, 1950.

86. Santagello G. Pietro Bembo e la questione della lingua // Letteratura italiana. I minori. 1. Milano, 1969.
87. Santoro M. Pietro Bembo. Napoli, 1937.
88. Savino L. Di alcuni trattati e trattatisti d'amore italiani della prima metà del sec. XVI (P.Bembo, B.Castiglione, M.Equicola, L.Ebreo, G.Betussi, Tullia d'Aragona) // Studi di letteratura italiana. IX, 1912.
89. Segre C. La polemica della lingua dal Bembo al Trissino // Celebri polemiche letterarie. 1957.
90. Schileo N. P.Bembo e le sorti della lingua nazionale nel Veneto del decimosesto secolo. Roma, 1923.
91. Spongano R. Su «Le epistole "De imitazione" di G.Pico della Mirandola e di P.Bembo» // Giornale storico della letteratura italiana. Vol. 131, fasc. 3. Torino, 1954.
92. Tamburini M. La gioventù di M.P.Bembo e il suo dialogo «Gli Asolani». Trieste, 1914.
93. Tansillo L. Poemetti. Firenze, 1951.
94. Terracini B. Analisi stilistica. Milano, 1966.
95. Toffanin G. Il Cinquecento // Storia letteraria d'Italia. Milano, 1960.
96. Trattati d'arte del Cinquecento. Fra manierismo e controriforma. Vol. 1—2. Bari, 1960—61.
97. Trattati di poetica e retorica del Cinquecento / A cura di B.Weinberg. Vol. 1—3. Bari, 1970—72.
98. Travi E. P.Bembo ed il suo epistolario // Lettere italiane. XXIV. Firenze, 1972.
99. Travi E. P.Bembo ed il suo epistolario: le edizioni // Rendiconti dell' Istituto lombardo di Accademia di scienze e lettere. 106. Milano, 1972.
100. Trissino G. La Sofonisba // Il teatro italiano, II. La tragedia del Cinquecento. Vol. 1. Torino, 1977.
101. Vaccaro G. Dizionario delle parole nuovissime e difficili. Roma, 1967.
102. Vela C. Un manoscritto bolognese di «Rime» di Pietro Bembo // Studi di filologia italiana, XXXIX. Firenze, 1981.
103. Vela C. Il primo canzoniere del Bembo (ms. Marc. It. IX 143) // Studi di filologia italiana, XLVI. Firenze, 1988.
104. Vitale M. Il fiorentinismo di Niccolò Machiavelli nel quadro

- delle discussioni linguistiche del primo Cinquecento // *Celebri polemiche letterarie*. 1957.
105. Zanette E. Silenzi di P.Bembo // *Nuova antologia*. Nov., vol. 481, fasc. 1919. Roma, 1960.
106. Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. М., 1994.
107. Алексеев М.П., Жирмунский В.М., Мокульский С.С., Смирнов А.А. История западноевропейской литературы. Раннее средневековье и Возрождение / Под общей редакцией В.М.Жирмунского. М., 1947.
108. Алпатов М.Б. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1976.
109. Андреев М.Л. Ариосто и его поэма // *Ариосто Л. Неистовый Роланд* / Пер. М.Л.Гаспарова. М., 1993. Т. I.
110. Андреев М.Л. Итальянское возрождение: от стиля к жанру // *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. М., 1994.
111. Андреев М.Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. М., 1993.
112. 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.
113. Андреев М.Л. Пьетро Bembo (1470—1547) // *Литературные манифесты западноевропейских классицистов*. М., 1980.
114. Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М., 1988.
115. Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984.
116. Ариосто Л. Неистовый Роланд / Пер. М.Л.Гаспарова. М., 1993. Т. I—II.
117. Арсеньев Н. Платонизм любви и красоты в литературе эпохи Возрождения // *Журнал Министерства Народного Просвещения*. М., 1913. № 2. С. 23—56; 232—300.
118. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989.
119. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение как исторический тип культуры. М., 1991.

120. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М., 1995.
121. Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М., 1987.
122. Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990.
123. Баткин Л.М. Ренессансный миф о человеке // Вопросы литературы. 1971. № 9. С. 112—133.
124. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
125. Брагина Л.М. Итальянский гуманизм. Этические учения XIV—XV веков. М., 1977.
126. Брагина Л.М. Социально-этические взгляды итальянских гуманистов. М., 1983.
127. Брагина Л.М. Эстетические идеи в итальянском гуманизме второй половины XV — начала XVI века // Рафаэль и его время. М., 1986.
128. Вельфлин Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. СПб., 1912.
129. Вельфлин Г. Ренессанс и Барокко. СПб., 1913.
130. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.; Л., 1930.
131. Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961.
132. Виппер Б.Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. М., 1956.
133. Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс. XIII—XVI века. М., 1977. Т. 1—2.
134. Виппер Ю.Б. Поэзия Плеяды. Становление литературной школы. М., 1976.
135. Гаспарри Адольф. История итальянской литературы. Т. III. Итальянская литература эпохи Возрождения / Пер. К.Бальмонт. М., 1987.
136. Гаспаров М.Л. Поэзия и проза — поэтика и риторика // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
137. Голенищев-Кутузов И.Н. Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI вв. М., 1963.

137. Голенищев-Кутузов И.Н. Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI вв. М., 1963.
138. Горфункель А.Х. Гуманизм и натурфилософия итальянского Возрождения. М., 1977.
139. Горфункель А.Х. Философия эпохи Возрождения. М., 1980.
140. Гращенков В.Н. О принципах и системе периодизации искусства Возрождения // Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978.
141. Гращенков В.Н. Об искусстве Рафаэля // Рафаэль и его время. М., 1986.
142. Гращенков В.Н. Корреджо и проблема Высокого Возрождения // Вопросы искусствознания. 1933. № 2—3.
143. Гращенков В.Н. Рафаэль. М., 1975.
144. Гринцер П.А. Стиль как критерий ценности // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
145. Гуковская З.В. Из истории лингвистических воззрений эпохи Возрождения (теория языка у Плеяды). Л., 1940.
146. Гуковский М.А. Итальянское Возрождение. Л., 1990.
147. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. М., 1978. Т. 1—2.
148. Дживелегов А.К. Очерки итальянского Возрождения. Кастильоне, Аретино, Челлини. М., 1929.
149. Елина Н.Г. О лирике Пьетро Бембо // Рафаэль и его время. М., 1986.
150. Жизнеописания трубадуров. Жан де Нострдам. Жизнеописания древнейших и наиславнейших провансальских пиитов, во времена графов прованских процветших / Изд. подг. М.Б.Мейлах. М., 1993.
151. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
152. История всемирной литературы. М., 1985. Т. III. Раздел второй. Литературы Западной Европы и Америки:  
А.Д.Михайлов. Введение.  
Глава первая. Итальянская литература.  
Литература Треченто  
Р.И.Хлодовский. Предвозрождение и поэзия «Сладостного нового стиля».  
И.Н.Голенищев-Кутузов, Р.И.Хлодовский. Данте Алигьери.

Р.И.Хлодовский. Франческо Петрарка и гуманизм Треченто.

Р.И.Хлодовский. Джованни Боккаччо и новеллисты XIV в.

#### Литература Кваттроченто

Р.И.Хлодовский. Гуманизм конца XIV — первой половины XV в.

Р.И.Хлодовский. Римский гуманизм середины XV в.

Р.И.Хлодовский. Литература второй половины XV в.

Р.И.Хлодовский. Леон Баттиста Альберти и флорентийский гуманизм.

Р.И.Хлодовский. Платоновская академия во Флоренции.

Р.И.Хлодовский. Лоренцо Медичи.

Р.И.Хлодовский. Анджело Полициано.

Д.Е.Михальчи. Луиджи Пульчи.

Д.Е.Михальчи. Маттео Боярдо и ренессансная рыцарская поэма.

Р.И.Хлодовский. Гуманистическая литература второй половины XV в. в Неаполе.

#### Литература Чинквеченто

Р.И.Хлодовский. Общая историческая и идейно-эстетическая проблематика. Смена стилей. Периодизация.

Д.Е.Михальчи. Лудовико Ариосто.

Р.И.Хлодовский. Никколо Макиавелли.

А.Д.Михайлов. Кастильоне. Мемуарная и биографическая проза.

И.Н.Голенищев-Кутузов. Поэзия.

И.Н.Голенищев-Кутузов. Драматургия.

И.Н.Голенищев-Кутузов. Новеллисты.

Н.Г.Елина. Торквато Тассо, закат Возрождения и возникновение маньеризма, тенденций классицизма и зарождение барокко в Италии.

153. История Италии. М., 1970. Т. I.

154. Кудрявцев О.Ф. Эстетические искания гуманистов круга Рафаэля // Рафаэль и его время. М., 1986.

155. Культура Возрождения и общество. М., 1986.

156. Культура эпохи Возрождения. Л., 1986.

157. Леон Баттиста Альберти. М., 1977.

158. Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Собр. текстов, вст. ст. и общая ред. Н.П.Козловой. М., 1980.

159. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978.
160. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994.
161. Мейлах М.Б. Язык трубадуров. М., 1975.
162. Микеланджело. Поэзия. Письма. Суждения современников. М., 1983.
163. Мокульский С.С. Итальянская литература. Возрождение и Просвещение. М., 1966.
164. Монье Ф. Опыт литературной истории Италии XV века. Кваттроченто / Пер. с франц. К.С.Шварсалона. СПб., 1904.
165. Муратов П.П. Образы Италии. М., 1994.
166. Подгаецкая И.Ю. К понятию «классический стиль» // Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. Классический стиль. Соотношение гармонии и дисгармонии в стиле. М., 1976. Платон.
167. Пospelов Г.Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970.
168. Проблемы культуры итальянского Возрождения. М., 1979.
169. Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. М., 1986.
170. Ревякина Н.В. Итальянское Возрождение. Гуманизм второй половины XIV — первой половины XV века. Новосибирск, 1975.
171. Ревякина Н.В. Проблемы человека в итальянском гуманизме второй половины XIV — первой половины XV в. М., 1977.
172. Самарин Р.М., Михайлов А.Д. Куртуазная лирика // История всемирной литературы. М., 1984. Т. II. С. 530—547.
173. Соколов А.Н. Теория стиля. М., 1968.
174. Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век). М., 1985.
175. Теория литературных стилей. М., 1976—1978. Т. 1—3.
176. Узлекк Р., Уоренн О. Теория литературы. М., 1978.
177. Хлодовский Р.И. Франческо Петрарка. Поэзия гуманизма. М., 1974.
178. Хлодовский Р.И. О ренессансе, классическом стиле литературы Италии // Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. Классический стиль. Соотношение гармонии и дисгармонии в стиле. М., 1976.
179. Хлодовский Р.И. Декамерон. Поэтика и стиль. М., 1982.

180. Хлодовский Р.И. Анджело Полициано на «Парнасе». Поэтический генезис художественного идеала Высокого Возрождения // Рафаэль и его время. М., 1986.

181. Хлодовский Р.И. Литературные и исторические проблемы зрелого и позднего Возрождения // Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М., 1988.

182. Хлодовский Р.И. У истоков зрелого Возрождения: Анджело Полициано // Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М., 1988.

183. Хлодовский Р.И. Трагический гуманизм Никколо Макьявелли. Политика, поэзия, человек // Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М., 1988.

184. Хлодовский Р.И. Новелла и новеллисты // Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М., 1988.

185. Хоментовская А.И. Кастильоне, друг Рафаэля (1478—1529). Пб., 1923.

186. Чиколини Л.С. Гуманистический идеал Кастильоне // Рафаэль и его время. М., 1986.

187. Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1977.

188. Шишмарев В.Ф. История итальянской литературы и итальянского языка. Избранные статьи. Л., 1972.

189. Эстетика Ренессанса / Сост. В.П.Шестаков. М., 1981. Т. I—II.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
<i>Глава I</i> Пьетро Бембо и итальянская литература Высокого Возрождения . . . . .	17
<i>Глава II</i> Литературно-эстетический идеал Высокого Возрождения в художественных произведениях Пьетро Бембо . . . . .	45
<i>Глава III</i> «Рассуждения в прозе о народном языке» Бембо — литературный манифест Высокого Возрождения	90
Заключение . . . . .	135
Библиография . . . . .	140

---

Научное издание

*Утверждено к печати Ученым советом  
Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН*

**Карданова Наталия Борисовна**

**ПЬЕТРО БЕМБО  
И ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ  
ВЫСОКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ**

Технический редактор *Т.А.Заика*

ИД № 01286 от 22.03.2000 г.

Подписано в печать 03.08.2001.  
Формат 60x90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная. Гарнитура таймс.  
Печать офсетная. Печ. л. 9,5. Тираж 500 экз.

Институт мировой литературы им. А.М.Горького РАН, «Наследие».  
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а.  
Тел.: (095) 202-21-23, 291-23-01.

