

Ольга Овчаренко

ПОРТУГАЛЬСКАЯ
ЛИТЕРАТУРА

Историко-теоретические
очерки

Российская Академия наук
Институт мировой литературы им. А. М. Горького

Ольга Овчаренко

ПОРТУГАЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Историко-теоретические
очерки

ИМЛИ РАН
Москва
2005

ББК 83.3



Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
проект № 04-04-16232д

Овчаренко О.

ПОРТУГАЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. Историко-теоретические очерки.— М.: ИМЛИ РАН, 2005.— 368 с.

Книга Ольги Овчаренко «Португальская литература. Историко-теоретические очерки» посвящена главным проблемам творчества португальских классиков от истоков португальской литературы до XX в.: жанровой системе галисийско-португальской лирики, авторству романа Б. Рибейру «История молодой девушки», связям Луиша де Камознса с национальной итальянской традицией, гетеронимии Ф. Пессоа. Специальный раздел посвящен связям португальской литературы XX в. с русской литературой. Книга может быть интересна специалистам по зарубежной литературе, студентам-португалистам и всем любителям литературы.

ISBN 5-9208-0224-3

© ИМЛИ РАН, 2005
© Овчаренко О., 2005

Предисловие

Отношения, сложившиеся волею судеб между португальской и русской литературами, можно было бы назвать португальским словом *desencontro* — разминовение. Португальцы глубоко чтут трех русских писателей — Достоевского, Толстого и Горького, но знают их по переводам, сделанным, в основном, с французского языка.

Даже Тургенев, тесно связанный с романскими культурами, в Португалии почти неизвестен, а значение Пушкина португальцам просто непонятно. Русская поэзия XX в. представлена в Португалии, в основном, прозаическими переводами, лишь формально заполняющими лауну и вроде бы знакомящими португальского читателя с нашей культурой, а на самом деле низводящими обаяние русской поэзии до уровня средневропейской заурядности.

Процесс взаимного узнавания между двумя странами начался в XVIII в. В 1697 г. Петр I познакомился в Голландии с неким Антониу Мануэлом Луишем Визэйрой, которого взял с собой в Россию. Этот Визэйра, ставший впоследствии грозным петербургским полицмейстером Девиером, считается первым португальцем, посетившим нашу страну¹.

За ним последовал не менее знаменитый Антониу Рибейру Саншеш, медик, приглашенный в Голландии князем Куракиным на русскую службу, сотрудничавший с Российской Академией Наук и даже наладивший книгообмен между двумя Академиями. Рибейру Саншеш был медиком императриц Анны Леопольдовны и Елизаветы Петровны и пользовал молодую Екатерину II еще в бытность ее великой княгиней.

В 1770 г. после длительных переговоров были установлены дипломатические отношения между двумя странами.

Вообще интерес к Португалии в России XVIII — первой половины XIX вв. был достаточно велик: Камозэнса цитировали и упоминали Ломоносов, Сумароков, Херасков, Пушкин, Тютчев и другие великие представители русской культуры; на его сюже-

ты ставились балеты; Брюллов, ознакомившись с «Лузиадами» Камознса, написал картину «Смерть Инессы де Кастро»; И. А. Гончаров рассказал о своем посещении Португалии во «Фрегате “Паллада”».

Однако ко второй половине XIX в. этот интерес начинает заметно угасать. Возможно, это объясняется тем, что Португалия переживала бурные социальные потрясения и не могла привлекать русских путешественников. XX век, вошедший в португальскую историю как век салазаризма, еще более способствовал расхождению Португалии с Россией. Между двумя странами были прерваны всяческие отношения, долгие десятилетия даже обмен информацией в области культуры был возможен лишь по неофициальным и полуполюгальным каналам.

Дипломатические отношения между нашими странами были восстановлены лишь в 1974 г., вскоре после португальской революции гвоздик, способствовавшей оживлению взаимного интереса Португалии и России. На русском языке стали широко издаваться португальские классики: Эса де Кейрош, Алмейда Гарретт, Камилу Каштелу Бранку, наконец, Камознс и Фернанду Пессоа. Справедливости ради надо сказать, что за переводы португальской художественной литературы порой брались недостаточно подготовленные люди, объективно способствовавшие не столько распространению португальской культуры, сколько формированию представления о Португалии как культурной провинции Европы, тем более что произведения многих современных португальских писателей издавались исключительно по конъюнктурным соображениям.

Однако после 1974 г. в нашей стране началось более углубленное изучение и преподавание португальской культуры, постепенно сформировалась целая когорта португалистов, которая внесла значительный вклад в развитие португальской филологии в России.

К сожалению, происшедшие в стране социальные потрясения прервали этот плодотворный процесс.

Завязавшиеся после 1974 г. на официальном уровне связи между Россией, с одной стороны, и Португалией, Бразилией и бывшими португальскими колониями, с другой, во многом были утрачены, что привело к не востребоваваемости соответствующих специалистов и, в конечном итоге, постепенному угасанию столь нелегко складывавшейся традиции, ибо сейчас португалистика находится в состоянии упадка.

Если, например, еще в 1988 г. издательство «Художественная литература» опубликовало наш перевод «Лузиад» Камознса тиражом 50 тысяч экземпляров, разошедшимся в считанные дни, то теперь произведения португальских классиков печатаются, в основном, за счет лиссабонского Института Камознса, скромных субсидий которого едва хватает на непрезентабельный переплет и тираж в 1 тысячу экземпляров. Впрочем, и эти издания вряд ли могут быть по-настоящему востребованы в настоящее время. В лучшем случае они дождутся нового подъема португалистики и нового поколения интеллигенции, которая, может быть, сумеет различить в общем хоре европейских литератур неповторимый голос португальских писателей.

Вообще же португальская литература издавна являлась неотъемлемой частью европейского литературного процесса. Лирические стихотворения на галисийско-португальском языке создавали не только португальские, но и испанские трубадуры, в том числе знаменитый король Кастилии и Леона Альфонсо X Мудрый.

Психологический роман выдающегося португальского писателя Бернардина Рибейру «История молодой девушки» задумывался в тесном взаимодействии с итальянской и испанской литературой эпохи Возрождения и, возможно, оказал влияние на Сервантеса. Вся Европа зачитывалась созданным в эпоху великих географических открытий сборником «Трагические истории на море», содержащим в себе рассказы различных португальских авторов о кораблекрушениях.

О гении Камознса с восхищением отзывались Тассо, Сервантес, Лопе де Вега, Гегель, Гумбольдт и многие другие из лучших умов человечества. А Монтескье читал выполненный Никола де Груши перевод «Странствий» Мендеша Пинту — антипода Камознса, сумевшего взглянуть на великие географические открытия Португалии с принципиально иной точки зрения.

Португальской литературой всерьез интересовались Байрон, Вордсворт, Саути, Э. Барретт-Браунинг.

Давние и прочные культурные связи существуют у Португалии с Италией. Европейской знаменитостью стал, в частности, итальянский португалист Антонио Табуки, прославившийся как талантливый популяризатор творчества Пессоа.

Изданный в 1999 г. в Пизе сборник статей, эссе и стихотворений в честь старейшей итальянской португалистки Лючаны Стеганы Пиккио «E vós, Tágides Minhas», Pisa, 1999, вышел объе-

мом более 700 страниц и включил в себя, в частности, статьи Микеле Калуччи «Херасков и Камознс» и статью брата чествуемой португалистки академика Рикардо Пиккио, посвященную древнерусской «Повести бывшего посольства в Португальской земле».

Все вышеизложенные соображения привели нас к выводу, что книга о португальской литературе имеет право на существование и в России. Думается, само время подсказало ее жанр — именно «Очерков теории и истории португальской литературы», ибо пора систематической «Истории португальской литературы» на русском языке еще не наступила: имена многих португальских классиков неизвестны даже романистам, и подобная «История» должна была бы вылиться в своего рода дайджест с обширными цитатами и пересказом содержания художественных произведений.

Очерковый характер книги позволил сосредоточить преимущественное внимание автора на писателях, уже переведенных на русский язык и вызвавших интерес отечественного читателя. Это, конечно, в первую очередь Камознс, адекватное понимание которого возможно лишь на фоне всего португальского литературного процесса эпохи Возрождения. Это его талантливейший старший современник Бернардин Рибейру и литературный антипод Фернан Мендеш Пинту.

Вообще же выдающиеся произведения португальской литературы так или иначе связаны с периодом максимального расцвета португальской государственности. Это касается и «Истории молодой девушки» Б. Рибейру, и «Лузиада» Камознса, и «Странствий» Мендеша Пинту, а также и всего творчества Ф. Пессоа, постоянно обращавшегося мыслями к португальскому Ренессансу.

«За бортом» книги, по тем или иным соображениям, остались некоторые видные писатели, например, Камилу Каштелу Бранку и Эса де Кейрош. Частично это обусловлено субъективными пристрастиями автора, частично объясняется тем, что эти писатели еще не «прозвучали» в полную меру на русском языке (так, многочисленные переводы Эсы де Кейроша весьма приблизительно передают особенности его стиля, хотя не исключено, что, как предполагает М. М. Кораллов, его роман «Реликвия» мог оказать влияние на «Мастера и Маргариту» М. Булгакова).

Кроме того, при отборе произведений для анализа также учитывалось их место в мировом литературном процессе.

Углубленное исследование истории литературы неизбежно приводит к постановке ряда теоретических проблем. В данном случае это вопрос о галисийско-португальской лирике как общем наследии испанского и португальского народов, созданном на галисийско-португальском языке.

Исследование блистательного португальского Ренессанса не могло не привести к постановке вопроса о разграничении ренессансного и маньеристского стилей в пределах португальской литературы XVI в.

Связь поэзии Камозенса, с одной стороны, с пиренейской литературной традицией, а с другой — с влиянием итальянских стихотворных форм, обусловила необходимость экскурсов в историческую поэтику. Кроме того, поэма «Лузиады» ознаменовала собой поворотный момент в развитии эпических жанров, перекинув мостик из эпохи Ренессанса непосредственно в Новое время.

Обращение к «Путешествиям по моей земле» Алмейды Гарретта привело к анализу жанра «свободного романа» в европейских литературах, а к поэзии Ф. Пессоа — проблемы гетеронимии, связанной с особенностями не только португальского, но и общеевропейского литературного процесса. Думается, что анализ теоретических проблем на базе истории литературы является в высшей степени плодотворным, ибо зачастую позволяет обнаружить теоретические аспекты, скрытые от поверхностного наблюдателя.

Представляется, что эта книга может быть полезной не только специалистам, но и широкому кругу любителей португальской литературы.

Feci quod potui, faciant meliora potentes.

Ольга Овчаренко

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Carvalho Rómulo de. *Relações entre Portugal e a Rússia no Século XVIII*. Lisboa, 1979. P. 2.

ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА ГАЛИСИЙСКО- ПОРТУГАЛЬСКОЙ ЛИРИКИ

Португальская литература началась с лирики, созданной на галисийско-португальском языке и являющейся, по нашему глубокому убеждению, общим достоянием испанского и португальского народов. Эта лирика охватывала собой период с XII по XIV вв. и создавалась на языке, сформировавшемся в северо-западных областях нынешней Испании (Галисии) и северных регионах Португалии, в меньшей степени, по сравнению с остальной территорией Пиренейского полуострова, затронутых арабским завоеванием.

Среди создателей этой лирики было несколько коронованных особ, в том числе король Кастилии и Леона Альфонсо X Мудрый (1221—1284) и португальские короли Саншу I (1154—1212) и Диниш (1261—1325). При их дворах, а также при дворах более мелких феодальных сеньоров и складывалась, прежде всего, галисийско-португальская лирика, что вовсе не исключает наличия в ней демократического элемента.

Изначально считалось, что создателями ее были аристократы-трубадуры (или, на галисийско-португальский манер *трувадоры*), а распространителями — жонглеры (или *жугралы*). Однако на самом деле многие жонглеры принимали деятельное участие в сочинении лирических произведений, о чем свидетельствуют многочисленные стихотворные прения (тенсоны) жонглеров с трубадурами, жаловавшимися на превышение последними своих полномочий.

По происхождению галисийско-португальские поэты были как португальцами (впрочем, по времени формирование галисийско-португальской лирики совпало со складыванием португальского государства) и галисийцами, так и кастильцами, леонцами, каталонцами, андалузцами и жителями других областей Испании. Галисийско-португальское наречие весьма отличалось от более южных, мосарабских диалектов Лиссабона и Коимбры, которые в дальнейшем легли в основу португальского литера-

турного языка, так что для трубадуров-португальцев оно порой было такой же литературной условностью, как и для поэтов-кастильцев или каталонцев. Кроме того, многие галисийско-португальские поэты вращались при дворе различных пиренейских государей, так что установить их национальность представляется невозможным. Уже в XV в. знаменитый испанский поэт Сантьяна с полным основанием утверждал: «Еще не так давно все наши писатели и трубадуры, как кастильцы, так и андалузцы и жители Эстремадуры, сочиняли все свои произведения на галисийском или португальском языке»¹.

Думается, что использование этого языка в качестве литературного объясняется мощным народным субстратом, лежащим в основе галисийско-португальской литературы, изначально формировавшейся вокруг такого религиозного и культурного центра общеевропейского значения, как Сантьяго-де-Компостела.

Именно в атмосфере интернационального паломничества к святому Иакову Компостельскому, которое иногда рассматривают как начало европейского туризма, и оказалось возможным взаимодействие исконных элементов региональной культуры с влиянием лирики провансальских трубадуров, арабских и иудейских поэтов аль-Андалуза, французской литургической поэзии и других проявлений культуры Средневековья. Значение галисийского, даже «компостельского» начала в галисийско-португальской лирике подчеркивается и в именах ряда трубадуров, например Айраша Нунеша де Сантьяго и Жуана Айреша де Сантьяго.

В знаменитой сирvente Айраша Нунеша «*Poç que no mundo mengou a verdade*» речь идет о поисках героем правды, приведших его в различные монастыри, в том числе и в Цистер. Вершиной этого пути оказался Сантьяго, где правды, однако, также не нашлось.

О паломничестве к Сантьяго с целью не столько молитвы, сколько свидания с возлюбленным говорится и в песне о друге «*De fazer homaia rug'en meu coraçon*» трубадура Айраша Курпаншу. Вообще же в состав такого жанра, как песни о друге, вошли так называемые песни о паломничестве (*cantigas de homaia*)² — религиозной церемонии, занимавшей собой обычно не более дня и поныне весьма популярной и в Галисии, и в португальской провинции Минью.

Центральной проблемой галисийско-португальской лирики, с которой так или иначе оказываются связанными все ее стороны, является ее жанровая система; именно на жанровую систему

выходят вопросы генезиса, стихосложения и тематики галисийско-португальской поэзии, а также ее связи с музыкой.

Галисийско-португальская лирика дошла до нас в трех *Кансьоне́йру*, являющихся, по-видимому, разновидностями более древнего прототипа. Эти своеобразные поэтические сборники называются *Кансьоне́йру Ажуды* (Ажуда — лиссабонский дворец, в библиотеке которого находится этот манускрипт XII—XIV вв.), *Ватиканский Кансьоне́йру* (находится в Библиотеке Ватикана и представляет собой список XVI в. с более раннего оригинала) и *Кансьоне́йру Национальной Библиотеки*. В состав последнего входит трактат, посвященный вопросам галисийско-португальской поэтики и дошедший до нас далеко не полностью.

Кроме того, особый пласт этой лирики составляют религиозные песни в честь святой Марии (*Livro das Cantigas de Santa Maria*), приписываемые кастильскому королю Альфонсо X; в состав этого цикла входят около 430 сочинений, часть из которых действительно принадлежит этому государю. Они сохранились в отдельных списках, и некоторые стихотворения сопровождаются нотами.

Эти религиозные песни стоят в галисийско-португальской лирике несколько особняком.

Традиционными же ее жанрами, выделяемыми и в средневековом поэтическом трактате, являются, прежде всего, песни о друге, песни о любви и песни насмешки и хулы. Внутри этих групп некоторые исследователи, в свою очередь, выделяют еще несколько подгрупп поэтических жанров.

Ценность этой классификации заключается, в частности, и в том, что большинство галисийско-португальских поэтов стремились, чтобы в их творчестве были действительно представлены все три этих жанра.

Анонимный автор средневекового поэтического трактата наметил следующий принцип разграничения между песнями о друге и песнями о любви: в первом случае говорит «она», а во втором — «он»³.

Песня о друге представляет собой диалогический или монологический дискурс женщины, чаще всего молодой девушки, о своем друге. Он может быть обращен к матери, к самому этому другу, к Амору (как, например, в песне Р. Мартинша ду Казала «*Rogo-te, aí Amor, que queiras migo тогаг*»), к сестре, даже «к волнам моря близ Виго» (как в стихотворениях Мартина Кодакса). К сожалению, галисийско-португальская лирика почти не

переведена на русский язык, поэтому, чтобы дать представление о ее своеобразии, нам придется привести отрывки из песен о друге на португальском языке. Едва ли не самая знаменитая из них приписывается некоему Мендинью, от которого, кроме этой песни, ничего не сохранилось, и представляет собой предсмертный монолог девушки, отправившейся для свидания со своим другом в часовню святого Симиона, расположенную на островке около Виго. В ожидании друга она не заметила, как начался прилив, который должен затопить остров. У девушки нет шансов выбраться из часовни, и она в отчаянии понимает, что ее ждет гибель.

Sedia-m'eu na ermida de San Simion
e cercaron-mi as ondas, que grandes son:
eu atendend'o meu amigo,
eu atendend'o meu amigo!

Estando na ermida ant'o altar,
(e) cercaron-mi as ondas grandes do mar:
eu atendend'o meu amigo,
eu atendend'o meu amigo!

Non ei (i) barqueiro, nen sei remar
morrerei fremosa no alto mar:
eu atendend'o meu amigo,
eu atendend'o meu amigo!⁴

Этот женский дискурс (созданный исключительно трубадурами и жонглерами-мужчинами; в отличие от провансальской лирики, галисийско-португальская не знала трубадуrows-женщин) является характерной чертой галисийско-португальской лирики и одновременно одним из предметов ожесточенных споров вокруг нее.

Как уже говорилось, исходит он, в основном, из уст девушки. Исключение представляет знаменитая песня о друге Жуйана Булсейру «*Mal me tragedes, ai filha*», в которой мать упрекает дочь за то, что та не дает ей устроить личную жизнь, испытывая зависть к ее красоте.

Предпринятые в XX в. исследования концепции любви в провансальской лирике преодолели некоторые сложившиеся ранее в медиэвистике стереотипы и доказали, что «возлюбленная» трубадуrows не была той «идеальной», «сублимированной», «де-

персонифицированной» абстракцией, о которой так часто говорят в науке, и что в окситанской поэзии «недвусмысленно прокламировалось равенство мужчины и женщины перед любовью»⁵, что, впрочем, не освобождало поэтов-трубадуров от обязанности следовать определенному канону в описании своих чувств.

Что касается галисийско-португальских песен о друге, то им тем более не свойственна идеализация образа возлюбленной.

Хотя незамужнее положение воспеваемой женщины и не предрасполагало к прославлению любви земной, любовь предстает в песнях о друге как могущественное начало, во имя которого женщина готова пойти на многие жертвы вплоть до смерти, как, например, в стихотворении Мендинью. Отдельные песни о друге, в частности «*Sen meu amigo manh' eu senlheira*» Жуйана Булсейру, показывают, что воспеваемая галисийско-португальскими трубадурами любовь далеко не всегда была платонической. Кроме того, во всех произведениях этого жанра она всегда представлена не как литературная условность, а как живое и глубокое чувство. Возможно, это связано с народным началом, лежащим, на наш взгляд, в основе этого жанра. В самой тематике песен о друге отражаются подлинные реалии средневековой жизни. Так, в одной из песен о друге Фернана Рудригеша де Калейруша девушка-проститутка признается матери в своей любви к оставившему ее фидалгу. В двух песнях о друге галисийского трубадура Жуана Нунеша Каманеша, принадлежавшего к семье, впоследствии давшей Португалии Камознса, мать предлагает дочери похлопотать о ее интересах перед ее возлюбленным. В песнях о друге Р. Мартинша ду Казала девушка тоскует о возлюбленном, отправившемся осаждать Гранаду.

Многочисленные песни о друге, называемые баркаролами или мариньями, связаны с морской тематикой. Примером их может служить опять же стихотворение Мендинью.

Выделяемый внутри песен о друге цикл песен о паломничестве (*cantigas de romaria*) воспевает путешествия, имевшие своей целью не столько религиозный культ, сколько любовные встречи. Также в состав песен о друге входят песни у источника (*cantigas de fonte*) и баллады (*bailadas* или байлиас), из самого названия которых следует их связь с танцем.

Вообще же проблема генезиса песен о друге стала предметом длительной и ожесточенной научной полемики, которую отнюдь нельзя считать завершенной.

Еще в 30-е гг. XIX в. была выдвинута так называемая арабская теория, достигшая расцвета уже в середине XX столетия в трудах С. М. Стерна и Рамона Менендеса Пидалья⁶. Согласно ей, песни о друге восходят к поэзии аль-Андалуза на арабском и иудейском языках, в частности к таким ее формам, как *харджа* и *мувашшах*.

Думается, что эта гипотеза пытается экстраполировать на галисийско-португальскую лирику более или менее общепризнанную теорию влияния арабской поэзии на провансальскую, что тем более неправильно, что само провансальское влияние, в свою очередь, охватило не всю галисийско-португальскую лирику, а лишь часть ее основных жанров, и главным образом песни о любви, а не песни о друге, потому механически переносить основные закономерности провансальской поэзии на поэзию галисийско-португальскую было бы неправильно. (*Харджа* представляет собой запев-припев на мосарабском языке, сопровождающий написанный обычно на арабском языке *мувашшах*.)

Однако более поздние исследования убедительно доказали, что, если и имелась определенная общность между галисийско-португальскими песнями о друге и *харджами* аль-Андалуза, то это объясняется скорей всего существованием у них общего прототипа. Как полагал видный исследователь средневековой португальской поэзии М. Рудригеш Лапа, «старые церковные документы доказывают, что в Романии существовала народная поэзия, не принимаемая церковью... главным действующим лицом которой была женщина. Эта поэзия все-таки проникла и в саму церковь, поставив под угрозу серьезность культа. Это женское искусство процветало, должно быть, в Галисии и, как мы уже видели, в Андалузии, если судить по *харджам* на иудейском языке, созданным на Пиренейском полуострове. Нам известно, что женщины играли важную роль в больших религиозных церемониях в Сантьяго-де-Компостеле. Профессия певицы и танцовщицы была фактически узаконенной и введенной в церковные празднования»⁷.

Тот же исследователь считает, что «именно в Германии сохранился термин, обозначающий эту поэзию женской инициативы. В 789 г. Карл Великий запретил аббатиссам монастырей писать или рассылать *winileodos*, что в переводе как раз и означает песни о друге. Так что мы можем с полным основанием говорить о германизме песен о друге»⁸.

Еще в 1908 г. эльзасский музыковед Ж. Бек пришел к выводу, что мелодия песен о друге имела церковное, литургическое происхождение⁹, что действительно заставляет предположить стоящую за ними «древнейшую фольклорную традицию»¹⁰, тем более что сама тематика песен о друге носит во многом бытовой характер, а сам друг, по наблюдениям того же Рудригеша Лапы, является рыцарем среднего достатка — «o cavaleiro modesto».

В качестве формального приема, более всего характерного для песен о друге, обычно отмечают параллелизм, который проявляется на разных уровнях стихотворения.

Если вспомнить цитировавшуюся выше песню Мендинью, то параллелизм проявляется и в ее припеве («когда я поджидала своего друга»), и в вариациях одной и той же темы. Вообще же есть гипотеза, которую нельзя полностью принять, ибо она не охватывает всех песен о друге, но которая все-таки дает представление об особенностях композиции этого жанра. Согласно ей, ритмической единицей песен о друге является не строфа, а пара строф (чаще всего, дистихов), ибо второй дистих обычно бывает вариацией на темы первого. Действительно, вариативность и параллелизм до такой степени пронизывает собой песни о друге, что есть случаи, когда «в композиции из шести строф и восемнадцати стихов только шесть стихов несут на себе семантическую нагрузку»¹¹, то есть развивают тему. Поэтому первоначальная схема песен о друге — это aaR bbR и т.д., где R обозначает рефрен. Количество слогов в строке при этом колеблется от 4 до 16 с преобладанием, однако, стихов семи-, восьми- или десятисложных. В дальнейшем эта примитивная схема стала развиваться, во многом благодаря песням о любви, воспринявшим влияние провансальской лирики. Оно проникало на Пиренейский полуостров различными путями. Многие провансальцы участвовали в паломничествах в Сантьяго-де-Компостелу, а обитатели Пиренейского полуострова охотно посещали французское святилище Сент-Мари-де-Рокамадур. Многие провансальские трубадуры выехали после альбигойских войн ко двору Альфонсо X Мудрого и других пиренейских государей. Известно, что на полуострове побывали Ук де Сент-Сирк, Гильем Адемар, Пейре Видаль, Элиас Кайрель и Гираут де Борнейль.

Интересно, что сами галисийско-португальские поэты вполне сознавали свою зависимость от провансальской традиции. Еще сам Альфонсо X в одной из своих песен хулы критиковал галисийско-португальского поэта Перу да Понте за то, что тот

«поет не как провансалец, а как Бернарду де Бонавал» — галисийско-португальский поэт, известный своей свободой взглядов в религиозных вопросах.

Одна из песен любви португальского короля дона Диниша так и начинается: «Quer'eu em maneira de proença / fazer agoa un cantar d'amor» (я хочу на провансальский манер / сложить ныне песнь любви). Эта песня проникнута внутренней иронией и содержит в себе полную идеализацию «*mia senho*» (так галисийско-португальские трубадуры называли свою «владычицу»), отличающуюся не только красотой, но и добротой, ибо «настолько Бог наделил ее совершенством, что она превзошла в этом всех». Эта ирония доходит до сарказма в другой песне о любви — «*Proençaes soen mui ben troba*», в которой дон Диниш утверждает: «Провансальцы обычно очень хорошо поют, / и они говорят, что делают это от любви; / но те, кто поет только во время цветения, / а не в какое-либо другое, не может / носить в сердце такую любовь, / как та, что я питаю к своей владычице».

Надо сказать, что в песнях о любви, по сравнению с песнями о друге, меняется и само представление как о любви, так и о женщине. Если в песнях о друге женщина всегда является влюбленной и готовой бороться за свое чувство, то песни о любви, представляющие собой мужской дискурс, обычно устремлены к далекой и недоступной владычице. Поэт просто воспевает ее, не осмеливаясь просить о взаимности, и в следовании канону и традиционным условностям провансальской лирики галисийско-португальские поэты оказались более верными адептами, чем сами провансальцы. Эти песни изобилуют поэтическими клише и носят во многом вторичный характер, в них не чувствуется дыхания подлинной жизни, и иногда кажется, что все они написаны одним и тем же автором.

Впрочем, взаимодействие с провансальской поэзией было, тем не менее, весьма полезным для галисийско-португальской лирики. Оно обогатило ее тематически, введя в нее такие циклы, по-разному соотносящиеся с тремя ее основными жанрами, как тенсона (диалог-спор); пасторела (обычно диалог пастушки с самыми разнообразными собеседниками вплоть до попугая, как в одном из стихотворений короля дона Диниша); альба (песнь пробуждения). Кроме того, и сами стихотворения стали уже складываться не только с ориентацией на сопровождающую их исполнение мелодию. Внутри песен о любви возникло противопоставление так называемых «песен с припевом» (*cantiga de*

refrão) и «песен мастерства» (cantiga de mestria), примером которых может служить следующая песня короля дона Диниша:

Amor fez a min amar,
gran temp'á, ùa molher
que meu mal quis semp' e quer,
e me quis e quer matar;
e ben o pod' acabar
pois end' o poder ouver.
Mais Deus, que sab' a sobeja
coita que m' ela dá, veja
como vivo tan coitado;
El mi ponha i recado¹².

Эта песня написана децимой, семисложником и построена на мужских рифмах, расположенных по схеме abbaabccdd.

Многие галисийско-португальские трубадуры добивались истинной виртуозности поэтического мастерства.

В стихотворения вводили холостые стихи (palavra perduda), так называемые финды (finda — своеобразное резюме или мораль, проистекающая из предшествующего текста), добре (dobre — повтор одного слова не менее двух раз на определенных местах в каждой строфе), мордобре (повторы однокоренных слов опять же в определенных местах строфы). Знала галисийско-португальская поэзия и такой прием, как ата-финда — окончание каждой строфы на середине фразы, так что конец ее находился уже в следующей строфе, и так на протяжении всего стихотворения.

Рифма в галисийско-португальской поэзии была не только мужской, но и женской, и многие стихотворения строились на сочетании этих двух типов рифмовки. Постепенно формировалось и некоторое разнообразие строфики: строфы включали в себя от 2 до 10 стихов, часто встречались катрены и семистишия. Вообще же, по справедливому замечанию исследователя португальского стихосложения Амурина де Карвалью, «почти все, если не все формы, впоследствии использованные классиками и романтиками, были, по крайней мере, намечены трубадурами»¹³. Среди этих стихотворных форм надо, в первую очередь, назвать малую редондилью (пятисложник с ударением на первом, втором или третьем и пятом слогах) и большую редондилью (семисложник с ударением на втором, третьем или четвертом и седьмом

словах) — форму, восходящую, по-видимому, к фольклорной традиции, культивировавшуюся впоследствии предренессансными поэтами, в эпоху Ренессанса успешно сосуществовавшую с пришедшими из Италии нововведениями и благополучно дожившую и до наших дней.

В целом же песни о друге и песни о любви составляли тем более любопытный диалог, что, в основном, писались одними и теми же авторами. И если мужской дискурс воспевал неприступную владычицу, позволявшую в лучшем случае надеяться не на взаимность, а на долю понимания страданий влюбленного в нее певца, то в песнях о друге перед нами предстает вполне готовая бороться за свое счастье девица, умеющая использовать для любовных свиданий и паломничества, и поход к источнику, и необходимость пасти стада.

Если в первом случае образ возлюбленной, безусловно, идеализируется, то во втором, возможно, слишком принижается, становится чересчур приземленным. Между женскими образами в двух этих жанрах возникает определенное противоречие, о чем отчасти свидетельствуют и некоторые документы эпохи, в числе которых *песни насмешки и хулы*. Так, тот же Жуйау Булсейру, бывший на самом деле жонглером, в «Тенсоне хулы с трубадуром доном Жуаном Суарешем Куэлью», представителем одного из знатнейших португальских родов, критикует этого последнего за то, что он воспекает либо ткачих, либо кормилиц. На это трубадур отвечает, что часто весьма достойные женщины занимаются ткачеством и воспитанием чужих детей. Когда жонглер пытается настаивать на своих аргументах, то слышит в ответ несколько высокомерное замечание:

— Жуйау, ты должен знать,
Что злой мужлан не может понять,
что такое достойная женщина.

Факт воспевания Жуаном Суарешем Куэлью кормилицы потряс воображение и знатного трубадура дона Фернана Гарсии Эжгаравунья, откликнувшегося на него песней хулы «*Esta ama, cuj' é Joan Coelho*», в которой сказано, что пресловутая кормилица умеет не только прясть и ткать, но также шить, стирать, молоть, месить тесто, печь пирожки с сыром и делать кровяную колбасу. Также она умеет ворожить, а муж ее достойно пасет свиней. Жуан Суареш Куэлью отвечал своим оппонентам в пес-

не о любви «Atal vej'eu aqui ama chamada», в которой говорил, что воспеваемая им дама отмечена столь высокими достоинствами, что если и можно назвать ее «ама» (порт.— кормилица), то только производя это наименование от слова Amor (порт.— любовь), по причине высокой любви, которую он к ней испытывает.

В другой песне о любви поэт заявляет, что кормилица блещет красотой, умом и остроумием и за ее благосклонность он был бы рад отказаться от званий короля, принца и императора.

Литературная полемика часто фигурирует в песнях насмешки и хулы, которые различаются между собой по принципу содержащейся в них скрытой (то есть не называющей имени оппонента) или открытой критики. Так, знаменитый поэт Перу Гарсиа Бургалеш в песне хулы «Roy Queimado morreu con amor» обрушивается на одного из своих собратьев по перу, объявившего себя умершим от любви, а на самом деле благополучно здравствующего.

Обычно считается, что, по сравнению с провансальской, галисийско-португальская сатира носила более бытовой, приземленный характер¹⁴. Это верно только отчасти. Действительно, вместе с песнями насмешки и хулы в португальскую поэзию врывается обширный народный фон, состоящий из любвеобильных монахов, многочисленных женщин легкого поведения, следовавших за армиями ведущих реконкисту христиан и порой увековеченных целым рядом трубадуров, лукавых священников, оправдавших нарушения португальскими алькайдами своих вассальных обязательств перед королем Саншу II при переходе престола от него к его брату Афонсу III.

Мир этих песен является весьма фривольным, даже гротескным в этой фривольности и порою раблезианским. Однако интересно, что этот жанр присутствует в творчестве большинства галисийско-португальских трубадуров. Тот же Альфонсо X Мудрый, который создал образцы высокой религиозной поэзии, не погнушался описать довольно-таки скабрёзные подробности встречи женщины веселого нрава Думингаш Эанеш с неким мавританским рыцарем. Этот же король высмеял и настоятеля Кадисского собора, вдохновляющегося во время своих любовных свиданий инструкциями, почерпнутыми из порнографических книг.

Но в некоторых галисийско-португальских песнях насмешки и хулы сатира достигает накала, достойного провансальских сирвент, и затрагивает весьма серьезную проблематику.

Так, все тот же Альфонсо X подвергает язвительной насмешке христианских рыцарей, воспользовавшихся его милостями взамен на обещание помощи при попытке отвоевания у мавров Гранады и бесстыдно нарушивших это обещание.

Многочисленные песни насмешки и хулы содержат характерную для эпохи полемику между аристократами-трубадурами и «забывшими свое место» плебеями-жонглерами, осмелившимися считать себя представителями высокого искусства. Так, в песне хулы дона Жуана Суареша Куэлью «Johan Garcia tal se foy loar» рассказано о некоем Жуане Гарсии, который отважился воспевать высокородных дам, забыв о том, что по указанию короля это надлежит делать только «лучшим трубадурам» и пусть «каждый пребудет в своем праве».

Ряд поэтов (дон Перу Гомеш Баррозу, дон Жуан Суареш Куэлью, Айраш Нунеш де Сантьяго) ставит в своих стихотворениях темы порочности и несправедливости мироздания и приближения конца света.

С точки зрения стихосложения песни насмешки и хулы не располагают оригинальными чертами, а примыкают, в основном, к песням о любви, а иногда — о друге.

Несколько особняком стоят среди галисийско-португальской лирики «Песни о святой Марии», авторство которых приписывается Альфонсо X Мудрому. Частично, по-видимому, они действительно написаны этим монархом и предназначены для музыкального исполнения. Они представляют собой восхваление Богородицы и основаны, по преимуществу, на народных легендах. Так, в одном стихотворении святая Мария помогает аббатиссе благополучно и незаметно для других монахинь разрешиться от бремени и отдает ее ребенка на воспитание, в другом — вкладывает цветок в уста умершего благочестивого клирика, в третьем — подменяет собой ушедшую из монастыря монахиню, в четвертом — воскрешает сына уверовавшей в нее мавританки. Все эти песни-стихи проникнуты трогательным лиризмом и глубоким, неподдельным и во многом наивным религиозным чувством.

В смысле метрики 430 «Песен о святой Марии» весьма различаются между собой, что также доказывает их принадлежность различным авторам. Большинство из них содержит припев, количество слогов в строке может быть разным: некоторые песни написаны десятисложником, некоторые шестисложником, некоторые — пятнадцатисложником с цезурой после восьмого

слога. Иные же дают основания для разговоров о влиянии на галисийско-португальскую лирику опять же заждаля¹⁵.

Таким образом, галисийско-португальская лирика представляет собой очень своеобразный этап развития испанской и португальской литератур, совместное художественное наследие двух пиренейских народов. Для португальской литературы эти произведения представляют также начальный этап ее развития и уже заранее как бы предсказывают те черты, которые будут характеризовать ее в период расцвета: связь с автохтонной фольклорной традицией и одновременно открытость влиянию Запада и Востока, виртуозность поэтического мастерства и опору на народное мироощущение, обращение к высоким материям и стремление к сатире и юмору.

Очень своеобразной чертой португальской литературы стало звучание в ней с первых дней ее существования женского голоса, проявившегося, прежде всего, в песнях о друге. Впоследствии он будет подхвачен выдающимся психологическим писателем эпохи Возрождения Бернардином Рибейру, португальскими ренессансными драматургами, в том числе Камознсом, а далее — Марианой Алкуфураду, маркизой де Алорна и целой плеядой португальских писательниц.

В то же время галисийско-португальская лирика продемонстрировала европейский характер португальской литературы и ее статус как полноценной участницы европейского литературного процесса. До сих пор лучшие образцы галисийско-португальской лирики являются не только объектом пристального внимания литературоведов, культурологов и музыковедов, но и составной частью духовного мира многих португальцев и галисийцев, предметом их национальной гордости.

От галисийско-португальской лирики тянутся нити к предренессансной поэзии «Всеобщего песенника» Гарсии де Резенде, а от нее — к Камознсу, до сих пор являющемуся определяющей фигурой португальской культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Tavani Giuseppe. A Poesia Lírica na Literatura Hispânica do Século XIII // História e Antologia da Literatura Portuguesa. Séculos XIII—XIV. Lisboa, 1997. P. 58.

² Lemos Esther de. A Literatura Medieval. A Poesia // História e Antologia da Literatura Portuguesa. Séculos XIII—XIV. P. 49.

³ Lopes Óscar e Saraiva António José. História da Literatura Portuguesa. Porto, 1976. P. 46.

⁴ Я сидела в часовне святого Симиона, / и меня окружили огромные волны, / когда я поджидала своего друга, / когда я поджидала своего друга. // Я была в часовне перед алтарем, / и меня окружили огромные волны моря, / когда я поджидала своего друга, / когда я поджидала своего друга. // ...Здесь нет лодочника, а я не умею грести, / и погибну я, красавица, в волнах прилива, / поджидая своего друга, / поджидая своего друга.

⁵ Фридман Р. А. Любовная лирика трубадуров и ее истолкование // Уч. зап. Рязанского пединститута. Т. 34, вып. 2. М., 1965. С. 305.

⁶ Stern S. M. Les Chansons Mozarabes. Les Vers Finaux («Kharyas») en Espagnol dans les «Muwashshas» Arabes et Hébreux. Paris, 1953; Менендес Пидаль Рамон. Избранные произведения. М., 1961.

⁷ Rodrigues Lapa M. Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval. 4a Edição Revista. Coimbra, 1955. P. 104.

⁸ Ibid. P. 147.

⁹ Ibid. P. 82.

¹⁰ Lemos Esther de. Op. cit. P. 45.

¹¹ Lopes Óscar e Saraiva António José. Op. cit. P. 47.

¹² Amor заставил меня полюбить / уже давно одну женщину, / которая всегда желала и желает мне зла / и хотела и хочет моей смерти; / и вполне может этого добиться, / ибо это в ее силах. / Так пусть же Бог, который знает, / как я терзаюсь, / даст мне возможность / не столь сильно ее любить.

¹³ Carvalho Amorim de. Tratado de Versificação Portuguesa. Lisboa, 1981. P. 153.

¹⁴ Lemos Esther de. Op. cit. P. 49.

¹⁵ Tavani Giuseppe. Op. cit. P. 51.

ПОРТУГАЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ТВОРЧЕСТВА КАМОЭНСА

Введение.— Периодизация португальской культуры эпохи Возрождения.— Литература Предвозрождения.— Проблема маньеризма.— Восприятие итальянской литературы эпохи Возрождения.— Соотношение Возрождения и маньеризма в творчестве Камознса.— Маньеризм в португальской литературе второй половины XVI в.— Своеобразие португальской литературы Возрождения.— Связь литературы с великими географическими открытиями.— Специфика восприятия литературы античности.— Становление португальского литературного языка.— Обновление португальского стихосложения.— Португальский рыцарский роман.— «Историко-географическая» литература и ее влияние на творчество Камознса.

Справедливое замечание А. В. Шлегеля о том, что «Камознс сам по себе стоит целой литературой», нуждается в определенной корректировке. Камознс, безусловно, является наиболее ярким представителем португальской литературы, но его творчество не может ни заменить собой этой литературы, ни претендовать на независимость от нее. В поэзии Камознса преломились идейно-художественные искания всей португальской литературы от ее источников до эпохи Возрождения. Несмотря на очевидную связь наследия великого португальского поэта с опытом античности и литературой итальянского Ренессанса, он немислим вне национальной португальской традиции. Поэзия Камознса — это не только «необщее выражение» лица гения, но, в известной мере, плод коллективных усилий португальской литературы. Не случайно на пьедестале памятника Камознсу в Лиссабоне изображены португальские писатели Ф. Лопеш, Ж. де Барруш, Ф. Лопеш де Каштаньеда, Гомеш Эанеш Зурара, Ж. Корте Реал.

В своих произведениях Камознс исходил из опыта галисийско-португальской лирики, богатейших традиций португальских хроник, выдающихся достижений в области психологизма, связанных в Португалии с развитием любовного романа.

Камознс внес свой вклад в развитие большинства жанров португальской литературы. Если применительно к лирике и эпо-



Жил Висенте
(ок. 1465 — ок. 1536)

су это утверждение не нуждается в особых доказательствах, то роль Камознса в истории португальского театра иногда просто игнорируется. Между тем, Камознс внес свою лепту и в создание национального театра, сумев вступить в своего рода творческий спор с Жилом Висенте и предложить свое понимание перспектив развития португальской драматургии. Наконец, Камознс определил и закрепил основные нормы португальского литературного языка.

Он наметил на много лет, а подчас и веков вперед главные тенденции развития португальской литературы и был сторонником синтеза «архаизма» и «новаторства», соединив национальную традицию с влиянием лучших образцов литературы европейского Ренессанса.

Камознса бесполезно рассматривать в отрыве от португальской литературы, как это делали многие, порой весьма выдающиеся европейские исследователи. Так, еще Менендес Пелайо заявлял, что Камознс «соединил итальянские формы и классические воспоминания, воспев возвышенную любовь к Родине и глубоко проникшись национальным духом». И, словно не замечая столь разительного противоречия между своими характеристиками формы и содержания произведений Камознса, добавлял,

что «Лузиады» по своему духу — произведение не только португальское, но и испанское»¹.

«Великой испанской эпопеей» называл «Лузиады» и Рамиру де Маэсту². Аналогичное мнение высказывала Каролина Михаэлис, справедливо считавшая Камознса «высочайшим воплощением эпического и лирического гения Пиренейского полуострова»³. Хотя многое в этих утверждениях может показаться комплиментарным, они вызвали справедливые возражения португальских исследователей творчества Камознса, и прежде всего профессора Эрнани Сидаде. В самом деле, имея в виду только европейские связи поэзии Камознса, трудно объяснить, как ему удалось создать эпическую поэму, пережившую свое время и до сих пор остающуюся в Португалии народной книгой. Кроме того, приведенные выше отзывы о Камознсе принижают значение всей португальской литературы, отказывая ей в праве на гения и стремясь обосновать его «потустороннее», чужеземное, обусловленное инородным влиянием происхождение. Подобные мнения основываются на поверхностном знании португальской литературы и непонимании своеобразия ее места в мировой культуре, и можно только сожалеть о том, что они в некоторой степени распространены и в нашей стране.

Своеобразие португальской литературы эпохи Возрождения во многом обусловлено историей и географическим положением страны. Главным вкладом Португалии в мировую историю были великие географические открытия, и они же наложили неповторимый отпечаток на ее литературу, во многом определив ее тематику, жанровые особенности, типы героев и даже степень реализма.

Оригинальность португальской литературы эпохи Возрождения связана также с ее временными пределами, хотя этот вопрос до сих пор остается дискуссионным. Принято считать, что португальский Ренессанс начинается на рубеже XV и XVI веков творчеством Жила Висенте и характеризуется очень недолгой продолжительностью во времени. В 1555 г. король Жуан III передает в руки иезуитов знаменитый Коллегиум искусств в Коимбре, центр гуманистического образования. В 1564 г. Португалия принимает к безоговорочному исполнению все решения Тридентского собора. Цензура обрушивается на произведения самых талантливых португальских писателей. Наконец, в 1580 г. страна утрачивает государственную независимость и переходит под

власть Испании, что ведет к тягостным последствиям для португальской культуры.

Начиная со второй половины XVI в., в Португалии очень ярко проявляются кризисные тенденции внутри Ренессанса и, наряду с ренессансным стилем, все более укореняется маньеризм.

Надо сказать, что многие португальские исследователи вообще избегают слова «Возрождение», предпочитая говорить о «веке географических открытий»⁴, «эпохе империи»⁵ или «заморской экспансии»⁶. Активно пользуются термином «Возрождение» португальские культурологи и историки литературы, хотя временные границы Ренессанса очерчиваются ими по-разному. Так, например, виднейший современный исследователь португальского Ренессанса Жозе В. де Пина Мартинш, считающий гуманизм начальным этапом Возрождения во всех европейских странах, не так давно полагал, что начальную фазу великих географических открытий в Португалии (XV век) можно считать аналогичной гуманистическому периоду итальянского Возрождения⁷. Однако в дальнейшем взгляды ученого эволюционировали, и он пришел к выводу о том, что «в Европе первая историческая фаза Ренессанса соответствует тому, что историки культуры обычно называют гуманизмом. Петрарка, живший с 1304 по 1374 гг. ...считается первым гуманистом... Однако в Португалии, так или иначе, гуманизм возникает позднее, не ранее первой четверти XV в.»⁸.

Первооткрыватель португальского маньеризма Жорже де Сена предлагал следующую периодизацию португальской культуры: Ренессанс — 1400—1550 гг.; маньеризм — 1550—1620 гг., барокко — 1620—1750 гг., рококо — 1750—1820 гг.⁹. Столь раннее начало португальского Ренессанса связывается Ж. де Сеней с писателями «светского склада ума» — королем доном Дуарте и хронистом Ф. Лопешем. Думается, однако, что одной «светскости», секуляризации мышления, безусловно, недостаточно для того, чтобы говорить о начале Ренессанса в истории португальской культуры. Представляется, что более разумно, в соответствии с установившейся традицией, вести разговор о Предвозрождении, собственно Возрождении и маньеризме как одном из стилей, существовавших внутри ренессансной культуры.

В определении истоков Предвозрождения опять же возможны различные точки отсчета. Естественно было бы начинать его с событий 1383—1385 гг., именуемых португальскими историками революцией. Именно в эти годы третье сословие получило

большие политические права (впоследствии частично утраченные) и стало одной из ведущих сил социального движения. Революция отстояла государственную независимость Португалии и возвела на престол национального претендента магистра Ависского, ставшего королем Жуаном II. Он был отцом знаменитого инфанта Генриха Мореплавателя, организатора и вдохновителя тех самых великих географических открытий, которые во многом определили своеобразие португальского Ренессанса.

Предвозрождение продолжалось в Португалии до конца XV в. Думается, что условной границей между ним и собственно Возрождением можно считать 1497—1499 гг. — время открытия Васко да Гамой морского пути в Индию.

В предренессансной Португалии проявилась характерная тенденция к обобщению исторического опыта предшествующих этапов развития страны¹⁰. Наиболее значительным достижением португальской литературы Предвозрождения, на наш взгляд, стали исторические хроники Фернана Лопеша и его последователей Гомеша Эанеша Зурары и Руя де Пины. Есть свидетельства о том, что Ф. Лопеш по поручению короля дона Дуарте писал историю Португалии со времен графа Генриха Бургундского. Хроники Ф. Лопеша и его преемников, помимо собственной непреходящей ценности, сыграли важную роль в формировании исторического мышления Камознса. Из наследия Ф. Лопеша в неискаженном виде до нас дошли «Хроника короля дона Педру», «Хроника короля дона Фернанду» и «Хроника короля дона Жуана» (части I и II). Кроме того, его труды легли в основу «Хроники дона Афонсу Энрикеша», отредактированной по указанию короля дона Мануэла Дуарте Галваном и ставшей источником фактического материала для октав 30—84 песни III «Лузиад».

Ф. Лопеш исследовал один из интереснейших периодов португальской истории — годы, предшествовавшие революции 1383—1385 гг., революцию, или период «народного гнева», и первое десятилетие XV в., при этом он стремился к строгой документальности в изложении событий и старался дать на них многостороннюю точку зрения, отказываясь от заранее предложенных схем и в ряде случаев разрушая укоренившиеся в общественном сознании стереотипы. Первым из португальских хронистов Ф. Лопеш попытался показать роль народных масс в истории, описать образ жизни, нравы и обычаи португальской «*aggaia miuda*» («черни», мелкого люда). Исторические личности оцениваются Ф. Лопешем не по принципу их соответствия образу иде-

ального рыцаря — героя популярных в Португалии романов, а в зависимости от их заслуг перед своей страной.

Ф. Лопеш справедливо считается одним из виднейших португальских писателей. В его хрониках появляются зачатки психологизма, особенно это относится к характерам таких исторических деятелей, как Леонор Телеш и короли Педру, Фернанду и Жуан I. Все эти характеры раскрыты в своей многозначности, динамике, как силе, так и слабости. В их деятельности выделено не только политическое, но и общечеловеческое содержание.

Стиль и язык Ф. Лопеша отличаются явными признаками сказа. Сочетая традиции переводных рыцарских романов (например, «Поисков святого Грааля» псевдо-Борона) и религиозных проповедей, Ф. Лопеш широко прибегает к лексике, синтаксису и интонациям устной речи. Сравнивая Ф. Лопеша с его современниками французом Фруассаром и испанцем Айалой, английский исследователь Обри Белл замечает: «Он явно превосходит Фруассара и Айалу, отличаясь более широким чувством человечности. Айала более суров, у него нет такого обаяния. Фруассар более интеллектуален, у него, возможно, и есть свое обаяние и изящество, но его идеалы не вызывают такого сочувствия. Хотя панорама описанных им событий не отличается свойственной Фруассару широтой, в самой своей ограниченности Лопеш достигает немислимой для Фруассара глубины и универсальности. Если Фруассар ограничивается рассказом о деяниях аристократов и принцев, то Фернан Лопеш показывает нам всю нацию с ее жизнью, поступками и словами»¹¹. Творчество Ф. Лопеша имело большое значение для Камознса, ибо осмысленные Ф. Лопешем события воспеваются в «Лузиадах» (песни III и IV), при этом описания битвы при Алжубарроте, деяний Нуну Алвареша Перейры и царствования Жуана I занимают в поэме Камознса весьма важное место; фактический материал для них почерпнут Камознсом именно у Ф. Лопеша.

К Ф. Лопешу восходит дорогая для Камознса идея обязательности выполнения законов как для подданных, так и для монарха, обычно называемая хронистом справедливостью (*justiça*). «...справедливость весьма необходима как для народа, так и для короля... Как душа поддерживает тело и без нее оно погибает, так и справедливость поддерживает королевства и без нее они исчезают с лица земли»¹².

Очень важной для Ф. Лопеша была мысль о необходимости социального равенства и о духовном равенстве представителей

всех сословий. В одной из хроник, говоря о намеченных еще Бэдой Достопочтенным шести эрах всемирной истории, Ф. Лопеш заявляет о наступлении новой, седьмой эры: «Но у нас здесь началась седьмая эра, ибо возникли новый мир и новое поколение, и дети людей столь низкого происхождения, что и говорить не хочется, за свои заслуги и труды были посвящены в рыцари»¹³.

По наблюдениям португальских историков литературы, именно Ф. Лопеш обосновал столь свойственное для португальского Ренессанса понимание «*bem comum*» (всеобщего блага) как «*prol de roboo*» (пользы народа), и здесь нельзя не вспомнить о характеристике короля Дуарте в поэме Камозэнса «Лузиады» (IV, 52). Говоря о том, что Дуарте был вынужден пожертвовать своим братом Фернанду, чтобы сохранить за Португалией Сету, поэт констатирует, что общественное благо король уважал, как свое собственное («*o publico bem, que o seu, respeita*»). Наконец, сама идея социального равенства связывается Ф. Лопешем с избранием королем Жуана I в 1385 г. кортесами в Коимбре. По верному замечанию Луиша де Соуза Ребелу, мысль о возможности избрания справедливого монарха стала одной из доминант португальского гуманизма. Она вошла и в «Лузиады» Камозэнса. Рассуждая о причинах низложения короля Саншу II, поэт утверждает, что в Португалии «лишь тот мог на престоле находиться, кто славою мог с предками сравниться» (III, 93). Не без одобрения ссылается Камозэнс на пример Китая, короли которого якобы избирались всенародно (X, 130). Ряд подобных примеров можно было бы продолжить.

Обычно при сравнении хроник Ф. Лопеша с поэмой Камозэнса делается вывод о более глубоком понимании португальской истории со стороны первого за счет его большего внимания к «мнению народному». Иногда говорят и о чуть ли не полном отходе Камозэнса от своего «первоисточника». Но эта проблема не подлежит однозначной оценке. Действительно, если мастерство Ф. Лопеша-художника наиболее ярко проявилось в описании «народного гнева» 1383—1385 гг. и показе его движущих сил как в массовом, так и в индивидуальном масштабе, то Камозэнс предпочел дать более обобщенную и концентрированную картину «революции», причем выделил в ней прежде всего национальное, а не социальное содержание. Но при этом он руководствовался особым пониманием не столько истории, сколько жанра эпической поэмы. Эпическая поэма Камозэнса всецело подчинена национальной идее, поэтому и из событий португальской истории поэт

избирает лишь те, которые позволяют дать этой идее дополнительное освещение. Кстати, наиболее важные моменты «народного гнева» — убийство Лиссабонского епископа, аббатиссы из Эворы и других сторонников Леонор Телеш — весьма красочно обрисованы и в «Лузиадах» (IV, 4—6). Ждать же от эпического поэта подробного изложения сложных политических отношений в Португалии конца XVI в. было бы неправомерным.

Камознс в принципе отказывается и от психологизма в раскрытии характеров исторических деятелей, бывшего сильной стороной хроник Ф. Лопеша. Но это связано опять же с пониманием эпоса и героики и обусловлено невозможностью «сопряжения» хорошо знакомой поэту психологии личности кризисной эпохи и героико-эпического начала, сформировавшегося в творчестве Камознса под влиянием античности. Тем не менее, в конкретной оценке исторических личностей — королей Педру, Фернанду, Жуана I, Леонор Телеш — Камознс во многом идет по стопам Ф. Лопеша, хотя герои «Лузиад» отличаются большей «одномерностью» (особенно хорошо это видно при сравнении характера Леонор Телеш в хрониках Ф. Лопеша и «Лузиадах» Камознса). Очень близок Камознсу идеализированный образ Нуну Алвареша Перейры, созданный Ф. Лопешем не без влияния романа «Поиски святого Грааля». (Впрочем, известно, что и сам Нуну Алвареш Перейра, «святой главнокомандующий» португальской армии, отстаивавший независимость своей Родины в битве при Алжубарроте, вполне в духе Предвозрождения всячески стремился подражать герою этого романа Галаазу.) Что касается отношения создателя великого эпического памятника к теме народа, то можно высказать следующее соображение. Конечно, в его поэме нет свойственного Ф. Лопешу широкого показа народных масс. Но все-таки «глас народа» присутствует в «Лузиадах». Вспомним идущую вразрез со взглядами самого поэта речь старца из Рештелу о великих географических открытиях (IV, 95—104). Или внимание Камонса не только к самому Васко да Гаме, но и к рядовым участникам его экспедиции: Фернанду Велозу, Леонарду Рибейру, Диогу Диашу и другим. Думается, что характер изображения народа в героической поэме сформировался у Камознса не без воздействия Ф. Лопеша.

После Ф. Лопеша главным хронистом Португалии стал Гомеш Эанеш Зурара (ок. 1420—1473/74), автор «Хроники завоевания Гвинеи», «Хроники взятия Сеуты», «Хроники графа дона Педру де Менезеша» и «Хроники графа дона Дуарте де Менезе-

ша». Зурара явился основоположником официальной идеологии португальских географических открытий. В них он видел высокую цивилизующую миссию Португалии, осуществляемую героями, в которых воплощен божественный промысел. Как замечает исследователь португальского Ренессанса Луиш Филипе Баррету, Зурара проводит идею своеобразного договора, заключенного между Богом и португальской нацией, ставшей таким образом своего рода «Христовым воинством»¹⁴.

Объективно Зурара явился одним из основоположников идеи духовной империи португальского народа, получившей большую популярность в эпоху Ренессанса и дожившей до времен Фернанду Пессоа («Пятая Империя»). Истоки этой идеи связаны с именем итальянского богослова Иоахима Флорского, португальской королевской четой доном Динишем и святой Изабел, введшими в Португалии празднование коронации императора Святого Духа¹⁵, наконец, и с Ф. Лопешем с его уже упоминавшейся «седьмой эрой». В своеобразном преломлении Зурары эта идея была учтена и Камознсом, настаивавшим на нерушимости португальской империи и обосновывавшим эту нерушимость как религиозной, так и гуманистически-цивилизующей миссией португальцев на Востоке («Лузиады», II, 46).

Именно к Зураре восходит и подхваченная Баррушем, а затем и Камознсом концепция идеального героя — Божьего избранника, оцениваемого автором не по личностным качествам, а по конечному результату его деяний. В истории великих географических открытий Зурара выделяет именно их героическую сторону. Если же он и показывает порок, то, во-первых, редко, во-вторых, чтобы ярче осветить торжество добродетели¹⁶. В какой-то степени Зурару можно считать творцом португальской национальной мифологии, ибо именно благодаря ему больше известно о конкретных организаторах географических открытий, чем о коллективном усилении нации, направленном на их осуществление. Народ в хрониках Зурары представлен как масса, безропотно выполняющая божественное предназначение. Панегрический, приподнятый тон Зурары был продолжен, прежде всего, Баррушем, а впоследствии, хотя и с некоторыми оговорками, и Камознсом (и оспорен Мендешем Пинту). Интересно, что уже у Зурары встречается и столь важный для Камознса образ всемогущей Фортуны.

Принцип отбора исторического материала, представленный в хрониках Зурары, был очень широко использован в «Лузиа-

дах» Камознса (эпизоды, посвященные детям Жуана I «великим инфантам», взятию Сеуты, географическим открытиям в Африке, подвигам графов де Менезеш). Иным было отношение Камознса к преемнику Зурары Рую де Пине (1440—1552), автору хроник Афонсу II, Саншу II, Афонсу III, Диниша и Афонсу IV. В принципе из этих хроник Камознс почерпнул фактический материал для значительной части песни III «Лузиад» (85—135). Но Руй де Пина стремился показать историю в доступной его пониманию сложности и противоречивости. Он не скрывает посредственных способностей некоторых португальских монархов (Афонсу II, Саншу II), с очень большими подробностями рассказывает о низложении Саншу I и передаче управления государством Болонскому графу — впоследствии королю Афонсу III. Этот сложный исторический этап осмысливается хронистом не с безоговорочным восторгом, как Камознсом, а с пониманием неоднозначности его содержания (с большим сочувствием, например, рассказывает Руй де Пина о коменданте Коимбры Мартине де Фрейташе, оставшемся верным присяге и королю Саншу II). Сам Афонсу III предстает в описании Рую де Пины умным и хитрым политиком, но человеком бесчестным в своей частной жизни. Подробно описывает хронист, как с целью приобретения для Португалии Алгарве король женился «от живой жены» на дочери короля Кастилии и сказал, что «если найдется еще какая-нибудь женщина, которая принесет его королевству в приданое столько земли, то он женится и на ней»¹⁷. Вслед за этим король безжалостно выгнал из Португалии свою первую жену. Конечно, эта сторона характера Афонсу III не нашла освещения в поэме Камознса.

Как очень неоднозначная фигура предстает в хрониках Пины и король дон Диниш, воспринимаемый Камознсом только в качестве великого создателя и мецената. Руй де Пина видит в Динише невольного зачинщика междоусобных войн, истощавших государство.

Руй де Пина рассказывает об очень нелегкой жизни «прекраснейшей Марии», дочери Афонсу IV, уговорившей отца выступить в союзе с кастильцами против мавров в битве при Саладо. Образ несчастной королевы приобретает у хрониста большее величие, чем у Камознса.

И, наконец, Руй де Пина выносит справедливый приговор Афонсу IV как убийце Инеш де Каштру, называя это убийство «омерзительной жестокостью». Эти мнения Р. де Пины расходи-

лись с официальной версией португальской истории и явно не вписывались в историческую концепцию Камознса.

Португальское Предвозрождение было периодом бурного развития поэзии и ознаменовалось обновлением канонов галисийско-португальской лирики. В ту же предвозрожденческую тенденцию к обобщению исторического и культурного опыта предшествующих поколений и своеобразного подведения итогов вписывается и составленный Гарсией де Резенде «Кансьонейру жерал» («Всеобщий песенник»), включивший в себя, в основном, лирику XV в. и опубликованный в 1516 г.

Во «Всеобщем песеннике», среди наиболее молодых участников которого фигурируют будущие классики Возрождения Жил Висенте, Бернардин Рибейру и Са де Миранда, появляются новые лирические жанры. Это *глосса*, представляющая собой развитие темы, заданной в *моте* — эпитафе, с обязательным повтором хотя бы последнего его стиха в конце каждой строки. Это *вилансете* — разновидность глоссы, варьирующая заданную тему без ее текстуального повторения. Это еще одна разновидность глоссы — *кантига*, состоящая из двух частей: четырех- или пятистрочного эпитафа-темы и восьми- или десятистрочной вариации. Это *эшпарса* — стихотворение из одной строфы объемом от восьми до шестнадцати стихов. Столь подробная характеристика жанровой системы «Кансьонейру» объясняется тем, что все эти жанры оказались в дальнейшем представлены в творчестве Камознса, и связанное с традицией «Всеобщего песенника» жанровое содержание стало неотъемлемой и очень своеобразной частью художественного мира поэта.

Для «Всеобщего песенника» характерно сочетание традиций средневековой куртуазной лирики с влиянием европейского Ренессанса. В одном из лучших произведений «Кансьонейру» — поэме «Притворство любви» Диогу Брандана — делается попытка переложить на португальский лад картины Дантова «Ада», причем поэт мог быть знаком не только с итальянским оригиналом, но и с «Адом влюбленных» Сантильяны. Надо сказать, что и в целом представленная в «Песеннике» концепция любви учитывает поэтический опыт Данте и Петрарки, а зачастую опирается и на философию Платона. Любопытным документом эпохи является поэтическая полемика «Ухаживать и вздыхать», в которой обсуждается вопрос, что достойнее в любви: проявлять свои чувства в ухаживании за дамой или таить их, оставаясь

робким воздыхателем? Спор завершается компромиссом: дама более благосклонна к «воздыхателям», в то время как бог любви склоняется к «ухажерам».

Для лирики «Кансьонейру», в том числе и любовной, характерна определенность во времени и пространстве. Симан да Силвейра обращает свой стих «к сеньоре доне Жуане де Мендоса, выпустившей птицу из окна», Дуарте да Гама пишет «о беспорядках, ставших теперь обычными в Португалии», Диогу де Мелу изливает свою печаль, «вернувшись из Азамора и узнав, что его дама вышла замуж» — перечень подобных пояснений, взятых из подзаголовков стихотворений, можно продолжать до бесконечности. Все это «перекоцует» со временем в редондильи Камознса. Надо сказать, что смеховая стихия, идущая от народной поэзии, почти постоянно присутствует в «Кансьонейру», что не мешает его авторам ставить самые серьезные для своего времени вопросы. Так, например, послание Алвару де Бриту Пештаны к Луишу Фугасе, содержащее в себе зарисовку нравов португальской столицы, весьма напоминает лирико-публицистические октавы «Лузиад». То же самое можно сказать и об уже упоминавшихся стихах Дуарте да Гамы о «беспорядках» в Португалии.

В «Кансьонейру» закладываются основы того поэтического языка, который будет развиваться поэтами португальского Возрождения. Так, Нуну Перейра в «Куплетах, рифмующихся на -dos» уже говорит о «плохо растраченных днях» («muitos dias mal gastados»), которые затем встретятся в замечательном сонете Диогу Бернардеша «Depois de tantos dias mal gastados» («После стольких плохо проведенных дней»).

Формируется система рифм, которая потом с успехом будет «обслуживать» португальскую лирику Возрождения. Большинство поэтов «Песенника» пользуются такой стихотворной формой, как большая (семисложная) редондилья. Складывается одиннадцатисложный стих «арте майор», в котором видят непосредственного предшественника героической октавы Камознса¹⁸.

В состав поэтического сборника входит и «Песнь на смерть доны Инеш де Каштру, которую дон Афонсу IV, король Португалии, убил в Коимбре», написанная самим Гарсией де Резенде. Некоторые исследователи¹⁹ видят в стихотворении первоисточник эпизода Инеш де Каштру из песни III «Лузиад», хотя другие полагают, что Камознс вдохновлялся трагедией Антониу Феррейры «Каштру». Думается, что в художественном отношении

Камоэнс действительно ближе к Феррейре. Но поэт, конечно, не мог не знать «Песни» Гарсии де Резенде и, кроме всего прочего, заимствовал из нее обоснование политических мотивов убийства Инеш (стремление избежать войны с Кастилией и укрепить на престоле правящую династию путем выгодного брачного союза наследного принца).

«Кансьонейру» порой трактуется только как образец куртуазной аристократической поэзии, заложившей лирические традиции не только Ренессанса, но и культизма и концептизма. Отчасти это верно. Однако нельзя забывать, что в лучших произведениях сборника ставятся проблемы, имеющие общенациональное значение. Интересно, что по мнению ряда исследователей²⁰ в самом прологе, предпосланном Гарсией де Резенде «Песеннику», уже содержались наброски теории эпической поэмы, ибо писатель сравнивал подвиги своих соотечественников с деяниями римлян и троянцев и восклицал: «Они покорили столько королевств, владений, городов, поселений, замков, столько прошли по суше и по морю, против ничтожной горстки наших воевала такая тьма врагов... они удерживали свои завоевания ценою стольких подвигов, сражений, голода и блокады, без малейшей надежды на помощь. Все эти подвиги и многие другие не получили заслуженной известности, которую бы они стяжали, если бы их совершили представители других наций»²¹.

Своеобразие португальского Возрождения как эпохи в истории культуры определяется его относительно недолгой продолжительностью и тесным сосуществованием в его пределах различных стилей. Историки португальского искусства ведут речь о необходимости выделения в XVI в. трех стилей: поздней готики (мануэлину), «сочетающейся с мусульманскими, а позднее и ренессансными элементами», собственно Ренессанса и маньеризма²².

Что касается португальской литературы, то ее историки давно уже склонились к синтетическому анализу Возрождения и маньеризма²³. Представляется, что для правильного понимания соотношения Ренессанса и маньеризма необходимо разграничить свойственные им концепции искусства и красоты. Если для Высокого Ренессанса искусство — это, прежде всего, подражание природе, а красота — гармония, мера и пропорция, то в маньеризме происходит переосмысление этих категорий. Для одного из теоретиков итальянского маньеризма Федерико Цуккарро искусство является выражением «внутреннего рисунка»²⁴ художника. Джованни Паоло Ломаццо противопоставляет внутренней

уравновешенности Высокого Возрождения эстетику движения и «неистовства»²⁵.

Итальянский исследователь Эудженио Баттисти, «отсчитывающий» маньеризм от фресок Сикстинской капеллы Микеланджело, полагает, что в эпоху Ренессанса существовали две концепции красоты. Первая понимала красоту как «пропорцию, порядок и меру». Вторая определялась «чувством и выразительностью и была снова связана с болезненной религиозностью»²⁶. Эта вторая концепция и легла в основу маньеризма. Баттисти говорит о сосуществовании в большинстве произведений искусства XVI века Ренессанса и маньеризма. Думается, что подобное сосуществование характерно и для португальской культуры XVI века, в том числе и для эстетической мысли. Эстетическое мышление Португалии развивалось не только на национальной основе, и творчество того же Камознса обнаруживает признаки глубокого знания им неоплатонической философии европейского Возрождения. Эстетические идеалы усваивались португальскими писателями и непосредственно из произведений их итальянских собратьев по перу, причем из Италии заимствовались одновременно как идеалы Высокого Возрождения, так и стремление к соотношению этих идеалов с реальной жизнью, столь типичное для маньеризма. Но надо сказать, что и в развитии португальской эстетической мысли, и прежде всего в сочинениях Франсишку де Оланды, нам видится все то же сосуществование элементов Ренессанса и маньеризма, и здесь мы решительно расходимся с выдающимся португальским историком искусства Жорже Энрике Пайш да Силвой, однозначно считающим эти сочинения теоретической базой маньеризма²⁷.

Франсишку де Оланда трактует искусство как подражание одновременно Богу и природе²⁸ и тем самым как бы соединяет идеи «внутреннего рисунка» и мимезиса. Противоречивое сочетание элементов Ренессанса и маньеризма просматривается и в его определении живописи, для которой, по его мнению, необходимы «во-первых, воображение или идея, во-вторых, пропорция или симметрия и, в-третьих, достоинство или благопристойность»²⁹. Для художников-современников Франсишку де Оланды, вероятно, наибольшее значение имели не его теоретические построения, а вполне конкретные советы, объединенные им в «Таблицу некоторых правил живописи — чего следует избегать и к чему стремиться». Избегать, по мнению Оланды, надо «нагромождения, диспропорции, уродливости, деформации... Стре-

миться нужно к четкости рисунка, пропорции, красоте, достоинству»³⁰... Все это указывает на очень тесную связь португальского художника и мыслителя с идеями Высокого Возрождения.

Мысли о синтетическом развитии Ренессанса и маньеризма в португальской культуре XVI в. остаются по-прежнему плодотворными. В рамках настоящей работы нет возможности и необходимости подробного исследования различных трактовок такого явления, как маньеризм. Критическое рассмотрение основных зарубежных концепций маньеризма можно найти, в частности, в монографии Ю. Б. Виппера «Поэзия Плеяды» (М., 1976). Нам же придется, в основном, ограничиться краткими замечаниями об эволюции в отношении к маньеризму в России и характеристикой основных его теорий в Португалии.

Долгое время маньеризм рассматривался в нашей стране, а отчасти и за рубежом как сугубо кризисное явление, выходящее за рамки Возрождения. Его порицали за «этическую индифферентность, нередко переходящую в открытый нигилизм», «холодное бездушие» и «бесцельную динамику»³¹, за тесную связь с «феодално-католической реакцией и с придворно-аристократическими кругами»³², «пессимистическую концепцию человека и жизни»³³. М. В. Алпатов в свое время увидел в маньеризме тенденции «откровенной политической реакционности» и «враждебность по отношению к демократическим силам истории»³⁴.

Жорже Энрике Пайш да Силва, много сделавший для исследования португальского маньеризма «во времени и пространстве» и сумевший показать монументальные масштабы этого явления в Португалии, также квалифицировал маньеризм как «исторический феномен антиренессансной реакции» и «отклонение от ренессансных норм»³⁵. Эту точку зрения своего учителя разделяет видный историк живописи Витор Серран, рассматривающий маньеризм как «иррациональное течение, связанное с ярко выраженным протестом против классического наследия Ренессанса»³⁶. Историк португальской литературы В. де Агиар э Силва считает неотъемлемой частью мировоззрения маньеризма «антинатурализм, душевное беспокойство и разрушение равновесия и гармонии формы»³⁷ и поддерживает исследователей, прибегающих в отношении маньеризма к термину Контр- или Антиренессанс, не всегда употребляемому в негативном смысле (широко пользующийся термином «Контрренессанс» Ирам Айдн полагает, что идея подражания природе могла быть основой эстетики до тех пор, пока природа осознавалась как совершенство, что

свойственно для Ренессанса; для пришедшей на смену Ренессансу Реформации такого подражания не могло быть, ибо сама природа стала осознаваться как средоточие первородного греха, и только в этом смысле можно связывать маньеризм с Контрренессансом³⁸).

Негативная оценка маньеризма отчасти объясняется терминологической непроясненностью, связанной, прежде всего, с теми временами, когда маньеризм находили только в явлениях упадочного, эпигонского аристократического искусства, обусловленных отказом части писателей от идеалов Ренессанса и переходом к культуре барокко.

Кроме того, большинство исследователей, стремясь выявить общие черты маньеризма, основывалось, по преимуществу, на данных итальянской литературы, не входя в специфику этого явления в разных странах. В свою очередь, и сама концепция маньеризма как искусства, связанного с политической реакцией, не способствовала исследованию его проявления в творчестве таких титанов Возрождения, как Микеланджело, Шекспир, Камознс.

Вообще само слово «маньеризм» относительно недавно вошло в книги отечественных историков литературы. Так, академик Ю. Б. Виппер в книге «Поэзия Плеяды» выделил целую главу под названием «В орбите маньеризма», в которой дал свое понимание специфики этого явления. Ю. Б. Виппер видит «в маньеризме один из аспектов литературного процесса середины и конца XVI столетия, особенное развитие получающий на последнем этапе в истории художественной культуры Возрождения». «У писателей, склоняющихся к маньеризму,— полагает исследователь,— ощущение утраты жизненной полнокровности и внутренней гармонии, уравновешенности, отличающих ренессансное мировосприятие, получает различное воплощение. Эти писатели остаются связанными с ренессансными эстетическими традициями. Но в их творчестве, в котором ослабевают реалистические качества, материалистические задатки, возрастают иррационалистические умонастроения, признаки эмоционального перенапряжения, экзальтации, надрыва... усиливается склонность к идеализации действительности, выступают на первый план черты условности, поиски усложненной и изощренной художественной формы как некоей самоцели, упоение профессиональной виртуозностью как таковой»³⁹.

Стремление к современной, не только историко-литературной, но и теоретической оценке маньеризма прослеживается в

работах Р. И. Хлодовского, справедливо связывающего его не столько с кризисом, сколько с «внутренними противоречиями классического гуманизма». «Гуманистам XVI века,— полагает исследователь,— не удалось эстетически преодолеть общественно-политические противоречия, и это в конечном счете вынудило их отказаться от концепции абсолютно свободного, самодовлеющего и всемогущего человека, лежащей в основе Высокого Ренессанса... Поэту и художнику-маньеристу все в мире начинает представляться зыбким, текучим, в том числе и он сам»⁴⁰. При этом исследователь говорит, что если сравнивать маньеризм с Ренессансом, то можно вести речь не только об утратах, допущенных первым в отношении второго, но и о превосходстве некоторых произведений литературы маньеризма над произведениями литературы Ренессанса. Думается, что весьма плодотворна мысль Р. И. Хлодовского о том, что в эпоху Возрождения существовали различные стили, в том числе и стиль маньеризма, при этом он полагает, что «маньеризм — стиль не только вторичный, но и идейно поливалентный. Это одна из главных его особенностей как художественного стиля, и именно она указывает на программную связь маньеризма с Возрождением»⁴¹. «Индивидуализм,— характеризует Р. И. Хлодовский стиль маньеризма,— вытесняется в литературе и искусстве субъективизмом, идеализация человека — спиритуализацией, обобщенность — подчеркнутым интересом к частной, характерной детали; свободная воля подавляется, а разум вытесняется чувством и даже инстинктом, как последним прибежищем “природной”, “естественной свободы”»⁴². Очень интересны содержащиеся в статье Р. И. Хлодовского «О ренессансе, маньеризме и конце эпохи Возрождения в литературах Западной Европы» замечания о синтезе стилей в испанской литературе XVII столетия и творчестве Шекспира, о разновидностях маньеризма в творчестве Торквато Тассо. Конечно, при этом следует иметь в виду более широкое понимание «стиля», включающее в себя многообразные возможности художественного отражения действительности.

Очень интересными являются и соображения португальского исследователя Антониу Мартинша Гомеша об особом характере имитации произведений мастеров античности в маньеризме; в этой имитации ученому видится «соревнование с древними и одновременно осуждение их, однако здесь нет полного отказа от их традиции, здесь налицо скорей соперничество». Вслед за Клодом-Жильбером Дюбуа А. Мартинш Гомеш предлагает гово-

рить о «дифференциальной имитации», позволяющей маньеристу оттолкнуться от какого-либо образца и в то же время выразить собственную индивидуальность.

«Что до Камозенса,— пишет исследователь,— названного Эужениу де Андраде “высоким духом маньеризма”, то его творчество очень хорошо свидетельствует о двойственном отношении к классике, возникшем в результате столкновения его платонизма с ощущением чувственного мира, живого воплощения противоречий самой эпохи»⁴³.

В. де Агиар э Силва выделяет следующие мотивы, характерные для лирики португальского маньеризма: «сравнение жизни с бушующим морем», «несовершенство мира», «меланхоличность и тоску, особенно в любовной лирике, восприятие времени как вечно меняющейся разрушительной силы, обман и разочарование, отказ от надежды»⁴⁴. Анализируя основные тенденции португальской лирики после смерти Камозенса, О. Лопеш и А. Ж. Сарайва констатируют: «Всегда добро или слава... отсутствуют, и поэт от них отделяют тревога и вечная тоска, проходящая через разочарования и необратимые изменения от лучшего к худшему: вместе с тем возникает чувство преданности человека этому страданию или мучению, включающему в себя весь трагический абсурд шопенгауэровского мира как воли: великое зло любви (или жизни) находится в центре мучительно непонятного, пришедшего в расстройство мироздания»⁴⁵.

Характеризуя искусство европейского маньеризма, Эуженио Баттисти заметил: «Почти во всех произведениях этого времени отсутствовала вера в воскресение Христа и души и вообще надежда на спасение»⁴⁶. Впрочем, следует оговорить, что, несмотря на весь трагизм лирики таких поэтов, как Диогу Бернардеш, Агуштинью да Круж, Педру де Андраде Каминья, Мартин Каштру ду Риу, ренессансное мироощущение проявляется у них достаточно сильно, поэтому О. Лопеш и А. Ж. Сарайва полагают, что «вся португальская литература XVI в. создана на грани Ренессанса и маньеризма»⁴⁷. Единственным собственно ренессансным произведением они считают поэму «Лузиады». Что касается формальных особенностей маньеризма, то они достаточно полно исследованы в работах европейских ученых. Сошлемся опять же на мнение В. де Агиара э Силвы, идущего в своих изысканиях за Георгом Вейзе и Э. Р. Курциусом⁴⁸. Португальский ученый выделяет такие собственно стилистические особенности маньеризма, как широкое использование антитезы и парадокса, перечисле-

ние двух или более однородных членов («*agoa espero, agoa desconfio*» — «я то надеюсь, то разуверяюсь»⁴⁹), «аккумуляцию, повторы и концентрацию глаголов»⁵⁰. При этом под аккумуляцией понимается «повторение семантически дополняющих друг друга слов»⁵¹, создающее некоторую избыточность информации, например, «*junto de um seco, fero e estéril monte*» («у высохшей, огромной и бесплодной горы»). Кроме того, исследователь маньеризма в португальской лирике считает его характерной чертой «сложную концептуалистскую метафору, в значительной мере затрудняющую понимание текста»⁵².

Интересно, однако, заметить, что В. де Агиар э Силва, в целом сохранивший предложенную Э. Р. Курциусом схему анализа маньеристского стиля, отказался от такого ее компонента, как «*hiperbaton*», то есть разрыв слов, входящих в одну синтагму, вставкой между ними слова или предложения. Этот прием в литературе маньеризма соответствует так называемой «змеевидной» (*serpentinata*) фигуре, главному атрибуту маньеристской живописи. Вероятно, это объясняется тем, что исследователь иллюстрирует свои положения примерами из лирики Камозэнса, для которого этот прием не характерен. Думается, конкретные проявления «маньеры» как стиля целесообразно проследить при рассмотрении лирики Камозэнса. При этом следует оговорить, что трудно назвать португальского писателя, в творчестве которого эти элементы были бы представлены в целостной форме, ибо обычно мы видим сосуществование элементов Ренессанса и маньеризма в пределах одного произведения. Однако попробуем выявить обозначенные В. де Агиаром художественные средства в сонете брата Агуштинью да Кружа:

Acostumado tinha o sofrimento
A um mal, que já de antigo não sentia,
E, posto que era grave, nele via,
Que o uso diminue o sofrimento.

Ordenaram-me os Céus novo tormento
No tempo, que esperei nova alegria;
Dantes sómente amor me perseguia,
Agora amor, fortuna e pensamento.

A lembrança dos bens, que noutro estado
Teve este peito meu, que em chamas arde,

Está levando sempre meu cuidado.

Choro à noite, à manha, à sesta e à tarde,
Mas não devo estar desesperado,
Pois não se escusa a morte, inda que tarde⁵³.

Сонет представляет собой благодатный материал для иллюстрации теоретических положений исследователей маньеризма. В нем есть ощущение страдания как первоосновы и единственного содержания жизни. Правда, сонет по своему мироощущению является камерным, несовершенство индивидуальной судьбы здесь не вырастает до несовершенства мира, и этим Агуштинью да Круз отличается от Камозанса. В сонете наличествуют те самые настроения тоски, меланхолии, разочарования, отказа от надежды и осознания времени как разрушительной силы, которые В. де Агиар э Силва считает характерными для маньеризма.

Эти настроения выражены при помощи соответствующих стилистических фигур. Здесь есть и антитезы (*tormento-alegria*, *mal-bens*), и однородные члены (строки 8 и 12), и усложненные метафоры (страдание, привыкшее ко злу, привычка, притупляющая боль, метафорическая связь между надеждой и отчаянием в двух последних строках).

Тем не менее, даже в этом, тяготеющем к маньеризму стихотворении есть не только сугубо трагическое осознание человеком своей жизненной перспективы, но и определенное представление о полноценной, должной жизни («*a lembranca dos bens*») — «идея красоты, вложенной в душу человеческую Богом», которая, по мнению Эудженио Баттисти, ссылающегося, в свою очередь, на эстетические теории Ломаццо и Цуккарро⁵⁴, и является основой творчества маньеристов.

Как указывалось выше, одной из главных причин сосуществования ренессансного и маньеристского начал в португальской литературе XVI в. было влияние литературы Италии. Вопреки бытующим у нас мнениям, преобладание этого, а не касильского влияния, определило основные особенности португальской литературы Ренессанса.

Итальянское влияние затронуло все литературные роды и жанры, сама система которых в XVI в. существенно расширилась и обновилась. В лирике это обновление достигалось за счет соединения традиций галисийско-португальской поэзии с итальян-

ским элементом. Введение в португальскую лирику таких жанров, как сонет, канцона, эклога, секстина, послание и некоторые другие, связано с именем поэта и драматурга Франсишку Са де Миранды (1481—1558), проведшего несколько лет в Италии и, по некоторым источникам, знакомого с Бембо, Саннадзаро, Ариосто, В. Колонна⁵⁵. Без преувеличения можно сказать, что Са де Миранда выступил реформатором поэтического языка, стиха и жанров. Конечно, он был знаком и с современной ему испанской поэзией, общался с Гарсиласо де ла Вегой и Босканом, иногда и писал по-кастильски, но и от испанской литературы воспринял прежде всего то, что восходило к традиции Петрарки.

Итальянизированные опыты Са де Миранды были восприняты на португальской почве довольно-таки благосклонно. Португальская поэзия не выдвинула своего Кастильехо, который бы попытался отстаивать сугубо национальные формы литературного развития. Во многом это было связано с тем, что введение в португальскую поэзию итальянских стихотворных форм вовсе не означало разрыва с национальной традицией. Именно Са де Миранда заложил основы того отношения к проблеме обновления португальской литературы, которое впоследствии было продолжено Камознсом. Оно заключалось в уважении к национальной основе и одновременно в стремлении обогатить ее с помощью лучших достижений европейской литературы. Эта тенденция последовательно проводилась в жизнь в португальской лирике, и здесь велики заслуги Камознса, Са де Миранды, Бернардина Рибейру.

Более сложная ситуация сложилась в португальской драматургии. В эпоху Возрождения было начато создание португальского национального театра, и здесь прежде всего следует отметить заслуги Жила Висенте. Особенностью Висенте было умение показать яркие социальные типы, отражавшие, в основном, в сатирическом плане действительность XVI в. При этом драматургу удавались в наибольшей мере народные характеры, и сила его произведений заключалась в народном взгляде на жизнь, богатстве языка, умении создать широкую панораму португальской действительности. Творческая деятельность Висенте началась в 1502 г., то есть на заре португальского Ренессанса, и опирался он во многом на средневековую театральную традицию. В прологе к написанной по-кастильски пьесе «Дон Дуардос» драматург называл себя автором комедий, фарсов и моралитэ, и даже в лучших его произведениях есть средневековая аллегоричность, ста-



Са де Миранда
(1481—1558)

тичность, пренебрежение законами сцены. В его знаменитой трилогии о ладьях («Ауто о ладье, отходящей в ад», «Ауто о ладье Чистилища», «Ауто о ладье славы») блестящее изображение характеров, вполне соответствующих той эпохе, сочетается с полным отсутствием развития действия. Португальский исследователь пишет о пьесах Висенте: «Их действие обычно ведется плохо и медленно, и композиция весьма далека от совершенства... Этот театр совершенно не подчиняется никаким правилам... Пьеса представляет собой серию сцен, часто весьма мало взаимосвязанных»⁵⁶.

Действие его пьес не расчленено на акты, автор совершенно не заботится об обозначении тех или иных временных вех. Так, в лучшем его произведении «Фарсе об Инеш Перейра» (1523) показана жизнь героини в девичестве и двух браках. Несмотря на блестящее сатирическое изображение характеров, драматург не предпринимает никаких шагов для организации действия, развивающегося у него «единым потоком». Думается, что уже современники Висенте осознавали определенную ограниченность его театра: известно, что «Инеш Перейра» писалась как ответ некоторым недоброхотам, сомневавшимся в способностях писателя.

Талантливо развивая традиции средневекового театра, создавая народный типаж, где герои не индивидуализированы, часто даже не наделены именами, но ярко определены по социальной или профессиональной принадлежности, Висенте не представил в своих пьесах тип мыслящего человека эпохи Ренессанса, что ограничивало его понимание современного ему мира и человека. Во многих отношениях Висенте оставался еще в пределах пиренейской традиции, что не соответствовало основным тенденциям португальского Ренессанса, ибо если в области международных отношений XV и XVI вв. в Португалии были открытием «новых миров для мира», то в области литературы Возрождение также ознаменовалось завоеванием и утверждением места Португалии в европейской культуре.

И Са де Миранда попытался соединить народную традицию, бывшую сильной стороной театра Жила Висенте, с достижениями античных драматургов и комедиографов итальянского Возрождения⁵⁷. Он создает комедии «Фанфароны» (1537) и «Чужеземцы» (1559), действие которых происходит в Италии. И хотя по масштабу дарования Са де Миранда не может соперничать с Жилом Висенте, сама попытка наметить иную по сравнению с Висенте перспективу развития драматургии была очень важна для португальской литературы.

Особое место в португальской литературе занимает психологический роман Бернардина Рибейру «История молодой девушки» (первое издание — 1554, второе издание — 1557). Его трудно отнести к какому-либо из традиционно выделяемых жанров португальской литературы, хотя в нем просматривается тесная связь с рыцарскими романами и буколической лирикой. Роман, в котором Б. Рибейру выступил как один из основоположников психологизма в литературе Португалии, по мнению многих исследователей связан с традицией Боккаччо⁵⁸, хотя связь эта существует не на уровне эпигонского подражания, а в виде своего рода соревнования и внутренней полемики. По-видимому, Бернардин Рибейру задумал «Историю молодой девушки» как «Декамерон» с поправкой на эпоху и национальную традицию — серию новелл о несчастной, трагической любви, причем трагедия любви осмысливается автором как составная часть трагедии мироздания. «Мы ясно видим,— пишет известный историк португальской литературы Жуан Гашпар Симоэнш,— что страшный рок, невыразимая меланхолия и бесконечная печаль не только входят в жизнь персонажей “Истории молодой девушки”, но и управляют

ходом вещей — течением рек, птицами, которые, умирая, падают с дерева, мужчинами, не отвечающими взаимностью любящим их женщинам, дамами, умирающими при родах»⁵⁹.

Этот роман обнаруживает определенную связь с буколической лирикой самого Бернардина Рибейру, Са де Миранды и пасторальной эклогой «Кришфал»⁶⁰. Корнями в португальскую лирику уходит вся своеобразная португальская буколическая литература⁶¹. Так, автор наиболее интересного португальского буколического романа «Преображенная Лузитания» (1607) Фернан Алвареш ду Ориенте сознательно ориентировался на художественные открытия пасторальной лирики Камознса. В свою очередь, в эклоге «A Rústica Contenda Desusada» сам Камознс обещает познакомить ее адресата герцога Авейру со стилем «секретаря муз» Саннадзаро. Впрочем, он тут же оговаривает, что «всевластные звуки» Саннадзаро нужно соединить с опытом «старого мантуанца», чтобы таким образом создать «новый стиль, новое чудо». Влияние Саннадзаро ощутимо и в «Преображенной Лузитании» Фернана Алвареша ду Ориенте. Степень этого влияния в разное время оценивалась по-разному. Нам близка точка зрения Антониу Сируржиана, считающего, что Саннадзаро был для Ф. Алвареша ду Ориенте тем же, чем Вергилий для Данте: писатель «нашел себе проводника для продолжительных скитаний в пасторальном мире»⁶². Интересно, что прототипами некоторых героев «Преображенной Лузитании» были известные писатели, выведенные, конечно, тоже в «преображенном» виде. Так, Саннадзаро изображен в романе под именем Синчеро, Камознс послужил прототипом Жасинту и Урбану, Жорже де Монтемор (Хорхе де Монтемайор) — Сирену и Лузитану, Диогу Бернардеш — Алсиду и Лимиану⁶³.

Определенная зависимость от Саннадзаро ощущается и в таком религиозно-философском сочинении, тяготеющем по форме к буколической литературе, как «Утешение Израилю в его горести» (1553) Самуэла Ушке⁶⁴.

Наконец, опыт итальянской литературы сыграл большую роль в выработке концепции португальской эпической поэмы. Конечно, Камознс при работе над «Лузиадами» исходил, прежде всего, из национальных взглядов на эпопею. Однако сами эти взгляды сформировались не без участия итальянских гуманистов, в частности Полициано, который предлагал португальскому королю Жуану II воспеть героические деяния его подданных латинскими стихами. В письме Полициано королю уже содер-

жятся столь дорогие для Камознса упоминания об Александре Македонском, высоко чтившем Гомера, и о Цезаре-воине и писателе. Именно Полициано обобщил «функции» португальского короля как правителя Лузитании, освободителя (от мусульманского ига) Африки, укротителя океана, защитника святой христианской веры и «привратника» новых миров⁶⁵. Эта концепция исторической миссии португальских королей вошла в поэму Камознса «Лузиады». Нельзя не видеть, что в период работы над своим лучшим произведением Камознс многое сопоставлял с поэмами Боярдо и Ариосто, о чем и счел нужным сказать во вступлении к «Лузиадам». Вне сомнения, прежде чем приступить к работе над «Лузиадами», Камознс творчески переосмыслил опыт поэм Данте, Петрарки, Пульчи и тех же Боярдо и Ариосто⁶⁶.

Таким образом, именно творческое восприятие итальянского влияния помогло португальской литературе встать в ряд европейских литератур. Но справедливости ради надо отметить, что это влияние не всегда было только благотворным. Следование Камознса-лирика застывшим канонам петраркизма существенно ограничивало мастерство его психологического анализа. Художественное исследование женской психологии, столь тонко начатое Бернардином Рибейру, фактически не нашло продолжения в литературе португальского Возрождения. Однако так или иначе итальянское влияние во многом определило формирование португальской литературы эпохи Возрождения. Но, как известно, Чинквеченто стало эпохой зарождения и развития маньеризма, и получилось, что Португалия воспринимала одновременно как итальянский Ренессанс, так и итальянский маньеризм. В творчестве большинства писателей XVI в. сосуществуют элементы этих двух стилей⁶⁷. Определенное их взаимодействие проявилось уже в поэзии Са де Миранды. Человек, который ввел в португальскую литературу ренессансные поэтические формы, очень рано ощутил зыбкость, изменчивость и обреченность всего живого. Его знаменитый сонет «O Sol é grande, caem co'a alma as aves» можно сравнить с сонетом Камознса «Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades», только Са де Миранда в этом случае звучит намного более трагично. Черты «маньеры» сквозят уже в самой системе замысловатых метафор, проходящих через весь сонет, и в этом стиль Са де Миранды отличается от афористичного стиля Камознса. Надлом и надрыв обозначились и в самой судьбе поэта. В 1530 г. он удаляется от двора и поселяется в своем имении, неустанно сетуя в стихах на падение нравов, в ко-

тором ему видится результат великих географических открытий и имперских амбиций Португалии (эклога «Башту», стихотворные послания). «В своем протесте против развращенности двора и отказе от новых направлений общественной жизни, приведших Португалию к состоянию упадка и потери государственной независимости,— пишет Жозе В. де Пина Мартинш о Са де Миранде,— он не был, как утверждали некоторые, поэтом-“консерватором”, и его мировоззрение нельзя считать реакционным. Никто из его современников, не исключая и самого Камозенса, не отличался столь светлым разумом. Его поэзия возвышается до уровня пророческой прозорливости»⁶⁸.

Думается, что с орбитой маньеризма соприкасается и роман Бернардина Рибейру «История молодой девушки»⁶⁹. Художественный мир романа обусловлен взаимодействием тем природы и трагической любви. Характеризуя в одном из писем сельскую жизнь, Камозенс сводил ее к «светлым водам, высоким, тенистым деревьям, струящимся потокам, поющим птицам и прочим томлениям Бернардина Рибейру, quae vitam faciunt beatam»⁷⁰. На фоне красот природы ведется повествование о любви, при этом в романе нет ни одной счастливой пары. Несчастлива и «дама былых времен», выступающая в романе в качестве одной из повествовательниц, которая жалуется на «разлад мира»⁷¹ и горестно восклицает: «Все меняется, и все непонятно, и несчастья всегда наступают нас в тот момент, когда мы думаем, что вполне защищены от них, и страдаем мы одновременно и из-за утраченного добра, и из-за явившегося нам зла»⁷².

Кризисное мироощущение характеризует и «молодую девушку», одну из повествовательниц в романе, которая также жалуется на некие перемены, случившиеся в ее жизни, причем замечает, что их сущность состоит из перехода от одного вида страдания к другому⁷³.

Сама форма повествования, представляющая сложное сцепление любовных историй, неожиданно переходящих одна в другую, свидетельствует о том, что изощренность формы часто становится для Бернардина самоцелью. Вообще же стиль «Истории молодой девушки» определен ее жанром. Бернардин создал психологический роман, причем преимущественное внимание уделил раскрытию женской психологии через речь героинь. Исследователи языка Б. Рибейру отмечают, что для него характерны так называемые перифрастические (т.е. аналитические) спряжения, плеоназмы, паронимия. Все это дает основания говорить о

той избыточности, «многочленности» языковых средств, которую В. де Агиар э Силва считает характерной чертой маньеризма. Если вспомнить, что еще недавно для доказательства «притяжения» того или иного автора к орбите маньеризма было принято говорить о странностях его поведения или личной жизни⁷⁴, то можно сослаться и на предполагаемую тяжелую душевную болезнь Бернардина.

Сложное соединение элементов Возрождения и маньеризма наблюдается и в творчестве замечательного поэта Криштована Фалкана (1515/18 — 1588), автора знаменитой автобиографической эклоги «Кришфал», поэта, которого Камознс цитирует в письме из Сеуты. По своей проблематике эклога близка к роману Бернардина Рибейру, в связи с чем некоторые исследователи пытались приписать авторство этого произведения ему. Эклога также представляет собой повествование о нескольких историях несчастной любви, но Криштован Фалкан ближе к маньеризму скорее по своим умонастроениям, чем по стилю, который еще сохраняет ренессансную простоту, гармонию и ясность.

Таким образом, тесное взаимодействие Ренессанса и маньеризма стало литературным фактом еще до вступления в литературу Камознса. Оно же характеризует творчество крупнейшего поэта Португалии.

Представляется, что при характеристике взаимоотношений Возрождения и маньеризма в творчестве Камознса следует избегать крайностей. Камознс был автором поэмы, явившейся вершиной португальской литературы Ренессанса. Поэтому некоторым исследователям его творчества казалось как бы даже кощунственным ставить вопрос о наличии в его поэзии элементов той эстетической системы, которая справедливо связывается с кризисом Возрождения. С другой стороны, именно кризисное мироощущение Камознса во многом определило специфику его творчества, проявившись в той или иной степени во всех его жанрах. Анализ маньеризма Камознса явился насущной необходимостью, но этой проблеме был посвящен ряд работ, в которых Камознс как бы отключался от Возрождения и полностью вписывался в рамки маньеризма⁷⁵. Подобная точка зрения также упускала его творчество.

Думается, что соотношение элементов ренессансного и маньеристского стиля у Камознса имеет смысл рассмотреть в разделах данной работы, посвященных отдельным родам его творче-

ства. Пока же достаточно очертить круг мировоззренческих аспектов, связывающих Камознса с маньеризмом⁷⁶. Подобная постановка вопроса тем более логична, что, по нашему глубокому убеждению, Камознс обнаруживает в содержании своих произведений большую связь с маньеризмом, чем в их форме. Это неудивительно, ибо поэтический язык и стиль Камознса во многом определялись влиянием классиков античности и Высокого Возрождения.

Один из постоянных мотивов поэзии Камознса — несовершенство, расстройство, разлад мира («o desconcerto do mundo»). Эта тема ярко проявилась в лирике («Октавы о несовершенстве мира», элегии «Se Quando Contemplamos as Secretas» и «A ti Senhor, a Quem as Sacras Musas»), маньеристская окраска которой носит столь очевидный характер, что при публикации Камознса часто возникает проблема разграничения его стихов со стихами известного поэта-маньериста Диогу Бернардеша, причем главным критерием, помимо чисто текстологических данных, выступает мера таланта, а не идейно-стилистические особенности. Именно в лирике Камознс, обратившись к наследию мыслителей античности Демокрита, Платона, Сократа, Диогена, приходит к выводу, что разум не в состоянии постигнуть законы, определяющие течение жизни человеческой («Se Quando Contemplamos as Secretas»). Представление маньеристов, что величайшие завоевания человеческой мысли не могут объяснить капризов Фортуны — бессмысленной, иррациональной, несправедливой, но всемогущей силы, несколько переосмысливается Камознсом. Чувство трагизма, «скорбная мысль», отражающая сознание страдающего от противоречий и неустроенности жизни современника, охватывает всю любовную лирику Камознса, внося свежее, живое звучание в застывшие каноны петраркизма. Поэзия Камознса проникнута чувством реальной утраты любимой женщины, счастливого прошлого, друзей, отечества и его благосостояния, гармонического ощущения жизни. Трудно было бы перечислить все произведения Камознса, посвященные этой теме, поэтому ограничимся упоминанием лишь таких сонетов, как «Я вспоминал на берегу Евфрата», «Я жил, земных не ведая страданий», «Блаженство прошлых дней, воспоминанья», «Я мало жил. Был горек каждый час». Тема утраты — вообще одна из излюбленных для португальского маньеризма, но в поэзии Камознса традиционность темы наполнена жизненным чувством, реалиями его времени.

Кроме того, лирике Камозэнса свойственно ощущение динамизма настроений, быстротечности изменений всего живого, предчувствие печали, идущей на смену радости, хрупкости, незащищенности и обреченности красоты и добра (эклога «Que Grande Variedade Vão Fazendo», ода «Já a Calma nos Deixou»). Очень важно для Камозэнса и чувство сопряжения противоречий («coitado que em um tempo chogo e rio»), которое Витор де Агиар э Силва считает одной из наиболее характерных черт маньеризма⁷⁷. Камозэнс, используя основные мотивы лирики маньеризма, углубляет их за счет подлинных противоречий жизни и чувств.

Отдельные черты маньеризма проявились и в поэме Камозэнса, в целом выдержанной в пределах ренессансного стиля. Склонность к трагическому, «маньеристскому» осмыслению мира выражена в лирико-публицистических отступлениях поэмы. Если эпическая часть «Лузиад» исполнена в духе панегирического любования португальской историей, то в лирических частях нередко встречаются сетования на несправедливость тех самых властелинов, которые параллельно были воспеты Камозэнсом-эпиком. Именно из лирических отступлений «Лузиад» нам удастся вынести представление о реальном содержании эпохи Камозэнса. Вообще при чтении поэмы создается ощущение «двоемирия». В ней есть мир, живущий согласно высоким идеалам Ренессанса. Но корректировка реальностью сказывается в том, что этот мир либо опрокинут в прошлое, либо является плодом яркого художественного вымысла писателя («Остров Любви»), причем и к вымыслу Камозэнсу приходится прибегать потому, что он сознает неосуществимость своих идеалов в условиях знакомой ему действительности — второго мира, представленного в лирико-публицистических частях поэмы.

И еще одна проблема творчества Камозэнса, находящаяся в тесной связи с вопросом о маньеризме в португальской литературе. Камозэнс, показавший себя психологом в лирике, почти полностью отказался от психологизма в эпосе⁷⁸. Не потому ли, что боялся, что психологизм может нарушить героическое начало его эпопеи, приведя к необходимости изображения сознания трагического, расколотого противоречиями и мучающегося во власти непостижимой Фортуны? А сколько трагических событий и судеб, связанных с португальскими географическими открытиями, осталось за пределами поэмы Камозэнса, не уложившись в избранную поэтом схему португальской истории! Тут можно вспомнить, что и вообще становление психологизма в порту-

гальской литературе связано именно с произведениями, тяготеющими к маньеризму, — лирикой и «Историей молодой девушки» Бернардина Рибейру, поэзией Криштована Фалкана, лирикой Камознса. Именно психологизм явился одним из главных завоеваний португальской литературы второй половины XVI в.

Двоемирие, представленное в эпосе Камознса, еще более ярко просматривается в его театре. Во всех трех ауто Камознса завязываются, по сути дела, трагические конфликты, однако драматург находит возможность для условного примирения героев-антагонистов. В драматургии Камознса ясно выражено ощущение нестабильности и несправедливости жизни. Вместе с тем, как это и свойственно маньеризму, Камознс остается верен ренессансному идеалу и потому создает идеальный мир, в котором возможно счастливое разрешение противоречий для каждого, кто этого заслуживает.

После смерти Камознса в португальской литературе продолжается сосуществование ренессансного начала и «маньеры». Грань между маньеризмом и барокко в литературе относится, по мнению португальских специалистов, к 20—30 гг. XVII в.

В португальской лирической поэзии в связи с национальной катастрофой 1578—1580 гг. (гибелью в битве при Алкасер-Кибире короля Себаштиана и переходом страны под власть Испании) усиливаются трагические и религиозно-мистические настроения, что усугубляет «маньеристичность» ее звучания.

В эпической поэзии, после смерти Камознса, с одной стороны, наблюдается стремление к воспеванию не вымышленных героев, а реальных исторических лиц и событий (Жерониму Корте Реал «Вторая осада Диу» — 1574; «Кораблекрушение Мануэла де Соузы Сепулведы» — 1594; Луиш Перейра Брандан «Элегияда» — 1588; Родригеш Лобу «Главкомандующий» — 1610). Эта особенность отличает португальскую эпическую поэзию, делает ее более реалистической по сравнению с европейской. С другой стороны, расхождение между идеалом героической эпохи и содержанием реальной жизни, которое ощущалось и в поэме Камознса, делает многочисленные эпопеи конца XVI века весьма громоздкими и противоестественными. Поэтому в таких поэмах, как «Афонсу Африканец» (1611) Вашку Моузинью де Кеведу Каштел Бранку и «Завоеванная Малакка» (1634) Франшишку де Са де Менезеша, происходит попытка соединения традиции Камознса с влиянием Тассо. Создание эпических поэм продолжа-

лось в Португалии и после XVII века, но жанр этот не мог не прийти в упадок, ибо сам Камознс «закрыл тему», сумев охватить в «Лузиадах» все наиболее интересные происшествия португальской истории и в то же время как бы предопределив, что португальская поэма может исходить лишь из подлинных исторических событий.

Еще один жанр португальской литературы, испытавший влияние маньеризма,— это буколический роман⁷⁹. Хотя первый «в чистом виде» пасторальный роман был написан в Португалии довольно-таки поздно⁸⁰, само буколическое мироощущение сложилось много раньше и было представлено в драматургии Жила Висенте, эклогах и прозе Б. Рибейру, лирике и театре Камознса⁸¹, поэзии К. Фалкана. «Пастух — это не профессия, а состояние духа», — пишет современный исследователь Антониу Сируржиан⁸². Но если для героев Камознса общение с природой было приобщением к должной, справедливой и гармоничной жизни и их состояние духа можно назвать вполне просветленным, то в произведении Ф. Алвареша ду Ориенте наблюдается «*amaneigamento*» — дальнейшая эволюция в сторону маньеризма. Один из исследователей творчества Камознса в свое время сравнил «Остров Любви» с «Телемским аббатством»⁸³. Это сравнение несколько иронически переосмыслиется в следующей характеристике, которую Антониу Сируржиан дает Фернану Алварешу ду Ориенте: «Фернан Алвареш был одним из поэтов, которого коснулась своим крылом та самая меланхолия, которая пронизывает собой весь его роман. Чтобы преодолеть это чувство, он нашел для себя убежище в религии... Это отношение к жизни Фернана Алвареша и создало ту тяжелую атмосферу — скорей монастыря, чем Аркадии, которая дышит почти со всех страниц “Преображенной Лузитании”»⁸⁴.

В дальнейшем пасторальная традиция развивается в повестях Франсишку Рудригеша Лобу «Весна» (1601), «Странствующий пастух» (1668) и «Разочарованный» (1614), в которых постепенно намечается переход к литературе барокко.

Представляется, что некоторую общность с маньеризмом обнаруживает и такое важное для португальской литературы произведение, как «Странствия» Фернана Мендеша Пинту (роман издан в 1614 г. через двадцать один год после смерти автора). Этот роман, часто именуемый «Антилузиадами», заслуживает весьма подробного о себе разговора. Обычно его относят к циклу литературы путешествий, хотя само это понятие страдает

расплывчатостью и жанровой неоднородностью. Впрочем, в романе, безусловно, представлены различные жанровые начала. По наблюдению ряда исследователей, первые тридцать восемь глав содержат в себе ярко выраженную установку на пикареску — плутовской роман, вообще-то не получивший развития в Португалии⁸⁵. Эта установка связана, прежде всего, с осознанием протагониста как антигероя, восходящим, в свою очередь, к пониманию Мендешем Пинту общего «несовершенства мира» и кризиса идеалов если не гуманизма (по-видимому, в естественном, не-книжном сознании писателя такой категории не существовало), то просто Добра и Справедливости. Сравнивая «Странствия» с «Лузиадами», португальцы замечают, что «мир проходимцев дополняет мир героев»⁸⁶.

Наряду с пикарескным, в романе присутствуют и другие жанровые уровни, наиболее важными из которых являются агиографический и утопический⁸⁷. Первый из них связан с идеальным героем святым Франциском Ксаверием, чей образ дается на фоне мира, часто осознаваемого как лабиринт, Вавилон или, если прибегнуть к современному языку, театр абсурда. Но герой «без страха и упрека» погибает у берегов Китая, не успев добраться до этой страны, символизирующей для Мендеша Пинту идеальное государство. Происходит трагическое разминоение героя со страной его потенциального подвига, который должен был нравственно возвысить как самого Франциска Ксаверия, так и китайцев, которых он надеялся обратить в христианство. Гибель иезуитского миссионера, окруженная атмосферой всеобщего непонимания и глумления, исходящего не только от китайцев, но и от португальцев, символизирует для Мендеша Пинту конец идеального начала в жизни. Такое понимание взаимоотношений мира и человека также роднит Мендеша Пинту с маньеризмом.

Очень большой интерес представляет собой и утопическое начало в романе «Странствия»⁸⁸. Оно опровергает тезис о полной «необработанности» таланта Мендеша Пинту, способного якобы лишь безыскусно фиксировать реальные жизненные впечатления. Описания Пекина, в котором Мендеш Пинту никогда не был, являются художественным вымыслом, восходящим к литературным источникам. Последние исследования показывают, что писателю была знакома книга «Путешествия сэра Джона Мандевила», принадлежащая перу неизвестного льежского автора XIV в. Кроме того, представления о Китае как государстве с

более гуманным, чем в Европе, общественным устройством характерны для португальской литературы. Относительно их источника однозначного мнения не существует, но думается, что здесь имело место влияние Марко Поло.

Интересно, что Камознс, не знакомый со «Странствиями» Мендеша Пинту, говорит в «Лузиадах» о том, что китайский император избирается народом «из праведников мудрых иль героев» (X, 130). Можно вспомнить слова Марко Поло: «А власть у двенадцати князей вот какая: правителей областей они выбирают; выберут достойного и доложат об этом великому хану; великий хан избранного утверждает и дарует ему, какую следует, золотую дщицу»⁸⁹. С этой стороны, кстати сказать, Китай у Мендеша Пинту никак не характеризуется. Можно спорить о том, сколько утопий было в португальской литературе и в какой мере «Странствиям» присущи черты романа-утопии. Утопическая тенденция просматривается и в буколической литературе, и в эпизоде «Острова Любви» в «Лузиадах» Камознса. У Мендеша Пинту она имеет более земные очертания, но, строго говоря, опять же остается на уровне добросердечных пожеланий и не касается экономического состояния и подробностей государственного устройства. Впрочем, думается, что Китай Мендеша Пинту нельзя считать только «торговым раем, в котором все виды торговли прекрасно организованы и защищены»⁹⁰. Интересны соображения писателя о воспитании государством детей-сирот, подкидышей, инвалидов, о ночлежках для бедных и житницах на случай голода. Мендеш Пинту не объясняет, как складываются экономические отношения в его утопическом государстве, поэтому все его соображения существуют как «пример христианским республикам в области благотворительности и справедливого правления»⁹¹. Хотя Мендеш Пинту и пытается ввести конкретные детали городских пейзажей Пекина в свои утопические описания, созданный им образ идеального государства носит, по сути дела, столь же эфемерный характер, как и «Остров Любви» Камознса.

«Лузиады» и «Странствия» по-разному характеризуют одну и ту же действительность. Если Камознс осмысляет эпопею португальских географических открытий на уровне «оружия и рыцарей отважных», то у Мендеша Пинту движущей силой этих открытий выступают пираты, бродяги, торговцы, деклассированные элементы — словом, люди, вдохновленные самыми прозаическими побуждениями. Но между «Лузиадами» и «Странствия-

ми» есть точки соприкосновения. Роман Мендеша Пинту в меньшей степени, чем «Лузиады», свидетельствует о беспредельности человеческих возможностей. Ряд его героев (Франциск Ксаверий, автобиографический герой, пират Антониу Фариа) в лучшие минуты своей жизни оказываются достойными нравственного уровня идеальных героев «Лузиад». В то же время нельзя сказать, что Камознс полностью игнорирует действительность, ставшую основой художественного мира Мендеша Пинту. О том, что она была хорошо знакома Камознсу-человеку, свидетельствуют его письма. Но ее не игнорировал и Камознс-художник. Представление об этой действительности мы получаем из многочисленных лирических отступлений поэмы, речей старца из Рештелу, рассказа о горькой судьбе Дуарте Пашеку Перейры. Думается, что Камознс сумел глубже, чем Мендеш Пинту, осмыслить эту действительность, увидев в ней не только сиюминутное, приземленное содержание, но и проследив проекцию этого сиюминутного начала в вечность. И если произведение Мендеша Пинту выигрывает в смысле правдивости и конкретности деталей, то «Лузиады» Камознса отличаются большей глубиной философского осмысления жизни.

Историки португальской литературы, и прежде всего Жуан Гашпар Симоэнш, неоднократно ставили вопрос о реализме португальской литературы Возрождения и даже упрекали португальских классиков за «недостаточный» реализм их произведений.

«Почему Нарбиндел-Бимардер не завоевывает свою Аонию средствами иными, нежели те, которые ему предоставляет созерцательность пастуха? Почему Ламентор насильно выдает Аонию замуж? Почему молодая девушка гуляет по зеленым полям, пребывая в разлуке со своим возлюбленным? Бернардин не показывает жизненных ситуаций... он реалист лишь в отношении физических и психологических деталей»⁹².

Жуан Гашпар Симоэнш говорил и о реализме «Странствий» Мендеша Пинту, видя его в том, что «в этом произведении трудно отделить вымысел от автобиографии»⁹³. Вопрос о реализме Камознса был рассмотрен в «Истории португальской литературы» О. Лопеша и А. Ж. Сарайвы⁹⁴. «Памятником исторического реализма» назвал «Странствия» Ф. Мендеша Пинту Арманду де Каштру⁹⁵. При этом следует заметить, что португальское литературоведение никогда не разграничивало исторических этапов развития реализма и оценивало своих писателей, исходя из того

понимания реализма, которое опиралось на опыт литературы XIX и XX вв. Подобный подход к литературе Возрождения отмечен некоторой упрощенностью.

С другой стороны, неправоммерно было бы отрицать, что многие черты португальской литературы Возрождения дают основания для разговора о ренессансно-реалистических тенденциях ряда ее произведений, в том числе «Лузиады» Камозэнса и «Странствий» Ф. Мендеша Пинту.

Для этих писателей характерно стремление к отражению объективно существующей действительности. Камозэнс видит новаторство «Лузиады» в воспевании подвигов, реальных исторических деяний в противовес «пустым, фантастическим, придуманным, лживым» измышлениям («*vãs façanhas, fantásticas, fíngidas, mentirosas*») героев Боярдо и Ариосто. Его стремление к изображению «неприкрытой и чистой правды» («*verdade... nua e puga*») строится не на свидетельствах непосредственного участника событий, как у Мендеша Пинту или Эрсильи⁹⁶, а на опоре на документальные источники.

Тенденция к объективному изображению мира проявилась и в масштабности и широте охвата действительности, свойственных португальской литературе Возрождения. «Историко-географические» сочинения Барруша и Каштаньеды, «Легенды об Индии» Гашпара Куррейи, «Лузиады» Камозэнса перенасыщены сведениями о географическом положении вновь открытых земель, их флоре, фауне, а также астрономической, этнографической, а подчас и навигационной информацией.

Португальские писатели XVI в. пытаются дать естественно-научное объяснение явлениям природы, что связано с развитием научного мышления в эпоху великих географических открытий. «Утвердилась мысль о необходимости опыта и сформировалось его современное понимание; утвердилось и понимание того, что научная практика превосходит книжное знание, почерпнутое из книг древних авторов»⁹⁷, — писал об этом времени Антониу Жозе Сарайва.

Художественное осмысление мира и человека развивалось в португальской литературе XVI столетия не только «вширь», но и «вглубь». Специфика португальской литературы заключается в том, что наиболее художественно совершенное раскрытие внутреннего мира человека было достигнуто не в XIX и не в XX, а в XVI столетии в «Истории молодой девушки» Бернардина Рибейру. Развитие психологизма было связано в Португалии не толь-

ко с творчеством Бернардина, но и с лирикой Камознса, отчасти — с рыцарским романом и пасторальной литературой (например, «Преображенной Лузитанией» Фернана Алвареша ду Ориенте).

Наконец, реалистические тенденции португальской литературы Предвозрождения и Возрождения выразились в том, что наряду с интересом к внутреннему миру личности, она попыталась осмыслить и социальное движение эпохи (хроники Ф. Лопеша, «Лузиады» Камознса).

Думается, что подверстывание под ренессансный реализм всех произведений португальской литературы XVI в. было бы ошибкой. Но нельзя отрицать, что в таких произведениях, как «Лузиады» Камознса, ренессансно-реалистические тенденции проявляются на многих уровнях: это и противопоставление «итальянской» и «португальской» концепций героического и чудесного, это и стремление подвести итоги нескольких веков португальской истории, и внимание к естественно-научному объяснению вещей, и опора на документальные источники. Поэтому в постановке вопроса о реализме португальской литературы Возрождения есть необходимость.

Как уже говорилось, неповторимое своеобразие творчеству португальских писателей Возрождения придавала связь литературы с географическими открытиями и естественно-научным мышлением.

Многочисленные путешествия стимулировали развитие литературы, не содержащей в себе установку на художественное начало, но зачастую пользовавшейся заслуженным успехом не только в Португалии, но и в других европейских странах⁹⁸. Формируется жанр «roteiro» — указателя пути, фиксирующего мельчайшие подробности путешествий, направление ветров и морских течений. Такой дневник путешествия велся и одним из участников экспедиции Васко да Гамы⁹⁹. Широко известны и три указателя пути, написанные Жуаном де Каштру, ставшим одним из героев «Лузиад» Камознса.

Большой популярностью пользовались повествования о кораблекрушениях, объединенные в 1735—1736 гг. Бернарду Гомешем де Бриту в сборник «Трагические истории на море». Иногда эти повествования рассматриваются как своеобразная разновидность хроник¹⁰⁰. Все они обычно имеют определенную жанровую структуру, связанную с развитием событий при кораблекруше-

нии. Современная итальянская исследовательница Джулия Ланчани полагает, что «рассказы о кораблекрушениях представляют собой оборотную сторону медали экзальтированных официальных хроник, посвященных победам, завоеваниям, триумфам в далеких землях и среди экзотических племен»¹⁰¹. Исследовательница считает, что «для большей части авторов колониальная экспансия — вовсе не “распространение веры и империи”, у нее нет ореола высокой миссии, доверенной Богом. Вместо этого мы видим мелочную человеческую погоню за прибылью, алчность и угнетение, при этом отсутствуют какие бы то ни было гуманные чувства»¹⁰². С последним выводом Д. Ланчани согласиться трудно. Высокими гуманистическими чувствами проникнута, в частности, история кораблекрушения Мануэла де Соузы э Сепулведы. Она была известна Камозэнсу либо в литературной обработке, либо по устным преданиям (версия кораблекрушения, рассказанная в пятой песне «Лузиада», весьма отличается от изложенной в «Трагических историях»). Надо сказать, что трагедия Сепулведы вдохновила и Жерониму Корте Реала написание поэмы «Кораблекрушение Сепулведы».

Во всех «трагических историях на море» прослеживается мысль, которая впоследствии прозвучит в «Лузиадах» Камозэнса: человечеству незачем предаваться бесплодной фантазии и развлекать себя вымыслом, ибо ничто не может превзойти действительной жизни. Португальцам и испанцам европейская литература обязана и некоторыми надолго вошедшими в нее образами и легендами: образом доброго, неспорченного цивилизацией туземца и образом утопического государства.

Литература путешествий оказала влияние и на другие жанры, привнеся в них склонность к скрупулезному этнографическому описанию далеких народов и земель, почти научному исследованию их флоры и фауны и хроникальной фиксации конкретных событий. Это относится и к таким произведениям, как «История открытия и завоевания Индии португальцами» (1551—1561) Фернана Лопеша де Каштаньеды и «Декады» (1552—1615) Жуана де Барруша, из которых Камозэнс заимствовал значительную часть фактического материала, ставшего основой «африканских» и «индийских» песен «Лузиада».

Документально-«географическое» начало вошло и в художественные произведения, ставшие гордостью португальской литературы Возрождения: «Лузиады» Камозэнса, «Странствия» Фер-

нана Мендеша Пинту, «Преображенную Лузитанию» Фернана Алвареша ду Ориенте.

Определенную специфику имело на португальской почве восприятие традиций античности и развитие гуманизма. Португальские гуманисты Андре де Резенде, Диогу де Гоувейа, Гарсия де Орта, Педру Нунеш, Дамиан де Гойш были деятелями европейского масштаба. Велика роль португальцев и изгнанных из Португалии евреев (Амату Лузитану, Антониу Луиша, Родригу да Фонсеки, Андре де Авелара) в воспитании нескольких поколений европейской интеллигенции. Выдающийся педагог Диогу де Гоувейа был профессором и деканом теологического факультета Сорбонны, а затем возглавил в Париже Коллегиум Святой Варвары, в котором обучалось пятьдесят стипендиатов короля Жуана III. В дальнейшем руководство Коллегиумом перешло к Андре де Гоувейе, одному из племянников Диогу. Позднее Андре де Гоувейа возглавлял Коллегиум Гианы в Бордо, а в 1534 г. выехал со своими сподвижниками в Португалию для организации гуманистического образования в Коимбре. Оба Гоувейи известны и как писатели. От Диогу остался латинский «Теолого-дидактический трактат против Лютера» (1556), от Андре сохранилось лишь несколько латинских стихотворений, хотя по некоторым сведениям его литературное наследие было более обширным. Как и во всем португальском Ренессансе, в гуманистическом движении большое значение имело естественно-научное направление. Выдающийся медик и педагог Антониу Луиш перевел с греческого на латынь труды Гиппократ, Аристотеля и Галена, сопроводив их комментарием.

Португальская навигационная наука и мореплавание многим обязаны математику и астроному Педру Нунешу (1502—1577), придворному космографу Жуана III, ректору Лиссабонского и Коимбрского университетов. Педру Нунешу принадлежит перевод с латыни на португальский язык сочинения английского астронома Джона Холливода «Трактат о сфере» (опубликован в Португалии в 1537 г.), которое, возможно, было известно Камознсу, давшему в X песне «Лузиада» геоцентрическую картину мироздания. К сожалению, отношение Нунеша ко взглядам Коперника осталось неизвестным.

Судьба Камознса оказалась очень тесно связанной с судьбой европейски знаменитого медика Гарсии де Орты, автора «Бесед об индийских лекарственных травах и растениях» (1563). Гарсия

де Орта дружил с Камознсом. Вероятно, именно влиянием Орты объясняется проявившийся в «Лузиадах» интерес поэта к восточной флоре — «ароматной древесине» алоэ, «зарослям высокой гвоздики», «алому цветенью» мускатного ореха, камфоре, «благоуханной красоте сандала» и многим другим травам и растениям («Лузиады», X, 129, 132—137)¹⁰³. По мнению некоторых исследователей, описания «Острова Любви» в «Лузиадах», также насыщенные зарисовками флоры и фауны, навеяны воспоминаниями поэта о пребывании на острове Бомбаине у Гарсии де Орты¹⁰⁴. Интересно, что в первом издании «Бесед» была напечатана ода Камознса «Aquele único exemplo». Поэт просил о милостивом отношении к своему другу вице-короля Индии дона Франшишку Коутинью и сравнивал Орту с Ахиллом, прославившимся не только воинскими подвигами, но и искусством врачевания. Резюмируя ставшее крылатым выражение Орты «сегодня за один день от португальцев познается больше, чем от римлян за сто лет»¹⁰⁵, Камознс обещает, что «умудренный годами старец откроет нам тайны, неведомые никому из древних».

Европа знала написанные по-латыни медицинские сочинения Аматау Лузитану (Жуана Рудригеша де Каштелу Бранку) и Рудригу де Каштру, латинские комментарии к трудам Гиппократу Рудригу де Фонсеки, математические работы Андре де Авелара.

Что касается гуманитарных штудий авторов античности, то они также стояли в Португалии на достаточно высоком уровне, хотя наивысший их подъем связан не с расцветом Возрождения, а с его упадком и переходом основных очагов образования в руки иезуитов. Так, в 1588 г. в программы иезуитских коллегиумов входили тексты Цицерона, Квинта Курция, Овидия, Плавта, Теренция, Тибулла, Проперция¹⁰⁶.

Думается, что мысль И. Н. Голенищева-Кутузова о том, что влияние Цицерона, Тита Ливия, Вергилия и Горация «в значительной степени определяет художественное направление всего Ренессанса»¹⁰⁷, остается верной и в отношении Португалии.

Одним из первых и наиболее переводимых в ренессансной Португалии латинских авторов, действительно, был Цицерон: его переводили Вашку Фернандеш (1442), Дуарте де Резенде (1531) и Дамиан де Гойш. Современный исследователь португальского гуманизма даже считает «цицеронизм» едва ли не главным компонентом португальского Возрождения, связав его с идеей «защиты прав Сената и республики против всемогуще-

ства диктатуры Цезаря»¹⁰⁸. Подобный вывод представляется неубедительным, ибо политическим идеалом португальского Предвозрождения и Возрождения была монархия: либо просвещенный абсолютизм (Камознс, Мендеш Пинту, Са де Миранда), либо избрание монарха и восприятие его как исполнителя своеобразного «общественного договора» (Ф. Лопеш).

Более всеобъемлющим было для португальской литературы, и прежде всего поэзии, влияние Горация. В силу специфики португальской истории широкое распространение получила его теория «*aurea mediocritas*». Она преломилась, причем несколько прямолинейным и откровенно подражательным образом, в творчестве Са де Миранды. В знаменитом «Послании к Антониу Перрейре» Са де Миранда восстает против «запаха гвоздики», то есть «заморской» экспансии, опустошившей, по его мнению, государство, и противопоставляет шумному Лиссабону мирную жизнь пахарей. Очень большое влияние оказало на Са де Миранду и горациево «Послание к Пизонам»... В сонете «*Tardei e suido que me julgam mal*» он говорит о том, сколько раз ему приходится переделывать одно и то же произведение. Постоянная забота о красоте поэтического слога привела Са де Миранду к тому, что он даже опоздал в должное время отправить свой сонет королю. Тут же поэт как бы спохватывается и заявляет: «Мне скажут, что все это правила Горация».

Эти же «правила Горация», стремление к тщательной отделке стихотворной речи и ее нормативной регламентации чувствуются и в лирике Антониу Феррейры, особенно в посланиях Бернардешу и Перу де Андраде Каминье, где порой уже предвосхищается эстетика классицизма.

Определенную дань идее «золотой середины» и идеализации сельской и вообще патриархальной жизни отдал и Камознс. Это проявилось во многих его эклогах, в элегии «*O poeta Simónides*», в «Октавах о несовершенстве мира», в оде «*Fogem as neves frias*», а частично и в речах старца из Рештелу в поэме «Лузиады». Эта же идея звучит в «Эклоге Са» Диогу Бернардеша, посвященной памяти Са де Миранды.

Вся португальская буколическая литература, безусловно, была многим обязана Вергилию, хотя часто идущая от него традиция воспринималась через творчество европейских поэтов Ренессанса. С Вергилием в Португалии связана как лирическая, так и эпическая традиция. Именно у него предлагал искать вдохновения грядущим эпическим поэтам Антониу Феррейра («Элегия

на смерть Диогу де Бетанкора», «Послание Перу де Андраде Каминье», «Послание дону Симану да Силвейре»). И этот завет был учтен и исполнен Камознсом, о чем речь пойдет в главе, посвященной его эпическому творчеству.

Более узкое значение имел для португальской литературы Овидий, оказавший влияние, прежде всего, на Камознса и его восприятие природы и любви. Природа, в соответствии с неоплатонической философией Ренессанса, понималась португальским поэтом как одно из проявлений Бога. Божественность и одухотворенность природы, ее тесная связь с жизнью человеческой передавалась Камознсом при помощи образов, восходящих к «Метаморфозам» Овидия. Он любил изображать те природные элементы (кипарис, анемон, оленя-Актеона, соловья-Филомелу), в которые, согласно античной мифологии, были превращены жертвы несчастных страстей.

Другое любимое Камознсом произведение Овидия — это «Послания героинь». К образам «героинь» Камознс обращался, желая подчеркнуть всемогущество любви, от которой не дано спастись никому и попытка противостоять которой трактуется как преступление против самой жизни («Эклога фавнов», IX песнь «Лузиад»).

Вся португальская поэзия XVI в., и в особенности любовная лирика, основывалась на философии Платона, однако степень приближения к этой философии установить окончательно не представляется возможным. Древнегреческая часть наследия античности была известна в Португалии слабо, и изучение древнегреческого языка не считалось обязательным компонентом гуманистического образования. Концепции любви и красоты, сложившиеся в лирике Камознса, Са де Миранды, Диогу Бернарदेशа, обнаруживают несомненную связь с философией Платона, но ни тексты произведений этих авторов, ни какие-либо иные документы эпохи не позволяют утверждать, что кто-либо из португальских писателей Ренессанса читал Платона в оригинале¹⁰⁹.

Более вероятным представляется их знакомство с переводами М. Фичино, его «Комментарием на “Пир” Платона» и сочинениями других ренессансных последователей Платона, в частности Леона Эбрео¹¹⁰ и Франшишку де Оланды. Без сомнения, многие элементы философии Платона и неоплатоников были восприняты португальскими поэтами через творчество Петрарки, итальянских и испанских петраркистов. Наконец, определенная близость с платоновской концепцией любви свойственна и

галисийско-португальской лирике, традиции которой живо ощущались в поэзии португальского Ренессанса.

В эпоху Возрождения в Португалии создавалась обширная художественная и публицистическая литература на латинском языке. Неолатинская поэзия развивала жанры эклоги, оды, элегии, сатиры и поэмы (выдающийся гуманист Андре де Резенде написал в 1545 г. небольшую поэму о святом Висенте — «Винцентий, священнослужитель и мученик», которую Жозе В. де Пина Мартинш считает одним из основных источников «Лузиад»); по крайней мере, само слово «лузиады» вводится в португальский язык именно этим поэтом¹¹¹. Неолатинская проза была представлена известными в свое время хрониками Андре де Резенде «Изложение деяний лузитан в Индии» (1531), Дамиана де Гойша «Комментарий к деяниям лузитан в Индии по эту сторону Ганга в 1538 г.», Диогу де Тейве «Комментарий к деяниям лузитан в Индии после взятия Диу в 1546 г.» (1548), епископа Жерониму Озору «О деяниях короля Мануэла» (1571). Развивалась ораторская, панегирическая проза (Инасиу де Мурайш), создавались описания быта и нравов далеких земель (Дамиан де Гойш). Безусловно, большинство неолатинских сочинений следует рассматривать как часть общепортугальского литературного процесса эпохи Ренессанса. Часто поэтами и прозаиками, писавшими на латинском и португальском языках, решались одни и те же задачи: разработка определенных литературных жанров, пропаганда сходных гуманистических идей, воспевание одних и тех же исторических деятелей и событий. Грань между собственно португальским и неолатинским творчеством португальских писателей не была в эпоху Ренессанса непроходимой, и некоторые авторы (Барруш, Гойш) создавали произведения одновременно на двух языках. Однако неолатинская литература Португалии очень скоро оказалась на периферии художественного развития. Все этапные произведения ренессансной литературы Португалии, определившие ее своеобразие и неповторимость, были созданы на португальском языке.

Эту мысль подтверждает, в частности, и история развития неолатинского театра в Португалии. Этот театр первоначально был связан с деятельностью гуманистических очагов образования и прежде всего Коимбрского университета. Именно в Коимбре в конце 40-х гг. XVI в. были поставлены две латинские трагедии Джорджа Бьюкенена «Иевфай» и «Креститель» и его же адаптации для португальской сцены «Медеи» и «Альцесты» Ев-

рипида. В 1550 г. в Коимбрском монастыре Санта Круж была поставлена трагедия Диогу де Тейве «Голиаф», позднее — его же не сохранившиеся трагедии «Юдифь» и «Принц Иоанн» (последняя посвящена преждевременной смерти сына короля Жуана III наследного принца Жуана).

В этом отношении поиски неолатинского театра оказались созвучны исканиям драматургов, писавших на португальском языке и стремившихся к созданию и воплощению на португальской сцене такого жанра, как трагедия. Первые попытки в этом плане были предприняты Са де Мирандой (от его трагедии «Клеопатра» сохранилось несколько строк). Его инициатива была подхвачена Антониу Феррейрой, который, в соответствии со своими эстетическими взглядами, решил создать трагедию на сюжет из национальной истории. Годы создания его пьесы на португальском языке «Каштру» неизвестны, но она не могла быть написана позднее 1569 г. В «Каштру» просматривается явная связь с драматургическими опытами Сенеки, которые были восприняты Феррейрой как из первоисточника, так и через неолатинскую трагедию Возрождения. По справедливому мнению Клода-Анри Фреша, «Каштру» увидела свет «под сенью университета»¹¹². Произведение Феррейры носит откровенно ученический характер. В пьесе постоянно ощущается заданность персонажей, конфликта и ситуаций. Все происходящее осмысливается драматургом через призму «общественного блага» и общегосударственных интересов, и в этом отношении Феррейра может считаться одним из предшественников португальского классицизма. История любви Педру и Инеш, превратившаяся под пером Камоэнса в одну из красивейших легенд Португалии, была почти полностью лишена Феррейрой ее человеческого содержания. Драматург ни разу не показал трех главных героев пьесы: Афонсу IV, Педру и Инеш — в их общении. Более того, и сами влюбленные ни разу не появляются вместе. Зато в пьесе есть хор и группа персонажей-конфидентов, в общении с которыми раскрываются характеры главных героев. Думается, что в эпоху Ренессанса португальская трагедия так и не сформировалась¹¹³.

Своеобразный «расцвет» неолатинской драмы в Португалии связан с кризисом Возрождения. Португальский двор, бывший в царствование Мануэла Счастливого главным «потребителем» пьес Висенте, во времена его сына Жуана III, прозванного Благочестивым, все более предавался молитвам, а позднее в связи с потерей страной государственной независимости «само-

упразднилися». Образование все более сосредоточивалось в руках иезуитов.

Со второй половины XVI в. наблюдается полный упадок драматургии на португальском языке и резкое увеличение неолатинской драматургической продукции. Наиболее плодовитыми писателями были Мигел Венегаш и падре Луиш да Круж (иначе Людовикус Курциус), однако способными они оказались лишь на грубые и скоропалительные обработки библейских сюжетов, не внесшие особого вклада в развитие драматургии или сценического искусства.

Более плодотворным было воздействие античной, и, прежде всего, латинской традиции, на португальскую комедию. Вопрос о знакомстве Висенте с произведениями латинских классиков остается открытым. Но, конечно, с комедией Плавта и Теренция были хорошо знакомы «итальянизирующие» драматурги — Са де Миранда, Камознс, Симан Машаду.

Несомненно влияние Тита Ливия на португальскую историческую прозу (и прежде всего на Жуана де Барруша).

Опыт античности имел большое значение и для становления португальского литературного языка.

Что касается влияния европейских литератур эпохи Ренессанса, то Португалия испытала его, в основном, со стороны романских стран. Ренессансная литература германоязычных народов осталась практически неизвестной португальским писателям. Исключение здесь составляет писавший по-латыни Эразм, поддерживавший тесные связи с португальскими гуманистами, в частности с Дамианом де Гойшем и Андре де Резенде, и приглашенный Жуаном III преподавать в Португалию. Влияние Эразма ощутимо, прежде всего, в латинских сочинениях португальских гуманистов. Именно у Эразма заимствовал Дамиан де Гойш веротерпимость и интерес к представителям различных вероисповеданий, приведшие его в застенки португальской инквизиции. Именно к Эразму восходит свойственная Андре де Резенде склонность к направленной против духовенства сатире, из-за которой он был отстранен от преподавания в Коимбре. Есть мнение, что с творчеством Эразма был знаком Жил Висенте. Безусловно, под влиянием Эразма написан интересный диалог Жуана де Барруша «Rórica Pnema» («Духовный товар»), в 1564 г. запрещенный инквизицией. Возможно, что и Камознсу было известно эразмово «Воспитание христианского принца»¹⁴, хотя идеи

этого сочинения разделялись классиком португальской литературы далеко не полностью.

Очень ограниченным было в Португалии и распространение французской литературы.

Более заметным, хотя и не столь важным, как обычно принято считать, было взаимодействие португальской литературы с испанской. Думается, что наибольшее значение оно имело для португальской драматургии. Известно, что основоположник португальского театра Жил Висенте писал не только по-португальски, но и по-испански, и его драматургическая карьера началась с так называемого «Монолог пастуха», написанного по-испански под влиянием Хуана дель Энцины. Связь Висенте с испанской традицией сознавалась и его современниками. В сборнике стихотворений Гарсии де Резенде «Разное» (1554) сказано, что Висенте писал пасторали «с большей грацией и умением, чем Хуан дель Энсина, который начал их писать» («...usou / со mais graça e mais doutrina / posto que Joam del Encina / ho pastoril começou»). Тяготение Висенте к испанскому языку (на нем написано одиннадцать из сорока четырех пьес драматурга) с его говором *saiaguês* — района Сайаго близ Саморы — объясняется пониманием Висенте своего творчества как части общепиренейской литературы. Если Энцине Висенте обязан вошедшим во многие свои пьесы типом пастуха, то тип сводни (*alcoviteira*), часто встречающийся у Висенте, создавался не без соотнесения с «Селестиной» Рохаса. Однако влияние испанской драматургии не было для Висенте определяющим. А его собственное творчество оказало воздействие на развитие не только португальского, но и испанского театра.

Традиции Висенте продолжал видный португальский драматург Жорже Феррейра де Вашкунселуш. Этот писатель, однако, был хорошо знаком и с итальянской комедией, и опять же с «Селестиной» Рохаса. Лучшая из комедий Вашкунселуша «Эуфрозина» вдохновила Лопе де Вегу на написание «Доротеи». В ауто «Филодему» Камознс также сравнивает свою героиню Солину с Селестиной. Вообще же вопрос о влиянии испанского театра на португальский заслуживает более подробного рассмотрения.

Португальская пасторальная литература развивалась, прежде всего, под влиянием Саннадзаро. Творчество Монтемора, хорошо известное на португальской почве, имело меньшее значение, ибо жанровое своеобразие португальского пасторального романа («Преображенной Лузитании» Ф. Алвареше ду Ориенте

и во многом связанной с пасторальным жанром («Истории молодой девушки» Б. Рибейру) ориентируется на «Аркадию», поэтика — на итальянских и испанских петраркистов, а в случае Ф. Алвареша ду Ориенте — на Камознса.

Эпоха Возрождения была для Португалии временем становления португальского литературного языка, а в этой области шел процесс углубленных поисков. Как известно, Ренессанс вообще ознаменовался «защитой и прославлением» национальных языков, а также закреплением их в правах языков литератур, и начало здесь было положено трактатом «О народном красноречии» Данте. В 1536 г. в Португалии публикуется «Грамматика португальского языка» Фернана де Оливейры, в 1540 г. выходит «Грамматика португальского языка» Жуана де Барруша. К этому сочинению прилагается «Диалог в похвалу нашему языку». Современная исследовательница истории португальского языка Е. М. Вольф считает, что «в Португалии не было столь ярких движений в защиту родного языка, как движение “Плеяды” во Франции, и не было столь талантливых представителей новаторской филологической мысли, как Небриха, Вальдес или Вивес в Испании»¹⁵. Это утверждение верно лишь отчасти. В ренессансной Португалии языковая ситуация складывалась так, что бороться приходилось не только против засилия латыни, но и против кастильско-португальского билингвизма. Двуязычным был португальский двор, и многие португальские писатели (Жил Висенте, Са де Миранда, Бернардин Рибейру, Камознс и ставший испанским писателем Монтемор) писали не только по-португальски, но и по-испански. Степень двуязычия писателей была различной. В большей мере она затронула творившего при дворе Жила Висенте, в меньшей — Са де Миранду и Камознса, в творчестве которых испанский язык зачастую выступает как средство психологической и речевой характеристики отдельных персонажей (так, например, в пьесе Камознса «Амфитрионы» по-испански говорят самодовольный слуга Сосия и принимающий его обличье Меркурий).

Двуязычие ряда португальских писателей во многом преувеличено. В связи с попытками некоторых португальских и наших отечественных исследователей объявить двуязычным автором и Камознса¹⁶, нами было проанализировано лирическое наследие, вошедшее в его Полное собрание сочинений, подготовленное к печати профессором Эрнани Сиаде. Выяснилось, что из 125 ре-

дондилиий по-кастильски написано 11, из них лишь две входят в так называемый «минимальный канон» (то есть действительно с достаточным основанием можно считать их автором Камознса). Из 204 сонетов по-кастильски написано 4, и в «минимальный канон» они не входят. В «больших лирических жанрах» у Камознса есть лишь отдельные вкрапления, написанные на испанском языке. Обращение португальских писателей к испанскому языку объясняется не «ущербностью» или недостаточной развитостью их родного языка, а тенденцией приобщения португальской литературы к литературе европейской и осознанным стремлением португальских писателей к участию в общеевропейском литературном процессе. Не случайно проблема португальско-кастильского двуязычия почти не возникала в галисийско-португальский и предвозрожденческий периоды развития португальской культуры. Представляется, что в эпоху Возрождения ведется борьба не столько за утверждение португальского языка в правах литературного, сколько за разработку такого койне, которое бы позволило португальским писателям стать в один ряд с их великими европейскими современниками.

Между тем, состояние языка литературы определяется не количеством посвященных ему научных исследований, а отношением к нему ведущих национальных писателей эпохи. Не случайно видный португальский писатель А. Феррейра полагал, что процветанию португальского языка и окончательной ликвидации португальско-кастильского двуязычия будет способствовать создание эпической поэмы на португальском языке. Характерно, что А. Феррейра, в отличие от Резенде, Барруша, Каштаньеды, не просто рассуждал о необходимости воспеть подвиги португальцев, но и указывал на соответствующий этой миссии литературный жанр — героическую поэму (оды «*Fuja daqui odioso*» и «*Serás escrito, e em alto son cantado*», стихотворные послания Антониу де Каштильу и Симану да Силвейре). Предвидение А. Феррейры сбылось. Нормы португальского литературного языка были закреплены Камознсом, причем в основе своей остались неизменными до наших дней. До Камознса же наиболее талантливым писателем был, безусловно, Висенте. Его драматургия отличалась чрезвычайным речевым разнообразием, отражением яркой областной, социальной, профессиональной и даже расовой¹¹⁷ дифференциации португальского языка XVI века. Язык Висенте можно считать более живым, чем язык Камознса, ибо он еще не подвергся свойственному Возрождению процессу

латинизации и в силу специфики драматургии Висенте отражает разговорную речь народа, просторечие. Однако, как уже говорилось, драматургия Висенте отличалась определенной ограниченностью. Ей не удалось создать героя, который был бы достоин открывшейся перед ним великой эпохи и сумел бы осмыслить ее во всей сложности и противоречивости. Поэтому и язык Висенте не мог стать основой общелитературного койне. Португальский язык эпохи Ренессанса должен был обладать средствами выражения сложных философских понятий, научных терминов, расширяющейся профессиональной терминологии. Он должен был уметь адекватно отразить и описать те самые «новые миры», которые Португалия открыла миру. В связи с этим в португальском языке XV в. происходят процессы латинизации и релатинизации. При этом под латинизацией принято понимать обогащение португальского языка за счет заимствований из классической (а не средневековой) латыни, а под релатинизацией — употребление португальских слов в том значении, которое они или их «прототипы» когда-то имели в латинском языке, т.е. как бы возвращение слову его исходной семантики. Наиболее ярко эти процессы проявились в творчестве Камознса¹¹⁸, причем филологическое чутье поэта было столь велико, что подавляющее большинство его неологизмов вошло в португальский литературный язык и стало его неотъемлемой частью, так что не исключено, что читатель XVI в. воспринимал язык Камознса как чрезмерно изобилующий неологизмами¹¹⁹ и поэтому несколько искусственный, в то время как португальский читатель наших дней воспринимает его как в целом современный и естественный, но слегка архаичный в некоторых частных своих проявлениях. Процесс обогащения португальского языка за счет латыни был осознан писателями-гуманистами как объективная необходимость, так что даже ценность новых романских языков стала «измеряться» по степени их близости к языку Энея, и Камознс в «Лузиадах» сказал, что Венера была привязана к португальцам, так как их язык казался ей «слегка подпорченной латынью» («E na língua, na qual, quando imagina, / Com pouca cogurção crê que é a Latina»).

В эпоху Возрождения в португальский язык входит немало итальянских и испанских заимствований.

Творчество Камознса окончательно закрепило португальский язык в правах литературного и определило его нормы. Сознательная ориентация на язык Камознса, откровенное учениче-

ство у великого мастера характеризует таких далеко не бестанных писателей, как Диогу Бернардеш, Агуштинью да Круз, Фернан Алвареш ду Ориенте, Жерониму Корте Реал. Португальская литература приняла предложенную Камознсом и его продолжателями реформу литературного языка, и впоследствии даже потеря Португалией государственной независимости не смогла поколебать завоеваний литературы Ренессанса в области художественной речи.

Обновление литературного языка сопровождалось в Португалии обновлением стиха. Как уже говорилось, в XV веке на смену традиционной параллелистической структуре галисийско-португальской лирики пришла редондилья, не исчерпавшая своих возможностей и в эпоху Ренессанса. Малая редондилья, иначе называемая «арте менор» — малое искусство — состояла из пяти слогов (в это время счет слогов уже велся до последнего ударного) с ударением на первом, втором или третьем и на пятом слоге.

Nestes povoados
Tudo são requestas;
Deixai-me os cuidados,
Que eu vos deixe as festas¹²⁰.
Са де Миранда

Большая редондилья состояла из семи слогов с ударением на втором, третьем или четвертом и на седьмом слоге.

Descalça vai para a fonte
Leonor pela verdura;
vai fermosa e não segura¹²¹.
Камознс

Редондильи со временем стали осознаваться как часть пиренейской народной традиции. Они сохраняли популярность в эпоху Возрождения, сохраняют ее и в наши дни. С успехом культивировались ренессансными поэтами и уже упоминавшиеся в связи с «Кансьонейру жерал» поэтические жанры: глосса, вольта, вилансете, кантига, эшпарса. Обычно они и писались редондильей, и все это вкуче называлось «a medida velha» — «старый размер». Это название возникло в противоположность «новому стилю», основоположником которого был в Португалии Са де Миранда.

«Новый стиль», конечно, восходит к итальянскому «сладостному новому стилю» и позднейшей итальянской поэзии и характеризуется в Португалии следующими чертами. В области размера предпочтение отдается десятисложнику, внутри которого различаются две разновидности: сафический стих с обязательным ударением на четвертом, восьмом и десятом слогах и героический стих с обязательным ударением на шестом и десятом слогах. Думается, что фиксированность ударений привносила в португальский силлабический стих тоническое начало, делало его более стройным, упорядоченным. Героическим стихом написаны «Лузиады» Камознса.

Olhai que há tanto tempo que, cantando
O vosso Tejo e os vossos Lusitanos,
A Fortuna me traz peregrinando
Novos trabalhos vendo e novos danos...¹²²
(VII, 79)

С «новым стилем» связан и ряд поэтических жанров, восходящих к античности и «воскрешенных» поэтами Возрождения. Это элегия, эклога, ода, стихотворное послание и многие другие. «Новый стиль» закрепил в Португалии и некоторые строфические формы, наиболее значительными из которых исследователи португальского стиха считают сонет, секстину, терцину и канцону¹²³.

Сонет действительно был весьма распространен в Португалии. Два его катрена строились на опоясывающей мужской или женской рифме, для терцетов же были возможны различные схемы рифмовки. Согласно исследованиям видного португальского поэта и ученого Жорже де Сены, сонет Камознса, например, наиболее часто применяет следующие четыре схемы: (1) cde cde; (2) cdc dcd; (3) cde dce; (4) cdc cdc¹²⁴.

Эти же четыре схемы заключительных трехстиший преобладают в сонетах Петрарки. Представляется, что к перечисленным строфическим системам надо добавить и октаву Камознса, строящуюся почти всегда на женских рифмах: АВАВАВСС.

Хочется еще раз подчеркнуть, что введение в португальское стихосложение «нового стиля» не ставило своей целью вытеснение старых стихотворных форм. Оно должно было обогатить национальную традицию и расширить ее выразительные спектры. Интересно, что даже Са де Миранда лучшие свои стихотворения

писал «старым размером». Этот «размер» был широко представлен в поэзии Б. Рибейру, К. Фалкана, Камознса, Д. Бернардеша, не мешая им выражать вполне ренессансные по своему содержанию идеи. В связи с благополучным сосуществованием «старого размера» и «нового стиля» в португальском стихосложении современная португальская исследовательница Мария Леонор Карвальян Буэшку замечает: «Ренессанс в действительности начал не разрыв с традиционными образцами, а скорей поиски соединения этих образцов с итальянской школой»¹²⁵.

В нашем обзоре основных проблем португальской литературы эпохи Возрождения не сказано еще о двух тематических группах произведений, имеющих собственное историко-литературное значение и сыгравших большую роль в становлении концепции эпической поэмы Камознса. Это рыцарская и «историко-географическая» литература.

В истории португальской рыцарской литературы есть немало белых пятен, прояснить которые вряд ли когда-либо будет возможно. Главные из них связаны с романами «Амадис Галльский» и «Пальмерин Английский».

Португальский рыцарский роман сформировался не в Средние века, а в эпоху Возрождения¹²⁶, хотя переводной роман «Поиски святого Грааля» псевдо-Борона имел колоссальное значение для португальской культуры не только Средневековья, но и нового времени вплоть до Фернанду Пессоа. Жорже Феррейра де Вашкунселуш упоминает о том, что во время осады Гимарайнша войсками Жуана I сам монарх называл себя королем Артуром, а его сподвижники избрали для себя имена рыцарей Круглого Стола. Португалия претендует и на авторство «Амадиса Галльского» (1508), приписывая его Жуану и Вашку де Лобейрам¹²⁷ и считая его кастильскую версию переводом с португальского. Так или иначе, этот роман имел значение для всей европейской литературы, став, по выражению Менендеса Пелайо, «первым идеалистическим современным романом, эпосом верности в любви, кодексом чести и рыцарства, на котором воспитывались многие поколения»¹²⁸. Торквато Тассо видел в «Амадисе» «лучшее повествование подобного рода и, возможно, самое увлекательное, превосходящее все другие в описании страстей и обычаев и не уступающее ни одному другому в разнообразии описываемых событий... Автор истории любви Амадиса и Орианы за-



Жуан де Барруш
(1497—?)

служивает более высокой похвалы, чем кто-либо из французских писателей, не исключая и Арнаута Даниэля¹²⁹.

История собственно ренессансного рыцарского романа начинается в Португалии с романа Жуана де Барруша «Хроника императора Кларимунду, от которого происходят португальские короли, переведенная с французского языка на наш португальский» (1520).

Творчество Барруша, в частности, его историко-географические сочинения, было хорошо знакомо Камознсу. Знал Камознс и «Хронику императора Кларимунду», откуда, в частности, им была заимствована придуманная Баррушем версия венгерского происхождения первой династии португальских королей («Лузиады», III, 25). Кроме того, в романе Барруша (книга III, глава IV) содержится пророчество Фанимора о судьбах Португалии от создания португальского государства до времен короля Жуана III. Пророчество написано стихом «арте майор» — одиннадцатисложником с ударениями на пятом и одиннадцатом слогах, октавой, построенной на рифмах АВВААсса.

Эпический размах этих стихов, стремление дать широкую панораму португальских географических открытий, живописные картины самой Португалии, обращение к ряду полумифических

событий португальской истории дают возможность говорить об этом эпизоде «Хроники» как об одном из «первоисточников» «Лузиад» Камозэнса¹³⁰. Из более позднего сочинения Барруша — «Декад», ставших, как показывает сравнение двух текстов, настольной книгой Камозэнса в период работы над V—IX песнями «Лузиад», следует, что и сам Барруш размышлял о создании произведения, которое бы воспело подвиги португальских мореходов: «Конечно,— пишет он,— тяжело и прискорбно видеть нацию, которой Господь даровал столько мужества, что если бы он создал иные миры, она бы и там расставила памятные обелиски в честь своих побед. И этой нации грозит пренебрежение потомства, как будто бы не было столь же похвальным прославить ее словом, как и отвоевать мечом»¹³¹. В этом изречении Барруша есть образ, перешедший затем в «Лузиады» Камозэнса: «E se mais mundo houvera, lá chegara» («И если бы были еще миры, они бы дошли и туда» — «Лузиады», VII, 14). В прологе к «Декадам» Барруш скажет, что «Хроника императора Кларимунду» была для него пробой пера перед тем как приступить к монументальному историческому труду¹³². Таким образом, определенные элементы эпического осмысления истории присутствовали в рыцарском романе уже во времена Барруша.

Следующим за «Кларимунду» португальским рыцарским романом был «Пальмерин Английский» (1543—1544). Хотя в свое время между Испанией и Португалией шел яростный спор о его авторстве, сейчас уже можно считать доказанным, что роман был написан по-португальски Франсишку де Мурайшем¹³³. Однако Камозэнс, по-видимому, относился к этому роману более скептически, чем Сервантес. Во всяком случае, нельзя утверждать, что «Пальмерин» оказал особое влияние на лирику или эпос Камозэнса¹³⁴. Современные исследователи считают возможным утверждать, что «в отношении “Неистового Орlando” даже жанровое имя не очевидно — что это, рыцарский роман, эпическая поэма?»¹³⁵ О «Лузиадах» того сказать нельзя. Поэту была чужда сама концепция героического, проповедовавшаяся в традиционном рыцарском романе. Камозэнс искал героическое в преодолении реальных жизненных испытаний, а не в приключениях с участием вымышленных чародеев, гигантов и карликов. И в этом плане более близким Камозэнсу оказался роман Жорже Феррейры де Вашкунселуша «Воспоминания о подвигах рыцарей Второго Круглого Стола» (1567). В этом романе, в частности, вспоминается миф о скитаниях Вакха и его сподвижников,

неоднократно воскрешаемый в «Лузиадах» Камознса. Что более важно, последние главы романа повествуют о реальных деяниях вполне исторических лиц: короля Жуана III, его сына наследного принца Жуана и внука дона Себаштиана.

В этом же романе Камознс встретил упоминание о «двенадцати португальских кавалерах» и трех странствующих рыцарях, хотя подробности развития этих эпизодов в «Лузиадах» заставляют предполагать, что поэту, помимо романа Вашкунселуша, были знакомы хроники Монастыря Санта Круж в Коимбре¹³⁶. Эти эпизоды выполняют в поэме Камознса ту самую миссию, которую возлагал на свою книгу и сам Вашкунселуш. В «Лузиадах» пример двенадцати кавалеров должен был вдохновить на подвиги спутников Васко да Гамы. Роман же Вашкунселуша, как убедительно доказал бразильский исследователь МассAUD Мойзеш, представлял модели поведения идеального короля, принца и государственного деятеля¹³⁷. Понимание воспитательной миссии литературы было очень близким Камознсу, хотя, конечно, оно отвечает общим установкам гуманизма и не может объясняться единственно влиянием Вашкунселуша (см., например, «Лузиады», V, 92—100).

В романе Вашкунселуша проявилось эпическое начало, «некоторые страницы... особенно описание турнира в Шабрегаше, проникнуты эпическим дыханием»¹³⁸. Это, конечно, также было учтено Камознсом при работе над «Лузиадами». И наконец, Жорже Феррейра де Вашкунселуш обнаружил в романе склонность к психологическому анализу, особенно женских характеров. Думается, что в этом плане опыт Вашкунселуша был не безразличен Камознсу-лирику.

Исключительно важное значение для формирования исторического мышления Камознса и сбора фактического материала для «Лузиад» имели произведения, которые условно можно назвать «историко-географическими». Они посвящались тем самым «новым мирам», которые Португалия, говоря словами Камознса, дала миру. Эти сочинения содержат в себе элементы хроник, ибо все они повествуют об истории открытия новых земель. Эти элементы сочетаются с весьма подробными описаниями природы, климата, быта и нравов новых территорий и их обитателей. В ряду этих произведений в первую очередь следует назвать «Историю открытия и завоевания Индии португальцами» Фернана Лопеша де Каштаньеды и «Декады» Жуана де Барруша. Первое

из этих сочинений увидело свет в 1551—1561 гг. и имело сложную судьбу. Первая книга «Истории» была изъята из обращения и «отредактирована». Две последние книги (девятая и десятая) были запрещены к публикации королевой доной Катариной. В своей работе Каштаньеда основывался на свидетельствах очевидцев и личных впечатлениях.

Обращаясь в прологе первой книги к королю Жуану III, Каштаньеда настаивает на обязательности изучения сильными мира сего истории и сравнивает подвиг португальцев с деяниями героев античности¹³⁹. В прологах к первым четырем книгам своей «Истории» Каштаньеда неоднократно указывает, что слава героев античности основана не только на важности для человечества их деятельности, но и на наличии талантливых писателей, сумевших достойно воспеть подвиги своих соотечественников. В этой связи он часто вспоминает Александра Македонского, преклонявшегося перед «Илиадой» (об этом скажет и Камознс в «Лузиадах»). Сами же подвиги португальцев, по мнению Каштаньеды, «во многом превосходят те, о которых писали Тит Ливий и Гомер»¹⁴⁰.

В португальской историографии Каштаньеда заслуженно рассматривается как правдолюбец, человек, пострадавший из-за своего стремления сказать правду об истории и ее творцах. Еще Диогу ду Коуту в своей четвертой «Декаде» говорил, что последние книги «Истории» Каштаньеды не были изданы, так как писатель слишком правдиво рассказал о блокаде Диу и недостойном поведении при этом многих представителей португальской знати. Очень интересны в «Истории» Каштаньеды географические и этнографические описания Востока. Стиль писателя отличается определенной необработанностью, в своем стремлении высказать всю правду о португальских географических открытиях Каштаньеда часто с утомительными подробностями фиксирует весьма незначительные события. Тем не менее, еще в XVI в. его «История» была переведена на французский язык Никола Груши, ею зачитывался Монтень, и она же явилась одним из главных источников, откуда Камознс черпал фактический материал для «африканских» и «индийских» песен «Лузиад».

Надо сказать, что тенденция к правдивому, многостороннему изображению португальских географических открытий была представлена в Португалии не только Каштаньедой. Она же проявилась и в «Индийских легендах» Гашпара Куррейи, создававшихся примерно одновременно с «Историей» Каштаньеды.

Но эта книга была издана лишь в 1858—1866 гг., и Камознс ее не знал.

Главным соперником Каштаньеды на историческом поприще был Жуан де Барруш, задумавший грандиозное сочинение «Воинство», которое должно было повествовать о деяниях португальцев в Европе, Африке, Азии и Америке. Но Барруш успел закончить лишь десять книг, посвященных событиям в Азии (а частично и в Африке, ибо мимо нее пролегал морской путь из Португалии в Индию). Поэтому его сочинение, изданное в четырех томах соответственно в 1552, 1553, 1563 и 1615 гг., более известно под названием «Декады» или «Азия».

Жуан де Барруш в прологах к первым четырем декадам излагает целую концепцию отбора исторического материала. Он откровенно изъявляет желание «выбрать самые обработанные драгоценные камни наиболее известных подвигов»¹⁴¹ и, явно намекая на печальный опыт Каштаньеды, обещает «уничтожить бесчестные выдумки некоторых невежд, передающиеся чернью из уст в уста и вошедшие в сочинения не заслуживающих доверия авторов»¹⁴². Откровенное восхищение Барруша вызывает художник, сумевший так изобразить слепого на один глаз Филиппа Македонского, что этого дефекта не было видно. Барруш полагает, что такой принцип изображения заслуживает к себе большего уважения, чем явная лесть¹⁴³. Барруш, не мудрствуя лукаво, сообщает, что о многом он писать не собирается, ссылаясь при этом на опыт Цицерона. «Главное в истории — это правда, однако не во всех случаях ее надо излагать полностью... особенно, если речь идет о том, что служит не к чести кого-либо»¹⁴⁴. Тем не менее, и Барруш не избежал критики со стороны «заинтересованных лиц» и утешал себя только тем, что «произведения, имеющие своей целью общественное благо, останутся, а слухи улягутся»¹⁴⁵.

Барруш не скрывает того, что значительная часть материала была заимствована им из хроник Зуары, и это во многом определило аристократическую ориентацию его произведения.

В своем стиле Барруш пытался подражать Титу Ливию. В отличие от Каштаньеды и Куррейи, в произведениях которых проступает сама неприглаженная и не приведенная в порядок жизнь, Барруш добился классической четкости и отточенности в своем латинизированном стиле, хотя самой этой четкости недостает эффекта сопереживания, бывшего сильной стороной авторов «Истории завоевания и открытия Индии португальцами» и «Индийских легенд». Именно Барруш закрепил в португальской

историографии тот парадно-героический взгляд на историю, на котором основаны «Лузиады» Камознса. Именно он способствовал утверждению «агиографического» начала в жизнеописании исторических деятелей и трактовке Провидения как главного исторического фактора. Один из первых комментаторов Камознса Мануэл Фариа э Соуза говорил о Барруше: «В области истории Камознс всецело следует за ним по пятам, а в области стиля также иногда ему подражает»¹⁴⁶.

Согласно исследованиям Эмануэла Паулу Рамуша, на сочинение Каштаньеды Камознс опирался при написании большей части I песни, значительной части II, V, всей VII, большей части VIII, незначительной части IX и большей части X песни. Сочинение Барруша соответственно привлекалось при работе над I песней (50, 57, 94); над II (78—108), IV (60—65, 76—77), V (1—36, 41—48, 73, 84, 85), VI (5—6), VII (16—45, 57—59, 60—70), VIII (43—59, 60—95), IX (1—17) и X песней (эпизод святого Фомы)¹⁴⁷.

Таким образом, творческие искания Камознса соответствуют основным тенденциям развития португальской литературы XVI века. Его лирика соединила национальную традицию с завоеваниями самых выдающихся поэтов итальянского Ренессанса, поддержав то отношение к проблеме старого и нового, которое сложилось в творчестве Са де Миранды и Бернардина Рибейру. Его поэма «Лузиады» увенчала собой давно осознанное нацией стремление к увековечению подвигов португальских мореходов. Наконец, и драматургия Камознса, которая, конечно, не достигла уровня его лирики и эпоса, явилась важным вкладом в создание португальского театра.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Menendez Pelayo Marcelino de. Notas sobre las Literaturas Catalana y Portuguesa // Antologia General de Menendez Pelayo. Madrid, 1956. T. 2. P. 832.

² Veja: Cidade Hernâni. Luis de Camões. O Épico. Lisboa, 1985. P. 11.

³ Michaelis Carolina. Estudos sobre o Romanceiro Peninsular. Romances Velhos em Portugal. Coimbra, 1934. P. 291.

⁴ Saraiva José Hermano. Breve História de Portugal. Lisboa, 1979. P. 45.

⁵ Garcia José Manuel. História de Portugal. Lisboa, 1984. P. 101.

⁶ Martins Afonso A. Breve História de Portugal. Porto, 1984. P. 43.

⁷ Martins José V. de Pina. *O Humanismo na Obra de Camões*. Paris, 1981. P. XVIII.

⁸ Martins José V. de Pina. *Humanisme et Renaissance de l'Italie au Portugal*. Paris; Lisbonne, 1989. P. 683—684.

⁹ Sena Jorge de. *Maneirismo e Barroquismo na Poesia Portuguesa dos Séculos XVI e XVII // Luzo-Brazilian Review*. Vol. 2. 1965. N 2. P. 52.

¹⁰ Mikhailov A. D. *Les Problèmes de le Prérenaissance en Europe // Littérature de la Renaissance*. Budapest, 1978. P. 157.

¹¹ Veja: Tarracha Ferreira Maria Ema. *Introdução // Crônicas de Fernão Lopes*. Lisboa, s.a. P. 33—34.

¹² Lopes Fernão. *Crónica de D. Pedro // Rebelo Luis de Sousa. A Concepção do Poder em Fernão Lopes*. Lisboa, 1983. P. 30.

¹³ Lopes Fernão. *Crónica de D. Joao I. 1ª Parte*. Lisboa, 1973. Vol. 1. P. 309.

¹⁴ Barreto Luis Filipe. *Gomes Eanes Zurara e o Renascimento do Discurso Historiográfico de Transição // Descobrimientos e Renascimento*. Lisboa, 1983. P. 91.

¹⁵ Quadros António. *Introdução // Pessoa Fernando. Obra Poética e em Prosa*. Porto, 1986. Vol. 1. P. 1140.

¹⁶ Barreto Luis Filipe. *Op. cit.* P. 78.

¹⁷ *Crônicas dos Sete Primeiros Reis de Portugal*. Lisboa, 1952. Vol. 1. P. 248.

¹⁸ Более подробно о развитии стихотворных форм в португальской поэзии XV—XVI вв. речь пойдет ниже. См. также: Lopes Óscar e Saraiva António José. *História da Literatura Portuguesa*. Porto, 1976. P. 63.

¹⁹ Pinheiro Torres Alexandre. *Poesia e Poetas do Cancioneiro Geral de Garcia de Resende // Antologia da Poesia Portuguesa*. Porto. 1977. Vol. 1. P. 354.

²⁰ Saraiva António José. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa, 1966. Vol. 1. P. 91.

²¹ *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Coimbra, 1973. Vol. 1. P. 5.

²² Pais da Silva Jorge Henrique. *Estudos sobre o Maneirismo*. Lisboa, 1986. P. 154—155.

²³ Lopes Óscar e Saraiva António José. *Op. cit.* P. 169.

²⁴ Цуккарро Ф. *Идея живописцев, скульпторов и архитекторов // Эстетика Ренессанса*. М., 1981. Т. 2. С. 351.

²⁵ Ломаццо Д. П. *Трактат об искусстве живописи // Эстетика Ренессанса*. Т. 2. С. 522.

²⁶ Battisti Eugenio. *Renascimento e Maneirismo*. Lisboa, 1984. P. 18.

²⁷ Pais da Silva Jorge Henrique. *Op. cit.* P. 120.

²⁸ Holanda Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Lisboa, 1983. P. 27.

²⁹ *Ibid.* P. 29.

³⁰ *Ibid.* P. 215—216.

³¹ Ротенберг Е. И. *Искусство Италии XVI века*. М., 1967. С. 69.

³² Виппер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. М., 1956. С. 15.

³³ Silva Vítor Manuel Pires de Aguiar. Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa. Coimbra, 1971. P. 29.

³⁴ Алпатов М. В. В защиту Возрождения // Против теорий буржуазного искусствознания. М., 1951. С. 151.

³⁵ Pais da Silva Jorge Henrique. Op. cit. P. 33, 253.

³⁶ Serrão Vítor. Estudos de Pintura Maneirista e Barroca. Lisboa, 1989. P. 368.

³⁷ Silva Vítor Manuel Pires de Aguiar. Teoria da Literatura. Coimbra, 1983. Vol. I. P. 464.

³⁸ Haydn Hiram. Il Contrarinasimento e la Natura della Natura // Problemi del Manierismo. Napoli, 1975. P. 188.

³⁹ Виппер Ю. Б. Поэзия Пляды. Становление литературной школы. М., 1976. С. 171. Применительно к португальской литературе эта цитата нуждается в некотором уточнении. Поскольку здесь трудно наметить последовательный переход от Ренессанса к маньеризму, то далеко не всегда можно говорить об «ослаблении реалистических качеств» и «упоении профессиональной виртуозностью как таковой».

⁴⁰ Хлодовский Р. И. Общая историческая и идейно-эстетическая проблематика. Смена стилей. Периодизация // История всемирной литературы. М., 1985. Т. 3. С. 120.

⁴¹ Хлодовский Р. И. О ренессансе, маньеризме и конце эпохи Возрождения в литературах Западной Европы // Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978. С. 126.

⁴² Андреев М. Л., Хлодовский Р. И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М., 1988. С. 36.

⁴³ Martins Gomes António. O Conceito de Imitação na Perspectiva Maneirista // O Diário, Fim de Semana, 6 de Agosto de 1988. P. 3.

⁴⁴ Silva Vítor Manuel Pires de Aguiar. Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa. P. 229.

⁴⁵ Lopes Óscar e Saraiva António José. Op. cit. P. 377—378.

⁴⁶ Battisti Eugénio. Renascimento e Maneirismo. P. 227.

⁴⁷ Lopes Óscar e Saraiva António José. Op. cit. P. 379.

⁴⁸ Weise Georg. Il Rinascimento e la sua Eredità. Napoli, 1969; Weise Georg. Manierismo e Letteratura. Firenze, 1976; Curtius Ernst Robert. Manierismo // Problemi del Manierismo. P. 113—137.

⁴⁹ Все примеры взяты из лирики Камознса.

⁵⁰ Silva Vítor Manuel Pires de Aguiar. Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa. P. 325—377.

⁵¹ Ibid. P. 371.

⁵² Silva Vítor Manuel Pires de Aguiar. *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*. P. 38; Silva Vítor Manuel Pires de Aguiar. *Teoria da Literatura*. Vol. 1. P. 464.

⁵³ *Мое страдание настолько привыкло / Ко злу, что уже давно его и не чувствовало. / И хоть оно и было безжалостным, на его примере было видно, / Что привычка притупляет боль. / Небеса ниспослали мне новое мучение, / В то время как я надеялся на радость; / Раньше меня преследовала только любовь, / Теперь же — любовь, фортуна и мысли. / Воспоминание о благах, которые когда-то / Ощущала моя грудь, / Ныне пожираемая пламенем, / Всегда занимает мою душу. / Я плачу ночью, утром, днем и вечером, / Но я не должен приходить в отчаяние, / Ибо смерть не преминет прийти за мной, хотя бы и поздно.*

⁵⁴ Silva Vítor Manuel Pires de Aguiar. *Teoria da Literatura*. Vol. 1. P. 462.

⁵⁵ Braga Teófilo. Sá de Miranda e a Escola Vicentina. Porto, 1896.

⁵⁶ Ferreira Tavares José. Gil Vicente. *As Suas Obras // Vicente Gil. Teatro*. Porto, 1928. P. XVIII.

⁵⁷ Сложные творческие отношения Ж. Висенте и Са де Миранды обстоятельно освещены в работе: Braga Teófilo. Sá de Miranda e a Escola Vicentina. P. 151—168.

⁵⁸ Veja: Salgado Junior António. «A Menina e Moça» e o Romance Sentimental do Renascimento // Labor, 1940. Vol. XII—XIV; Lopes Óscar e Saraiva António José. *Op. cit.* P. 245.

⁵⁹ Gaspar Simões João. *História do Romance Português*. Lisboa, 1967. P. 87.

⁶⁰ Авторство ее окончательно не установлено. Мы полагаем, что она принадлежит перу Криштована Фалканá. Об этом см. подробнее в книге: Braga Teófilo. Bernardim Ribeiro e o Bucolismo. Porto, 1997.

⁶¹ Некоторые исследователи считают возможным рассматривать буколическую литературу только в связи с рыцарской, полагая, что «мифу о рыцаре... пришел на смену миф буколический, столь же конвенциональный, как и предыдущий, но более соответствующий духу времени и имеющий свой теоретико-концептуальный аппарат, свою тяготеющую к маньеризму систему аллегорий, бывшую прелюдией к барочной прециозной литературе» (Finazzi-Agro Ettore. *A Novelistica Portuguesa do Século XVI*. Lisboa, 1978. P. 75). Думается, что буколическое начало было представлено еще в галисийско-португальских пасторелах и драматургии Жила Висенте. Буколическая литература — не продолжение рыцарской, а самостоятельная и неотъемлемая часть литературы Ренессанса.

⁶² Cirurgião António. Fernao Álvares do Oriente. Paris, 1976. P. 408.

⁶³ Об этом см. подробнее: Cirurgião António. *Introdução // Oriente Fernão Álvares. Lusitânia Transformada*. Lisboa, 1985. P. LVII.

⁶⁴ Конечно, буколическая литература Португалии испытала существенное влияние романа Жорже де Монтемора / Хорхе де Монтемайора «Диана». Но вслед за Менендесом Пелайо мы полагаем, что сам Монтемор, полупортугалец-полуиспанец, очень многим обязан «Истории молодой девушки» Бернардина Рибейру.

⁶⁵ Figueiredo Fidelino de. *A Épica Portuguesa no Século XVI*. Gaia, 1932. P. 46—47.

⁶⁶ Rossi Luciano. *Considerações sobre Ariosto e Camões*. P. 378—392.

⁶⁷ Ср. несколько категоричное утверждение Жорже де Сены: «У Камозенса, как и у других маньеристов, нет двух стилей» (Sena Jorge de. *Maneirismo e Barroquismo na Poesia Portuguesa dos Séculos XVI e XVII*. P. 46). Думается, что португальская литература XVI в. все-таки знала писателей, не «охваченных» орбитой маньеризма. Это, например, Жил Висенте и Антониу Феррейра.

⁶⁸ Martins José V. de Pina. *Cultura Portuguesa*. Lisboa, 1974. P. 80.

⁶⁹ Представляется справедливой гипотеза Антониу Салгаду о том, что Бернардин довел роман до XXIV главы II части (Grockenberger D. E. *Introdução // Ribeiro Bernardim. História de Menina e Moça*. Lisboa, 1947. P. XIII—XLVIII).

⁷⁰ Camões Luís de. *Carta III // Camões Luís de. Obras Completas*. Lisboa, 1972. Vol. 3. P. 249.

⁷¹ Ribeiro Bernardim. *História de Menina e Moça*. Lisboa, 1990. P. 38.

⁷² Ibid. P. 39.

⁷³ Ibid. P. 9.

⁷⁴ См., напр., Лонги Роберто. *День уважения маньеристам // Лонги Роберто. От Чимабуэ до Моранди*. М., 1984. С. 254; Battisti Eugenio. *Renascimento e Maneirismo*. P. 12, 162.

⁷⁵ Silva Vitor Manuel Pires de Aguiar. *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*; Bastos Moraes Fernanda. *Camões e Maneirismo // Convergência Lusíada. Revista Cultural do Centro de Estudos do Real Gabinete Português Rio de Janeiro, Julho 1979 — Dezembro 1980, Ano IV, N 7*. P. 135—142; Sena Jorge de. *Maneirismo e Barroquismo na Poesia Portuguesa dos Séculos XVI e XVII*. P. 29—53. В последнее время перетягивание в ряды маньеризма произведений сугубо ренессансного стиля стало характерным для португальских исследователей. Так, при всем уважении к Жорже Энрике Пайшу да Силве и его последователям, трудно безоговорочно отнести к архитектуре маньеризма лиссабонские церкви святого Роха и святого Висенте.

⁷⁶ Маньеризму отдается предпочтение перед Возрождением, ибо связь Камозенса с Ренессансом рассмотрена весьма подробно очень во многих исследованиях. Наиболее современными из них мы считаем: *Cidade Hernâni*.

Luis de Camões. O Lírico. Lisboa, 1952: Cidade Hernâni. Luís de Camões. O Épico. Lisboa, 1985.

⁷⁷ Silva Vitor Manuel Pires de Aguiar. Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa. P. 325.

⁷⁸ Cidade Hernâni. Vida Interior nos Herois e Mitos d'Os Lusíadas // Luis de Camões. O Épico. P. 75—89.

⁷⁹ Некоторые зарубежные исследователи вообще считают все буколические произведения «изобретением маньеризма» (Shearman John. Mannerism. Style and Civilisation. London, 1967. P. 91).

⁸⁰ Первый пасторальный роман в Португалии — это изданная в 1607 г. «Преображенная Лузитания» Фернана Алвареша ду Ориенте. Годы ее создания неизвестны, но она писалась человеком, хорошо знакомым с творчеством Камонса и явно подражавшим его стилю, что не лишает роман самостоятельной художественной ценности.

⁸¹ Определенная общность с пасторальной лирикой возникает у Камонса и в эпизоде «Острова Любви» из «Лузиад».

⁸² Cirurgião António. Introdução // Oriente Fernao Álvares de. Lusitânia Transformada. P. XXXIX.

⁸³ Cidade Hernâni. Luis de Camões. Lisboa, 1961. P. 27.

⁸⁴ Cirurgião António. Fernao Álvares de Oriente. P. 257—258.

⁸⁵ См., напр., Trullemans Ulla. Huellas de la Picaresca en Portugal. Madrid, 1969. Попытки автора этой книги доказать, что в Португалии существовал плутовской роман, представляются неубедительными.

⁸⁶ Cidade Hernâni e Selvagem Castro. Cultura Portuguesa. Lisboa, 1976. Vol. 3. P. 105.

⁸⁷ Malillo Real Brildo. Una Peregrinação «Inoclua» // Quaderni Portoghesi, 1978. N 4. P. 101—133, 117—119.

⁸⁸ Rebelo Luis de Sousa. A Utopia Evanescente na Peregrinação de Fernão Mendes Pinto // Letras e Letras, 1990, Junho. N 30. P. 15—16.

⁸⁹ Книга Марко Поло. М., 1955. С. 120—121.

⁹⁰ Lopes Óscar e Saraiva António José. Op. cit. P. 318.

⁹¹ Mendes Pinto Fernão. Peregrinação. Lisboa, 1988. P. 327.

⁹² Simões João Gaspar. História do Romance Português. P. 87.

⁹³ Ibid. P. 182.

⁹⁴ Lopes Óscar e Saraiva António José. Op. cit. P. 353.

⁹⁵ Castro Armando de. Um Monumento de Realismo Histórico // Mendes Pinto Fernão. Peregrinação e Cartas. Lisboa, 1989. Vol. 2. P. 1101—1109.

⁹⁶ Земсков В. Б. Творчество Алонсо де Эрсильи // История литератур стран Латинской Америки. М., 1975. Т. I. С. 214.

⁹⁷ Saraiva António José. História da Literatura Portuguesa. Vol. 1. P. 43.

⁹⁸ Эта литература столь обширна, что мы вынуждены ограничиться

упоминанием лишь тех произведений, которые оказали влияние на Камознса.

⁹⁹ Существует гипотеза, что «Дневник» был известен Фернанду Лопешу Каштаньеде и Камознсу (Preti Dino F. Camões e a Realidade Histórica. Presença das Crônicas Históricas e Roteiros de Viagem em Os Lusíadas. Estudo de Canto II.— Alfa. FFCL de Marília. Lepto de Detras, 1974—1975. N 20, 21. P. 164—197).

Однако этот «Дневник» был впервые опубликован лишь в 1883 г., поэтому гипотеза представляется сомнительной.

¹⁰⁰ Lanciani Giulia. Os Relatos de Naufrágios na Literatura Portuguesa dos Séculos XVI e XVII. Lisboa, 1979. P. 29.

¹⁰¹ Ibid. P. 130.

¹⁰² Ibid. P. 131.

¹⁰³ Познания Камознса в области ботаники были столь фундаментальными и заняли в «Лузиадах» столь видное место, что им посвящены специальные работы, например: Gersão Ventura Augusta. Subsídios para o Estudo da Flora Camoniana. Coimbra, 1932; Gersão Ventura Augusta. As Flores Hiacintinas de Camões. Coimbra, 1928.

¹⁰⁴ Paulo Ramos Emanuel. Anotações // Camões Luís de. Os Lusíadas. Porto; Coimbra; Lisboa, 1983. P. 356.

¹⁰⁵ Cidade Hernâni. Notas // Camões Luís de. Obras Completas. Lisboa, 1985. Vol. 2. 4ª Edição. P. 147.

¹⁰⁶ Frêches Claude-Henri. Le Théâtre Neo-Latin au Portugal (1550—1745). P. 93.

¹⁰⁷ Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. М., 1975. С. 125.

¹⁰⁸ Rebelo Luís de Sousa. A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa. P. 42.

¹⁰⁹ Cidade Hernâni. Luís de Camões. O Lírico. P. 135.

¹¹⁰ Ibid. P. 169.

¹¹¹ Martins José V. de Pina. Humanisme et Renaissance de l'Italie au Portugal. Les Deux Regards de Janus. P. 621—675.

¹¹² Frêches Claude-Henri. Op. cit. P. 541.

¹¹³ Но опыт Феррейры, безусловно, имел значение для всего литературного процесса Португалии. И Камознс, сумевший наделить историю Педру и Инеш высоким гуманистическим содержанием, заимствовал некоторые ситуации у Феррейры (моноличность образов Педру и Инеш, хор нимф Мондегу, оплакивающих гибель героини). Благодаря Камознсу, история Инеш де Каштру вошла в мировую литературу, став одним из ее бродячих сюжетов.

¹¹⁴ Fothergill — Bynne Peter. How Erasmian is Camões View of Good Kingship? Ponta Delgada, 1984.

¹¹⁵ Вольф Е. М. История португальского языка. М., 1988.

¹¹⁶ При всем уважении к выдающейся испанской исследовательнице Пилар Васкес Куэста трудно согласиться с тем, что в эпоху Камозэнса двуязычие привело к «настоящему конфликту» между двумя языками и «угрожало разрушить еще незрелую португальскую литературу», тем более что влияние кастильского языка аргументируется такими факторами, как «социальный престиж королей — испанок по происхождению» и короля Филиппа II, присоединившего Португалию к своим владениям. Впрочем, П. Васкес Куэста вынуждена констатировать, что «процесс испанизации практически не затронул народных масс Португалии» (Vásques Cuesta Pilar. O Bilinguismo Castelhano-Português na Época de Camões. Paris, 1981. P. 808, 827).

¹¹⁷ Лючана Стегано Пиккио полагает, что у Висенте, «кроме двух основных языков (португальского и испанского с говорами региона Сайаго), мы встречаем латинский язык духовенства, смесь португальского языка с еврейским новых христиан, “язык негров” и вдобавок итальянский, французский и пикардийский языки, вложенные в уста некоторых персонажей» (Picchio Luciana Stegagno. Op. cit. P. 45).

¹¹⁸ Более подробно см. об этом в кн.: Вольф Е. М. История португальского языка. С. 151—158.

¹¹⁹ См.: Vásques Cuesta Pilar, Mendez da Luz Maria Albertina. Gramática da Língua Portuguesa. Lisboa, 1980. P. 195.

¹²⁰ В этих селеньях / Всюду праздники; / Оставьте мне мои заботы, / А я вам оставлю ваши праздники.

¹²¹ Босая идет к источнику / Леонор по зеленой траве; / Идет прекрасная и не ведающая о своей красоте.

¹²² Смотрите, сколько времени, пока я пою / Ваш Тежу и ваших лузитан / Фортуна заставляет меня скитаться / И видеть новые труды и беды.

¹²³ Carvalho Amorim de. Tratado de Versificação Portuguesa. Lisboa, 1981. P. 160.

¹²⁴ Sena Jorge de. Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular. Lisboa, 1969. P. 193.

¹²⁵ Carvalhão Buescu Maria Leonor. Ensaio de Literatura Portuguesa. Lisboa, 1986. P. 14.

¹²⁶ Moisés Massaud. A Novela de Cavalaria no Quinhentismo Português. São Paulo, 1957. P. 119.

¹²⁷ Cidade Hernâni e Selvagem Castro. Cultura Portuguesa. Vol. 2. P. 40.

¹²⁸ Veja: Thomas Henry. Spanish and Portuguese Romance of Chivalry. Cambridge, 1920. P. 48.

¹²⁹ Ibid. P. 195.

¹³⁰ Lopes Óscar e Saraiva António José. Op. cit. P. 292; Finazzi-Agro Ettore. Op. cit. P. 32.

- ¹³¹ Barros João de. *Décadas*. Lisboa, 1945. P. 83.
- ¹³² Barros João de. *Primeira Década da Ásia*. Paris; Lisboa, 1921. 2ª Edição. P. 10.
- ¹³³ Finazzi-Agro Ettore. Op. cit. P. 36; Cidade Hernâni e Selvagem Castro. *Cultura Portuguesa*. Vol. 5. P. 104—106.
- ¹³⁴ Но известны вольты Камозенса «Da lindeza vossa», написанные на девиз замка Мирагуарды из «Пальмерина» — «Смотри, чтобы хранить еще бережнее». Впрочем, Камозенс интерпретирует этот девиз в духе вполне земном, а не мистическом.
- ¹³⁵ Андреев М. Л., Хлодовский Р. И. *Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения*. С. 120.
- ¹³⁶ Salgado Júnior António. *Notas à Margem de Estudos Camonianos / Labor*, Janeiro de 1937. N 78. P. 317—326.
- ¹³⁷ Moisés Massaud. Op. cit. P. 119.
- ¹³⁸ Ibid. P. 51.
- ¹³⁹ Castanheda Fernão Lopes de. *História de Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses*. Porto, 1979. Vol. 1. P. 3—5.
- ¹⁴⁰ Ibid. P. 493.
- ¹⁴¹ Barros João de. *Década Segunda da Ásia*. Lisboa, 1628. Fol. 1.
- ¹⁴² Barros João de. *Década Primeira da Ásia*. Lisboa, 1628. Fol. 4.
- ¹⁴³ Barros João de. *Década Terceira da Ásia*. Lisboa, 1628. Fol. 3.
- ¹⁴⁴ Barros João de. *Década Terceira da Ásia*. Fol. 2.
- ¹⁴⁵ Barros João de. *Década Quarta da Ásia*. Lisboa, 1628. Fol. 8.
- ¹⁴⁶ Barros João de. *Primeira Década da Ásia*. Paris; Lisboa, 1921. P. XL.
- ¹⁴⁷ Ramos Emanuel Paulo. *Anotações // Camões Luís de. Os Lusíadas*. Porto, 1989. P. 364—591.

БЕРНАРДИН РИБЕЙРУ И ЗАГАДКИ ЕГО ТВОРЧЕСТВА

Одной из вечных загадок португальской литературы и в то же время одним из самых выдающихся ее произведений, таящим в себе неповторимые черты национального своеобразия и одновременно выводящим родную литературу на мировой уровень, является роман Бернардина Рибейру «История молодой девушки».

Видный исследователь творчества Б. Рибейру А. Салгаду Жуниор называл его книгу сентиментальным романом¹ и в целом правильно отмечал связь книги Б. Рибейру с творческими исканиями итальянской и испанской литературы, но несомненно, что сам термин «сентиментальный роман эпохи Возрождения» основывается на произведениях таких писателей, как Хуан Родригес дель Падрон, Хуан де Флорес, Диего де Сан Педро. В свое время еще исследования Марселино Менендеса Пелайо показали связь «Истории молодой девушки» с творчеством перечисленных писателей, но нельзя не заметить, что в некотором отношении Бернардин превосходит не только своих испанских предшественников, но и Боккаччо. Его задачей является не только повествование о перипетиях любовной истории (одна из двух главных любовных интриг в романе вообще остается по каким-то причинам незаконченной), но и исследование тончайших оттенков человеческих чувств, душевной жизни человека и отражения в ней движения мироздания. В этом отношении Бернардин оказался непревзойденным и повлиял на Камозанса, вспоминая своего предшественника в пьесе «Филодему». Поэтому, говоря об «Истории молодой девушки», мы предпочитаем термин «психологический роман», хотя ниже и пойдет речь о ее связи с рыцарской и пасторальной литературой, а также с уже указанными произведениями испанских писателей.

Документальных свидетельств о жизни Бернардина не сохранилось, хотя со временем он стал национальным мифом, и каждое последующее поколение исследователей его творчества старалось восполнить отсутствие недостающей информации при

помощи собственного воображения; замечательный роман его был издан посмертно, и история этого издания также заслуживает отдельного разговора. Из намека, содержащегося в одной из его эклог, можно сделать вывод, что он родился в городке Турране провинции Алентежу, вероятно, в 80-е или 90-е гг. XV столетия, ибо 12 его стихотворений входят во «Всеобщий песенник» Гарсии де Резенде, относящийся к 1516 г. (кроме того, одна из его эклог распространялась в списках и была помечена 1536 г.). Впрочем, нельзя с полной уверенностью утверждать, что Бернардин Рибейру «Всеобщего песенника» и автор «Истории молодой девушки» — это одно и то же лицо, ибо есть определенная разница в масштабах дарования между поэтом и прозаиком. С другой стороны, нельзя не видеть сходства между художественным миром романа и лирики Бернардина. Так, в его первой эклоге влюбленный пастух Персиу сходит с ума из-за того, что его оставляет любимая, и даже его стадо начинает худеть («logo então começou / ho gado emagrecer»).

Действующими лицами второй эклоги Бернардина являются пастухи Жану (по-видимому, герой автобиографический) и Франку де Сандувир, чье имя, возможно, представляет собой анаграмму имени и фамилии выдающегося поэта Франшишку Са де Миранды, творчество которого также дает основания предполагать его дружбу с Бернардином. Поскольку Са де Миранда ввел в португальскую поэзию стихотворные формы итальянской ренессансной лирики, возникла гипотеза о совместной поездке двух поэтов в Италию в 1521—1526 гг., но сама лирика Бернардина в своих метрических схемах придерживается сугубо пиренейской традиции, хотя по содержанию является вполне ренессансной и даже частично маньеристской.

В уже упоминавшейся эклоге II, иначе называемой «Жану и Франку», пастух, прислонившийся к ясеню (дереву, которое в «Истории молодой девушки» символизирует связь любви со смертью), жалуется другу на свою горькую жизнь. Тот отвечает:

Desastres! cuidava eu já,
quando eu ontem aqui cheguei,
que a vós, e a ventura má
ambos acabava! e errei!

(О несчастья! Я же думал, / когда прибыл сюда вчера, / что вы и мои неудачи / уже закончились! но я ошибался!)

Мотивы изгнания (*desterro*), трагической любви, космического масштаба постигших мир катастроф являются общими как для лирики, так и для романа Бернардина. Так, в его III эклоге пастух Силвештре, прообразом которого также, возможно, был Са де Миранда, говорит:

Verei a casa caída,
sem parede, e sem telhado,
e verei meu mal dobrado,
cuidado de minha vida,
ó vida de meu cuidado.
.....
A causa de meus cuidados
foi buscar longos destertos,
leva-m'a meus tristes fados
de uns erros em outros erros,
por erros mui enganados...

(Я увижу разрушенный дом / без стен и потолка / и увижу, как мои несчастья удвоятся, / о моя бедная жизнь, полная забот... По причине своих несчастий / я отправился в дальние края, / и моя печальная судьба / бросает меня от одних ошибок к другим, / совершенно меня в них запутав/).

Его же друг Амадор (буквально *влюбленный*, по-видимому, герой также автобиографический) заканчивает эти сетования следующим выводом: «O quem fora tam ditoso / que perdera o pensamento!» («О как бы стать столь счастливым, / чтобы лишиться рассудка!»).

В смысле глубины психологического анализа Бернардин-лирик не достигает высоты Бернардина-прозаика, но интересно, что именно он ввел жанр эклоги в португальскую литературу. «До Бернардина Рибейру поэт не воплощался в аллегорическом образе пастуха»², — писал видный исследователь его творчества Теофилу Брага, видевший предшественников Бернардина в так называемых сицилийских поэтах, подражавших Феокриту, а также испанском поэте и драматурге Хуане дель Энсина и провансальской поэзии.

Поскольку Бернардин-прозаик, по-видимому, вырос из Бернардина-поэта, а также, возможно, учел опыт других поэтов-буколистов, своих последователей, то упомянем, что его пример оказал влияние на Са де Миранду. Кроме того, португальская

литература знает еще эклогу «Кришфал» — «самое загадочное и лучшее во всей национальной, а возможно, и во всех новых литературах буколическое стихотворение»³, и это стихотворение также таит в себе немало загадок.

Оно было впервые опубликовано в 1554 г. в Ферраре в одной книжке со знаменитым первым изданием романа Бернардина Рибейру «История молодой девушки». Однако при этом стихотворение было озаглавлено «Эклога Криштована Фалкана под названием Кришфал». Но, поскольку другие (впрочем, немногочисленные) известные стихотворения К. Фалкана в художественном отношении оказались намного ниже «Кришфала», многие исследователи считают автором этой эклоги Бернардина Рибейру, что, тем не менее, не мешает им признавать, что «эклога под названием Кришфал» превосходит все пять эклог автора «Молодой девушки». Стихотворение повествует о любви юного пастуха Кришфала к пастушке Марии, которую родные увозят от него, считая их неподходящей партией друг для друга, и помещают в монастырь. Ночью Кришфал как бы окидывает взглядом всю Португалию, встречает других страдающих от любви пастухов, и видит томящуюся в заточении Марию, приказывающую ему оставить всякие мысли о любви (стихотворение основано на реальной истории Криштофана Фалкана и Марии Брандан). Исследователи видят в этой эклоге даже элементы «магического реализма», считая, что она предвосхищает наше время⁴; мы же полагаем, что по своей искренности, силе трагизма и мастерству психологического анализа она действительно занимает выдающееся место в португальской литературе, и думаем, что принадлежит она все-таки не Бернардину, хотя в ней есть сходные с его мироощущением настроения:

Os tempos mudam ventura,
— bem o sei pelo passar,—
mas, por minha gram tristura,
nenhuns poderão mudar
a minha desventura⁵.

Интересно, что трагические мотивы в поэзии самого Бернардина и усиление их в «Истории молодой девушки», герой которой Бимардер также находится на грани помешательства из-за несчастной любви, породили легенду о безумии самого писателя и его смерти около 1536 г. в лиссабонской Больнице Всех Свя-

тых. Некоторых исследователей подобные легенды подвигли на поиски вдохновительницы творчества Бернардина, и здесь возникали самые разные кандидатуры на роль его музы, начиная с инфанты доны Беатриш, дочери короля Мануэла Великолепного, продолжая испанской принцессой Хуаной Безумной и заканчивая двоюродной сестрой того же короля Мануэла Жуаной де Вилена.

Не имея ни возможности, ни желания углубляться в историю прототипов романа, ибо их идентификация мало чем может помочь в исследовании его своеобразия, укажем лишь на драму выдающегося португальского писателя прошлого столетия Алмейды Гарретта «Ауто Жила Висенте» (1842), в которой повествуется о взаимной любви писателя и дочери короля Мануэла инфанты доны Беатриш и самоубийстве Бернардина в связи с замужеством его возлюбленной и отъездом ее в Савойю к мужу.

Сложности в интерпретации романа связаны также с историей его издания. Впервые он был опубликован в 1554 г. в Ферраре издателем Авраамом Ушке, братом выехавшего из Португалии писателя Самуэла Ушке. Первое издание романа начинается словами «Menina e moça me levaram da casa da minha mãe para muito longe» (Молодой девушкой меня увезли из дома моей матери очень далеко), не содержит разделения на части и главы (впрочем, в графическом оформлении текста есть признаки его определенной рубрификации) и заканчивается тем, что Авалор начинает рассказывать попросившей о его помощи девице историю своего отца.

Второе издание романа вышло в свет в португальском городе Эворе; издателем книги был Андре де Бургош; начинался роман словами «Menina e moça me levaram de casa de meu pai para longes terras» (молодой девушкой меня увезли из дома моего отца в дальние земли). В эворском издании роман состоит из двух частей, в первой из которых содержится 31 глава, а во второй — 58; все главы снабжены аннотациями, не всегда идеально совпадающими с их содержанием, и, по сравнению с первым изданием, роман Бернардина (или его продолжателей?) очень «вырос», ибо первое издание заканчивалось на 17 главе II части второго издания; во втором же издании вторая часть состоит из 43 глав. Однако сам по себе «рост» романа не представлял бы научной проблемы, если бы не резкая смена тона и стиля повествования, а также ощутимая разница в масштабе дарования между автором феррарской версии романа и его продолжателем.

Если «феррарский» вариант содержит в себе, как уже указывалось, установку на исследование внутреннего мира личности, кризиса эпохи рыцарства и болезненного перехода к ренессансным (может быть, вернее было бы сказать, буржуазным, ибо Бернардин видит в этом не столько возрождение, сколько деградацию) нравственным ценностям, то его «эворское» продолжение в основном является эпигонским произведением рыцарской литературы. Если «феррарский» вариант сосредоточил повествование вокруг историй двух влюбленных пар — Бимардера и Аонии и Авалора и Аримы, то «эворский» свелся в основном к рассказу о приключениях странствующих рыцарей, оставив неоконченной историю Авалора, но введя в повествование множество новых действующих лиц.

Кроме этих двух изданий, в XVI столетии роман был переиздан в Кельне (1559 г.), и этот вариант в основном воспроизводил феррарский текст.

Также известно и несколько списков романа. Это рукопись «Tratado de Bernaldim Rebeiro», хранящаяся в Библиотеке Королевской Академии Истории в Мадриде, также придерживающаяся феррарского издания и являющаяся копией списка, сделанного в 60-е гг. XVI столетия. А также рукопись, принадлежавшая проживавшему в Португалии испанскому литературоведу Эухенио Асенсио и содержащая, помимо романа Б. Рибейру, стихотворения Са де Миранды и кастильских поэтов. Э. Асенсио датировал эту рукопись 1543—1546 годами (впоследствии рукопись была куплена профессором Ж. В. де Пина Мартиншем и подарена Национальной Библиотеке в Лиссабоне). В феррарском издании 1554 г. роман назывался «История молодой девушки» («Historia de Menina e Moça»). Начиная с эворского издания, стало популярным еще одно его название: «Livro das Saudades de Bernardim Ribeiro» («Книга томления» Бернардина Рибейру; вообще же слово *saudade* — «тоска неясная о чем-то неземном» — не поддается однозначному переводу на русский язык и считается одной из характерных черт португальской национальной психологии).

Наличие столь серьезных разночтений между двумя первыми изданиями не могло не вызвать усиленных споров о том, какое из них считать *editio princeps* и что именно написал Бернардин, а что — его продолжатели. Пролог к эворскому изданию свидетельствует о том, что обсуждение проблемы подлинности романа началось еще в XVI столетии⁶.

Кроме того, II часть романа в эворском издании была названа Declaração (То есть объяснением) I, что можно понимать и как продолжение ее уже не Бернардином. Но на самом деле объяснением I части следует считать вовсе не всю II часть, а лишь главы XXV—LVIII эворского издания.

Чтобы дать более полное представление о теориях авторства романа, нам придется выделить основные узлы его композиции и коснуться основных моментов его содержания. Роман открывается монологом «Молодой Девушки», жалующейся на то, что ее увезли далеко от отчего дома, предчувствующей свою скорую смерть и поэтому решившейся описать некоторые известные ей события. Повествовательница сразу же предупреждает, что ее книга будет печальной и поэтому любителям развлечения лучше ее не касаться. Символом общего «несовершенства мира», как сказал бы Камюэнс, является знаменитый эпизод смерти соловья. Едва только Молодая Девушка (это словосочетание написано с прописной буквы, ибо мы знаем о героине, что «молодой девушкой» ее увезли из родительского дома; судьба ее и возраст в момент повествования нам неизвестны) начинает обретать подобие душевного покоя, слушая пение соловья, как «бедная птичка, выводившая свою жалобную песнь, не знаю почему, но упала мертвой в воду и, поскольку, падая, задела за ветви деревьев, то вслед за ней упало множество листвы». Вскоре из-за деревьев появляется одетая в черное величественного вида Дама Былых Времен и вступает в беседу с Молодой Девушкой. Дама предлагает рассказать о несчастьях, происшедших когда-то в тех местах, упоминает, что у нее умер сын, и приступает к истории двух друзей. Имена этих друзей не называются, что также дало почву для различных толкований, но говорится следующее: «Когда мой отец рассказывал о той низости, с которой те, кто не заслуживает именоваться рыцарями, убили двух друзей, он говорил, что отдал бы многое, чтобы вообще никогда не слышать об этом... Но если очень тяжело было перенести гибель двух друзей, то еще тяжелее было узнать о смерти двух девиц, которых несчастье довело до этого, ибо не только двое друзей отдали жизнь за них, но и они приняли смерть по доброй воле». Эти слова многие исследователи рассматривают как намек на предстоящее самоубийство героинь, хотя в тексте эворского издания соответствующих эпизодов нет и речь может идти лишь о первоначальном авторском замысле, в дальнейшем по той или иной причине нереализованном.

Далее начинается история приезда в эти земли семейства, состоящего из мужа и жены — Ламентора и Белизы — и молодой девушки Аонии, сестры Белизы. Вынужденные скрываться неизвестно по какой причине от родных Белизы беглецы устанавливают шатер и устраиваются на ночлег. Ночью Белиза умирает при рождении дочери Аримы, причем эпизод предсмертных страданий Белизы и ее прощания с Ламентором выписан с большим психологическим мастерством.

Когда Аония оплакивает умершую сестру, в шатер Ламентора заходит странствующий рыцарь Нарбиндел и, потрясенный красотой девушки и растроганный жалостью к ней, влюбляется в нее. Таким образом, завязывается история Бимардера и Аонии, которая, так или иначе, займет одно из центральных мест в повествовании.

Кстати, хотя в самом начале романа произошла смена повествовательниц (Молодой Девушки на Даму Былых Времен), женский голос, столь явственно звучавший на его первых страницах, постепенно сходит на нет и, несмотря на отдельные реплики Девушки и Дамы (глава XLII I части, глава XXV II части), повествование фактически начинает вестись от лица автора.

Поскольку Ламентор не поощряет ухаживаний неизвестного за Аонией, тот решает отказаться от атрибутов рыцаря, стать пастухом и поселиться неподалеку от возлюбленной. В связи с этим он меняет и свое имя Нарбиндел на Бимардер (оба они являются анаграммами имени Бернардин). Вскоре Бимардеру удастся завоевать любовь Аонии, но Ламентор, ничего об этом не знающий, выдает ее замуж за рыцаря Филену, причем она только со временем успевает предупредить Бимардера, что вышла замуж против своей воли.

Видящий, как Аонию увозят из дома, Бимардер впадает в отчаяние. В историю любви его и Аонии влетает история прошлого Бимардера, а также история его друга Тажбиана. Когда-то Бимардер дал обет рыцарского служения некоей Круэлсии (в других вариантах — Акелизии), которую никогда не любил. «Но он стал чувствовать себя обязанным ей, так как много она для него сделала...» (глава XIII, часть I). Именно находясь «на службе» Круэлсии, он полюбил Аонию и ради нее фактически отказался от прежнего обета. Круэлсия выслала на поиски затерявшегося рыцаря его бывшего оруженосца, и тот вскоре стал вестником смерти своего господина, ибо Аония, несмотря на полные обывательской «мудрости» советы своей слу-

жанки Инеш, не смогла забыть своей любви и влюбленные договорились о встрече.

Едва они встречаются, как следивший за ними ревнивый муж Аонии Филену пытается убить Бимардера, тот защищает себя и Аонию, и в результате погибают все трое.

Узнав о гибели Нарбиндела-Бимардера, Круэлсия впадает в отчаяние, отказывается от пищи и в конце концов также умирает. Часть II романа начинается историей Авалора и Аримы, дочери Ламентора и Белизы. Арима вынуждена отправиться ко двору, где встречается с Авалором, который в нее влюбляется. До этого он служил «обездоленной девице» — сироте, лишенной наследства. Мучаясь от раздвоения личности, он видит сон, в котором девица, «настолько хрупкая на вид, что, казалось, она не могла жить долго», говорит ему: «Знай, рыцарь, что многое можно сделать, благодаря силе любви, но многое делается из-за любви, навязанной насильно» (глава V, часть II).

Между тем Авалор так сильно любит Ариму, что публично падает в обморок от волнения при виде ее. При дворе распространяются слухи о его любви. Арима не поощряет, но и не отвергает его ухаживаний, однако говорит ему загадочные слова: «*Ou me vos tendes errado, Avalor, ou me andais pera errar*» — один из возможных вариантов перевода — «то ли вы уже совершили ошибку в отношении меня, Авалор, то ли собираетесь ее совершить» (глава IX, часть II). Отец призывает Ариму к себе, и она удаляется от двора. Авалор следует за ней и терпит кораблекрушение. Устав бороться с жизненными испытаниями, он готовится к смерти, говоря сам себе: «Если тело не обрело счастья, нечего ему больше преграждать путь душе». Далее происходит буквально следующее: «И тогда он полностью положился на волю волн, которые, к счастью, сжалились над ним, ибо говорят, что в море также есть вещи, сохраняющие религию». (Думается, что эти слова можно понимать, как то, что «у моря тоже есть душа». Интересно, что в эворском издании их нет.) Море выбрасывает его на берег как раз в те места, где должна была находиться Арима, он пребывает в тяжелом психологическом состоянии, и ему кажется, что в ушах его звенит голос Аримы, говорящей ему ласковые и нежные слова. Но тут раздается другой голос, произносящий: «Разве ты не помнишь, Авалор, что море не терпит мертвечины?» Неизвестно, следует ли это понимать как предсказание скорейшей смерти Авалору или как упрек ему за то, что он отказался в жизни от всего, кроме Аримы. Во всяком случае, когда сам

Авалор пытается постигнуть смысл сказанного, то слышит: «То, что я сказал тебе, правда, так как кто не жив, тот мертв».

Тут же (история кораблекрушения Авалора и его разговора с «тенью», как сказано в аннотации, Бернардину, конечно, не принадлежащей, относится к главам XII и XIII части I) резко меняется тон повествования. Авалор слышит призывы нуждающейся в его помощи девицы Зиселии, которую бросил ее возлюбленный Донанфер во имя некоей Олани, и начинается целая серия рыцарских приключений. Авалор восстанавливает девицу в ее правах. Тут Молодая Девушка просит Даму Былых Времен, чтобы та еще что-либо рассказала, и та рассказывает предысторию женитьбы Белизы и Ламентора (главы XXVI—XXX части II), историю похитителя Белизы Фамбударана и его сестры Фартазии и историю сестры Круэлсии Ромабизы, полюбившей друга Нарбиндела Тажбиана и отправившейся на его поиски. Узнав, что Тажбиан содержится в плену у некоего Ламбертеу, Ромабиза просит о помощи Ламентора. Тот освобождает Тажбиана, уговаривает его жениться на Ромабизе и умирает от ран, полученных во время поединка с Ламбертеу. Судьба Авалора остается неизвестной, а Ромабиза и Тажбиан берут на воспитание Ариму.

Таким образом, в повествовании есть перебои даже с точки зрения элементарной логики. Кого следует считать двумя друзьями, историю которых обещала рассказать Дама Былых Времен: Бимардера и Авалора или Бимардера и Тажбиана? Какую смерть приняли из-за них их возлюбленные? И какое отношение они имеют к самой Даме? Является ли один из них (возможно, Бимардер) ее погибшим сыном?

В главе XIII части II совершается неожиданный переход от истории отца Авалора к истории самого Авалора, не говоря уже о том, что остаются непонятными многие узловые моменты, на которых строятся сюжетные линии: почему отец Белизы противится ее браку с Ламентором; почему Бимардер не открывает Ламентору своей любви к Аонии; что мешает соединить свои судьбы Авалору и Ариме? Но, чтобы ответить на эти вопросы, нам неизбежно пришлось бы коснуться вопроса о мировоззрении автора романа.

Пока же укажем на основные теории его авторства. Теофилу Брага считал подлинным весь эворский текст (книга «Бернардин Рибейру и буколизм»; 1-е издание — 1872 г.). Каролина Михаэлис де Вашкунселуш, переиздавшая в 1923 г. феррарское издание, признавала подлинность только его (то есть первой части и ше-

стнадцати глав второй, заканчивающихся встречей Авалора с Зиселией)⁷. Крупный исследователь португальской литературы Алвару Жулиу да Кошта Пимпан полагал, что «у нас нет никакого повода отвергать подлинность глав с I по VIII II части»⁸.

Что касается глав с IX по XI⁹, то они кажутся мне принадлежащими не Рибейру, а кому-либо из его вдохновенных учеников... Но надо заметить, что в этих трех главах есть два выдающихся эпизода, которые обычно приписывают Бернардину: сцена падения (глава IX) и романс Авалора (глава XI).

Если Жозе Пессанья и Делфин Гимараэнш преувеличивали, считая подлинной лишь I часть¹⁰, Салгаду Жуниор также преувеличил, признав подлинность двадцати четырех глав II части»¹¹.

Современная исследовательница Тереза Амаду считает, «что пришло уже время определенно считать “Историей молодой девушки” только текст, включенный в издание Феррары и списки»¹². Исследователь истории португальского романа Жуан Гашпар Симознш поддерживает мнение тех, кто полностью отвергает какое бы то ни было участие Бернардина в написании II части романа, заявляя: «Особенно апокрифическими нам представляются главы с VI по XI, за исключением, возможно, стихов» и говорит о II части романа: «В ней исчезает вся поэтичная, наполненная меланхолией атмосфера, вся душевная грусть. Перед нами рыцарский роман»¹³.

Надо заметить, что с феррарским изданием практически полностью совпадают список из Библиотеки Академии Истории в Мадриде и список Асенсио/Пина Мартинша.

Профессор Иркулану де Карвалью полагает, что «при нынешнем состоянии вопроса думается, что наиболее разумно продолжать придерживаться традиции, оставляя за Бернардином только текст, содержащийся в феррарском издании и списках и ничего более»¹⁴. Безусловно, это было бы наиболее легким решением, однако нам ближе позиция Антониу Салгаду Жуниора, высказанная им в работе «“Молодая девушка” и сентиментальный роман эпохи Возрождения», до сих пор остающейся наиболее тонким исследованием произведения Бернардина Рибейру. В самом деле, автор, безусловно, не успел закончить своего романа. Более того, он даже не успел дать ему названия. Однако нельзя утверждать, что Бернардин остался полностью чуждым всему, что появилось в эворском издании по сравнению с феррарским. В данном случае речь может идти действительно о «вдохновенных учениках», использовавших идеи, а возможно, и

наброски своего мэтра. Антониу Салгаду Жуниор считает, что авторство Бернардина охватывает первую часть романа и 24 главы II части, то есть включая историю кораблекрушения Авалора и его разговора с попросившей его о помощи Зиселией. Следующая, XXV глава представляет собой как бы конспект, формально необходимый элемент композиции, оправдывающий переход от истории навсегда исчезающего из повествования Авалора к истории Бимардера. Но думается, что личное участие Бернардина Рибейру во всех двадцати четырех главах II части все-таки сомнительно. Представляется, что в настоящее время имеет смысл считать условно подлинным текст феррарского издания, которое и следует признать *editio princeps*. Что касается глав XVIII—LVI эворского издания, то они, без сомнения, были написаны близким к автору человеком, знакомым с его набросками и планами, которые также, вероятно, еще не достигли своего окончательного варианта.

Так, по справедливому замечанию Антониу Салгаду Жуниора, свойственная Рибейру концепция любви ощущается и в истории Донанфера и соперничающих из-за него Зиселии и Олании, в общем-то написанной, конечно, не им. «Рибейровский» элемент чувствуется и в главе XXIX части XXI, посвященной примирению полурыцаря-полуразбойника Фамбударана с его сестрой Фартазией и ее возлюбленным.

В целом же Антониу Салгаду Жуниор считает, что план книги представлял собой «сентиментальный Декамерон», то есть цикл любовных историй, и состоял «из преамбулы, в которой встречаются повествовательницы, и воспроизведения рассказанных ими историй, в том числе (а, скорее, в конце их) изложения историй их самих, последних историй, которые, возможно, оказались бы связанными между собой идентичностью сына Дамы и возлюбленного Девушки»¹⁵.

Думается, что само по себе выражение «сентиментальный Декамерон» применительно к роману Бернардина оказывается неудачным. Если «Декамерон» Боккаччо знаменует собой торжество ренессансных идеалов, праздник освобождения плоти, радость человека от ощущения своего всемогущества (или его иллюзии), то «История молодой девушки» с горечью констатирует крушение прежних норм жизни, рассматривает любовь как роковую силу, как правило, ведущую человека к гибели и невольному разрушению чувства долга, и вообще является произведением, проникнутым трагедийными, а не радостными настроениями.

Мы уже говорили, что идентификация прототипов романа мало проясняет его идейное своеобразие, но нельзя отрицать, что все имена главных героев являются анаграммами: Бимардер/Нарбиндел — Бернардин, Аония — Жуана, Белиза — Изабел, Авалор — Алвару, Арима — Мария и т.д. В связи с этим приведем попытку расшифровки некоторых анаграмм и выявления наиболее важных прототипов романа, предпринятую в прошлом веке видным историком португальской литературы Теофилу Брагой:

«Бимардер — Бернардин Рибейру...»

Аония — Жуана Тавареш Загалу, двоюродная сестра писателя;

Арима — дочь доны Изабел Тавареш, удалившаяся в монастырь (в Удивелаше), где и умерла очень молодой;

Молодая девушка — дочь Бернардина Рибейру и его двоюродной сестры доны Жуаны, удалившаяся в Монастырь святой Клары в Эштремоше;

Дама былых времен — дона Жуана Диаш Загалу, мать поэта, жившая в Синтре вместе со своей внучкой»¹⁶.

Эта идентификация может частично пролить свет на некоторые загадки романа, в частности, на описание духовного облика Аримы и ее нежелание вступить в союз с Авалором: «Арима (ибо так звали питомицу няни) за это время стала самым прекрасным созданием на свете. Прежде всего от других ее отличала честность, причем непритворная. Чувство такта, проявлявшееся в ее словах и поступках, казалось пришедшим из другого мира. Ее слова и сам тон их также были выше человеческого разума» (часть II, глава I). Сочувствующая Авалору дама говорит об Ариме: «Верно то, что она прекрасна и совершенна во всем, но она настолько не от мира сего, что никому не следует ее любить» (часть II, глава IX).

Однако независимо от реальной основы романа, весь он проникнут настроениями тоски (*Saudade*), которая объясняется уже не действительно происходившими событиями, а авторской концепцией мироздания. В романе, кажется, нет ни одного счастливого персонажа, кроме, возможно, Ромабизы, почти насильственно женившей на себе Тажбиана, но и ее счастье весьма относительно, ибо она пережила смерть матери и сестры, прошла через тяжелые жизненные испытания, а кроме того, мы уже знаем из рассказанных ранее историй, что насильственно навязанная любовь никогда не заканчивается добром.

«Молодая Девушка» говорит о себе в самом начале романа: «Великое несчастье сделало меня печальной... было бы большой ошибкой после тех несчастий, что я видела своими глазами, ждать от мира покоя, которого он не дал никому... во мне уже не осталось живого места, которое могло бы вместить в себя новую печаль... Но кажется, что одним горестям могут прийти на смену лишь другие»¹⁷.

Дама Былых Времен, сочувствуя Девушке в ее печали, делает обобщение относительно сужденных роду человеческому, вернее женской его половине, горестей: «Так бывает только с бедными женщинами, у которых нет средств, чтобы избавиться от беды, которые есть у мужчин, ибо за свою недолгую жизнь я поняла, что мужчины не знают, что такое печаль»¹⁸.

Здесь Дама впадает в явное преувеличение, и вскоре после ее слов читатель знакомится со стихами переодевшегося пастухом Бимардера, который заявляет:

От всего противоядье
Вмиг отыщет белый свет,
От моей печали — нет.
.....
Так далек конец желанный,
Так жестока длань судьбы,
Что, печалью обуянный,
Я смирился без борьбы.
Для какой же дали странной
Был рожден я — не пойму,
В толк вовеки не возьму.

Выше уже цитировались слова Авалора, с готовностью призывающего смерть. Ламентор после смерти Белизы превратил свой дом в нечто среднее между погостом и монастырем.

Узнав, что Ариму призывают ко двору и ей придется покинуть этот невеселый дом, Ламентор видит в этом только отрицательные стороны. «Ламентор остался со своими печальями, а Арима отъехала со своими, от которых ее немного отвлекли путешествие и известие отца. Она была печальна от природы, но это была умиротворенная печаль, которую едва было можно отличить от повышенной серьезности, также ей присущей и выгодно оттеняющей ее красоту»¹⁹.

По поводу избылиующих в романе печалей Жуан Гашпар Симоэнш не без иронии замечает: «Быть печальным в “Истории молодой девушки” — это все равно что добродетель, привилегия, понятная лишь избранным»²⁰, — и добавляет: «Мы действительно ощущаем, что рок, великая меланхолия, бесконечная печаль управляет не только судьбой персонажей “Молодой девушки”, но и ходом мироздания — водами, впадающими в реку, птицами, падающими замертво, мужчинами, не любящими своих женщин, дамами, умирающими при родах»²¹.

Для того чтобы проверить правомерность такого понятия, как «сентиментальный Декамерон» в отношении «Истории молодой девушки», рассмотрим, как трактуется в романе само понятие «любовь». Посланный на поединок с рыцарем, охраняющим мост, Бимардер пытается выполнить волю Акелизии-Круэлсии, «которая его очень любила, но с которой он был связан скорее чувством долга, чем любви». Но он не застает у моста рыцаря, ибо тот погиб на поединке с Ламентором. Вместо этого он слышит горький плач по умершей Белизе и «видит госпожу Аонию, которая в своей чрезвычайной печали была прекрасна: длинные распущенные волосы, мокрые от слез, покрывали ее с головы до пят, частично падали ей на лицо. Бимардер сразу проникся любовью к ней, даже не пытаясь преодолеть это чувство, ибо поскольку любовь пришла вместе с жалостью, вначале ему казалось, что он испытывает к девушке только сочувствие»²².

Таким образом, нарушенный долг, понятие о котором занимается, как мы попытаемся показать, важное место в мировоззрении Бернардина, является невольной виной его героя. Автор даже не винит его в этом. Любовь в художественной системе Бимардера является чувством роковым, приходящим к человеку по наитию, и он не волен что-либо изменить в ниспосылаемой свыше судьбе. Сцена встречи Бимардера с Аонией проникнута таким психологическим мастерством, которое как бы призвано доказать, что герой не мог не полюбить героиню.

Точно такое же наитие находит на Аонию. Хотя она и обращает внимание на «пастуха с флейтой», о происхождении которого ничего толком не знает, но ни о каких чувствах речи пока еще не идет. Но однажды огромный бык набрасывается на быка из стада Бимардера. Аония лишается чувств от страха за жизнь находящегося рядом «пастуха с флейтой», а когда приходит в себя, ей рассказывают, как он убил чужого быка своим посохом. Эта история привлекла внимание всех чад и домочадцев Ламен-

тора, и после нее Аония почувствовала, что ей хочется увидеться с Бимардером.

Роковое начало, лежащее в основе всякой любви, подчеркивается вмешательством в ход повествования таинственных, скорее всего потусторонних сил. Когда Бимардер решает сменить свое первоначальное имя (Нарбиндел), а с ним и род занятий, то видит рядом с собой «тень человека необычайно высокого для наших мест». Бимардер обнажает меч и говорит тени: «Или ты мне скажешь, кто ты, или я сам это узнаю».

«Спокойно, Бимардер,— назвав его этим именем, отвечала тень.— Ведь сегодня ты сам был побежден плачущей девицей»²³. Выше уже шла речь о том, что и потерпевшему кораблекрушение Авалору также слышатся таинственные голоса. Еще раньше во сне ему является девица, предупреждающая, что любовь к Ариме станет для Авалора губительной. Все это тем более интересно, что если рок и его проявления обширно представлены на страницах романа, то Бог в «Истории молодой девушки», особенно в ее I части, оттеснен на второй план, и в этом смысле роман Бернардина напоминает «Селестину» Рохаса.

Даже крик тонущего Авалора «Господи, спаси меня» (феррарское издание) был, по мысли Э. Асенсио, привнесен в роман его редакторами Ушке²⁴. И хотя, как мы увидим далее, Б. Рибейру видит одну из причин несчастий двух друзей в их отступлении от долга рыцарского служения, он ни в чем не винит женщин, ради которых они пошли на это: более того, он старается оправдать своих героев и героинь, показав, что иначе и быть не могло. Вот, например, как описана встреча Авалора с Аримой: «Арима, прекрасная, как всегда, и не думающая о своей красоте, кратко ответив “да”, посмотрела при этом на Авалора, охотно выполняя просьбу родственника, ибо уже слышала много хороших отзывов о нем. А потом, через несколько минут, опустила глаза с такой грацией, которая была присуща как особый дар только ей»²⁵. Этого взгляда оказалось достаточно, чтобы пленить Авалора: «Она только подняла и опустила глаза и сразу обрела над ним такую силу»²⁶.

Настоящая любовь в художественном мире Бернардина оказывается неизбежно связанной со страданием и смертью.

Непонятно чем вызванные гонения родных Белизы на Ламентора заставляют его увезти из дома Белизу и Аонию. Описание смерти Белизы также исполнено высочайшего психологического мастерства. Ночью умирающая Белиза до последних своих

минут запрещает будить своего спящего мужа, не желая лишать его покоя после тяжелого дня. Наконец она просит призвать его, а Аония говорит ему: «Вставайте, сеньор, вставайте — от вас уведут Белизу». Если учесть, что входящая в эворское издание *предыстория Белизы и Ламентора* также изобилует тяжелыми жизненными испытаниями: непониманием родных, похищением Белизы полурыцарем-полухулиганом Фамбудараном, ее побегом, тяжелым ранением Ламентора на поединке и встречей его, истекающего кровью, с Белизой, то можно сказать, что счастье, приносимое такой любовью, является очень нелегким. Интересно, что так же несчастны в любви и персонажи эворского издания книги: достаточно вспомнить историю Фартазии и ее возлюбленного или гибнущую от любви Акелизию-Круэлсию.

Если у Боккаччо любовь знаменует собой безграничность человеческих возможностей, праздник плоти и радость жизни, то у Бернардина любовь прежде всего духовна и трагична. Его влюбленных связывают в основном идеальные отношения.

Если относительно последней встречи Аонии и Бимардера еще могут быть некоторые сомнения, ибо в романе она описана в сдержанно-приглушенных тонах, то в остальном общение влюбленных является прежде всего духовным.

Когда, еще до замужества, Аония посетила тяжело больного Бимардера в убогой крестьянской хижине, то свидание свелось к тому, что «Аония, сев на край его бедного ложа, взяла его за руку и хотела что-то сказать, но не могла, ибо у нее не хватило духу. Когда Бимардер повернулся и увидел ее, то также лишился присутствия духа, и так они долго пребывали, не говоря друг другу ни слова»²⁷.

Что касается Авалора, то он целый год собирался объясниться Ариме в любви, и целый год не решался на это. Как намекает Дама Былых Времен, один из двух друзей погибает из-за того, что не смог объясниться в любви своей возлюбленной; «*morreu por Arima e por lho não dizer; mas suspeitou-se que o soubera ela polo que fez depois de o saber*»²⁸.

Наряду с мотивами любви, существующей лишь в неразрывной связи со смертью, рока, управляющего человеческими судьбами, печалью, являющейся непременным атрибутом мироздания и уделом не столько избранных, как полагал Жуан Гашпар Симознш, сколько всех более или менее порядочных людей, через весь роман также проходит мотив постоянных перемен.

«В глазах двух женщин, — писал А. Салгаду Жуниор, имея в виду Девушку и Даму, — этот мир — царство перемен, постоянной нестабильности и вследствие этого невозможности отдохновения. Эти всеобщие перемены происходят только к худшему»²⁹. Не подтверждая эту мысль цитатами из романа, которых можно было бы подобрать немало, особенно из речей Девушки и Дамы, укажем только на перемены в основных планах и намерениях героев. Ламентор, собиравшийся счастливо жить с Белизой, вынужден построить дом возле ее могилы; Нарбиндел, выехавший на службу Акелизии-Круэлсии, встречает Аонию, отказывается от рыцарства и становится пастухом; Аония, надеявшаяся на счастье с Бимардером, вынуждена выйти замуж против своей воли, а Ламентор, желавший надежно устроить ее судьбу, оказался причиной гибели ее самой, ее возлюбленного и мужа, так что в эворской части романа, когда Ромабиза просит его вступить за Тажбиана, он предупреждает ее, что обычно его вмешательство приносит другим одни несчастья.

Многие исследователи, в частности А. Салгаду Жуниор и Ж. Гашпар Симозниш, говорили также о феминизме романа, видя его, например, в том, что женщины показаны как существа более духовные и преданные более высоким идеалам. Не исключено, что Бернардин мог испытать влияние галисийско-португальской лирики, знавшей такой жанр, как песня о друге. Впрочем, как справедливо указал Э. Асен시오, «мы не знаем, читал ли Бернардин песни о друге»³⁰. А. Салгаду Жуниор видит этот феминизм в том добром отношении, с которым писатель говорит о трех покинутых женщинах: Круэлсии, Обездоленной Девике и Олании³¹.

Думается, однако, что никаким особым феминизмом роман не отличается. Женский голос, столь мощно звучавший в начале романа, к середине его становится все менее осязаемым. Героини трех любовных историй, написанных (по крайней мере в основном) самим Бернардином, проявили себя как вполне достойные той высокой любви, которую питали к ним Ламентор, Бимардер и Авалор. Но ведь и их возлюбленные оказались им под стать.

Да, писатель (или его ученики) с симпатией описывает покинутых женщин, среди которых Олания. Но он же говорит и о ставшей ее гонительницей Зиселии. Перебранка между двумя женщинами превращает их из прекрасных дам в обычных обывательниц, так что уже мужчины вынуждены вмешаться, чтобы ввести эту историю в приличествующие рыцарству границы. Бернардин с сочувствием изображает гибель Круэлсии. Но, как

правильно говорит сам А. Салгаду Жуниор, он с сочувствием относится ко всему вообще, ибо сочувствие — это «единственное проявление человечности. И это сочувствие, это проникнутое фатализмом понимание всего и вся, вульгарная критика обозвала печалью и томлением, спутав внешние проявления с их первопричиной»³².

Но из этого вовсе не следует, что писатель испытывает безоговорочную симпатию к тем женщинам, которые требуют, чтобы их любили из чувства долга. Так, когда Дама рассказывает о метаниях Бимардера между верностью Акелизии-Круэлсии и любовью к Аонии, она говорит, что «было побеждено чувство долга как то, что не имеет права требовать, чтобы за него платили любовью, и победила красота, которой следует платить только любовью»³³. Надо заметить, что красота в духе популярных в эпоху Ренессанса неоплатонических концепций рассматривается в романе не просто как совершенство физического облика человека, но и как его приближение к Божественному началу. Не случайно Арима воспринимается как существо «не от мира сего», а Аония сразу же вселяет в сердце Бимардера не только любовь, но и жалость.

Хотя, вполне в духе литературы Ренессанса, Бернардин изображает женщин (кроме, возможно, Аримы), самостоятельно борющихся за свое счастье, нельзя сказать, что он это одобряет. Он скорее это констатирует. Активная «феминистка» Круэлсия стала причиной собственной гибели. Энергичность Аонии также не дала положительных результатов. Даже несомненно симпатичная автору и умеющая бороться за свое счастье Белиза в конце концов погибает, послушавшись родительской воли. А впрочем, судьбами женщин в романе управляют те же звезды, что и судьбами мужчин.

Одна из популярных теорий герменевтики «Истории молодой девушки» пытается связать ее с символикой иудаизма и Каббалы. Так, были попытки отождествить Бернардина со знаменитым Иегудой Абарбанелем, более известным под псевдонимом Леон Эбрео³⁴. В настоящее время исследователи не пытаются заходить так далеко, чтобы ставить под сомнение имя и фамилию автора «Истории молодой девушки», но теории иудаистского происхождения символики романа, представленные, прежде всего, в монографии Элдера Маседу «Об оккультном значении “Истории молодой девушки”» (Лиссабон, 1977)³⁵ и комментированном издании романа Бернардина, предпринятом Марией де Лур-

деш Сарайва (Ribeiro Bernardim. Menina e Moça. Fixação do texto, actualização e comentário explicativo de Maria de Lurdes Saraiva. Sintra, 1975), пользуются определенной популярностью.

Э. Маседу пытается доказать, что Б. Рибейру испытал влияние гностицизма, ереси катаров, суфизма и иудаизма, словно компенсируя этим в общем несправедливую мысль Менендеса Пелайо о том, что творчество португальского писателя не свидетельствует о его высокой эрудиции³⁶.

«Известно,— пишет Э. Маседу,— что женщина занимала привилегированное положение в неоманихейском культе катаров. То же самое, как мы видели, происходит и в творчестве Бернардина»³⁷. Этот же «феминизм» произведения Б. Рибейру приводит Э. Маседу к выводу о влиянии на португальского писателя «Зефер-а-Зогара, или Книги Сияния»: «Моисей де Леон (Моисейбен-Шем-Тов) написал ее в последней четверти XIII в., но ее популярность, равная популярности Библии и Талмуда, достигла своего апогея во времена Бернардина»³⁸. Э. Маседу также обращает внимание на «женскую метафору, вначале появившуюся в “Багире”, затем развитую в “Зогаре” и символизирующую собой материальное воплощение мистической общины Израиля»³⁹, то есть Шекину, которую он также связывает с «феминизмом» Бернардина.

Кроме того, исследователь выделяет несомненно присутствующий в романе мотив изгнания и связывает его с изгнанием евреев вначале из Испании в 1492 г., а потом и из Португалии в 1496 г., и делает вывод о том, что «только в связи с Каббалой, тем ответвлением иудаизма, которое наиболее тесно связано с пиренейской культурой, можно наконец определить истинное место творчества Бернардина в португальской литературе»⁴⁰.

Э. Маседу также говорит о том, что феррарский издатель Б. Рибейру Авраам Ушке был евреем, а зворский — Андре де Бургош — новым христианином, и заявляет, что «Историю молодой девушки» можно «читать как книгу сопротивления, написанную с точки зрения гонимого меньшинства»⁴¹. Для аргументации этой точки зрения находятся самые неожиданные доказательства. Так, когда герой решает взять себе имя Bimarder, он исходит из его внутреннего значения «я только что горел», а также из того, что оно является анаграммой его собственного имени (Бернардин). Как разъясняется в самом романе, «горение» понимается при этом как жар любви, но Э. Маседу видит здесь намек на костры инквизиции. Дама, которую Бимардер оставил во имя

Аонии, именуется в феррарском издании Акелизией, а в эворском — Круэлсией. Второе имя предпочитает употреблять большинство исследователей, видя в нем явную анаграмму имени Лукресия. Э. Маседу полагает, что Акелизия является анаграммой слова Ecclesia (церковь), и видит причины трагической судьбы Бимардера в его отступлении от верности католицизму.

Наиболее интересные страницы монографии Э. Маседу посвящены, на наш взгляд, его интерпретации истории Авалора и Аримы. Романс Авалора, по мнению исследователя, так же, как и эпизод его кораблекрушения, знаменует собой переход его души из мира физического в мир метафизический, где и «начинается последний цикл покаяния его души, который закончится его единением с душой Аримы...» Э. Маседу полагает, что в полном соответствии с Каббалой в романе Б. Рибейру намечены три возможных пути души человеческой: «1) немедленное единение с Богом, чего достигает Ламентор, живущий после смерти Белизы лишь соматически, ибо его душа “похоронена” вместе с ее душой... 2) приговор к вечному прегрешению или же к прегрешениям до тех пор, пока не будет разрушена сама Земля, что могло бы стать ужасной судьбой Бимардера, если бы он не изменил своего пути»; 3) третий путь представлен судьбой Авалора, подразумевающей «стадию перехода от телесной смерти к единению с Богом, начинающемуся у него после прохождения через воды»⁴².

Э. Маседу замечает, что Авалор и Арима оказались в тех же местах, где уже находились Девушка и Дама, и думает, что «сама Девушка — это душа на пути к искуплению»⁴³, равно как и Дама Былых Времен.

В отличие от Э. Маседу, М. де Лурдеш Сарайва усматривает элементы влияния иудаизма на Бернардина в чисто бытовых деталях: при погребальных обрядах сестра погибшего у моста рыцаря и Аония рвут на себе волосы, что было запрещено в Португалии специальными указами 1383 и 1386 гг. и в чем исследовательница находит черты иудаизма; в загадочной речи, обращенной к Бимардеру старым пастухом, М. Л. Сарайва также видит намек на судьбы еврейского народа⁴⁴.

Следует заметить, что объективное значение монографии Э. Маседу, конечно, шире анализа влияния иудаизма на мировоззрение Бернардина. Думается, что большую ценность представляет как раз исследование путей души человеческой, ибо, конечно, в судьбах Ламентора, Бимардера и Авалора чувствуется значительный мистический подтекст.

Что касается признания «Истории молодой девушки» «книгой сопротивления», то эти слова вызывают комический эффект, ибо Бернардин как раз и показывает безнадежность какого бы то ни было сопротивления року, хотя фигуры сопротивляющихся описаны им с большой симпатией. Гонимым же меньшинством в его изображении оказываются все люди благородных помыслов и тонкой душевной организации.

Значение имени Бимардер можно понять в сравнении не столько с кострами инквизиции, сколько с другими символическими образами романа. Едва изменив имя, Бимардер теряет своего коня, которого загрызают волки, между тем конь (*cavalo*) является неприменным атрибутом рыцаря (*cavaleiro*). Вместе с тем, отныне основным спутником Бимардера, решившего стать пастухом, становится пастуший посох (*cajado*): с его помощью он убивает набросившегося на его стадо чужого быка и завоевывает тем самым сердце Аонии, в чем нельзя не видеть исполненной внутреннего трагизма пародии на эпизоды рыцарских поединков из соответствующих романов; с его помощью он защищает себя и Аонию во время их последнего свидания. Так что с переменой имени меняется и сама сущность Бимардера, но очевидная связь с символикой Каббалы здесь, конечно, не просматривается.

То же самое можно сказать и относительно «феминизма» романа. Свойственное всей ренессансной литературе обожествление женщин породило массу легенд, отчасти основанных на реальных фактах, но по большей части ни на чем не основанных, о любви выдающихся поэтов к принцессам крови. Так, легенда о любви Камозенса к инфанте доне Марии основана на туманных намеках, разбросанных в его (или приписываемой ему) лирике, о том, что он «слишком высоко вознес свои мечтания». В легендах о любви самого Бернардина к Беатриш Савойской или Хуане Безумной нет даже и такой основы. Если эта традиция и восходит к учению гностицизма, то скорее всего очень опосредованно, и здесь надо учитывать влияние на всю ренессансную литературу провансальской лирики. Кроме того, обожествление образа возлюбленной, конечно же, связано с теориями неоплатонизма, хорошо известными в ренессансной Португалии. Исследование Э. Маседу, несмотря на всю элегантность изложения и, выражаясь современным языком, презентации материала, вовсе не доказывает, что женские образы романа непременно восходят к Шекине.

Что касается несомненно присутствующего в романе мотива изгнания, вернее «перемещения» (*desterro*), то он вполне мог объясняться реальной исторической основой романа. Португальский король Жуан II подверг опале, в основном незаслуженной, ряд представителей португальской знати, многие из которых вынуждены были отправиться за границу, а потом вернулись в страну уже при новом короле, Мануэле Великолепном. Нельзя забывать, что XV—XVI вв. в Португалии — пик эпохи великих географических открытий, и то, что Бернардин в своем творчестве полностью их проигнорировал, также является определенной позицией, о чем еще пойдет речь в связи с его общим отношением к рыцарской культуре и идущему ей на смену Ренессансу. Великие географические открытия также стимулировали определенные «перемещения» в португальском обществе и могли стать причиной «*desterro*», о котором идет речь в романе.

Что касается аргументации Марии де Лурдеш Сарайва, пытающейся поддержать Э. Маседу, то она также, строго говоря, не выдерживает никакой критики. Погребальный обряд Белизы не соответствует ритуалу ни одной религии: «Ибо в королевстве, откуда они прибыли, было принято, чтобы близкие родственники целовали покойных в лицо, члены семьи — в ноги, и последним это должен был сделать самый близкий родственник (кажется, в знак прощания)... Но госпожа Аония сразу бросилась целовать свою сестру в лицо... Потом принялась царапать свое прекрасное лицо, и все подняли плач, а потом стали целовать Белизу в ноги»⁴⁵.

Проходящий через весь роман лейт-образ рукава рубашки (умирающая Белиза утирает рукавом рубашки слезы Ламентора, Аония, наблюдающая за схваткой Бимардера с быком, набрасывает рукав рубашки себе на голову или машет им из слухового окна, чтобы привлечь внимание Бимардера, или утирает им его слезы во время свидания в пастушьей хижине) также не столько связан с иудаистским погребальным обрядом, сколько символизирует связь любви со смертью. Его функция подобна функции образа ясеня, возле которого Бимардер решает отказаться от служения Акелизии-Круэлсии, возле которого ему является загадочная тень, затем погибает его конь и, наконец, гибнут сам Бимардер, Аония и ее муж. Что касается загадочных слов старого пастуха, пытающегося утешить Бимардера после гибели коня, то они несут в себе скорее всего общефилософский, а не связанный конкретно с Каббалой подтекст: «Я уже слышал от одного важ-

ного человека, разбирающегося в вещах потусторонних... что это одно из чудес природы: из одной почвы рождаются два совершенно разных слоя земли. Так бывает и среди животных, и среди людей, ибо плохие люди всегда обитают там, где есть хорошии, а воры — там, где есть что воровать. Но что касается нас, пастухов, то я даже не знаю, что для нас лучше: на неплодородных землях наше стадо погибает с голоду, а на плодородных — его убивают, так что нам всюду плохо»⁴⁶.

Думается, что надо иметь очень богатое воображение, чтобы увидеть в этих словах, подобно Марии де Лурдеш Сарайва, намек на судьбу евреев в Испании и Португалии.

Для понимания места романа Бернардина в истории португальской литературы необходимо соотнести его не столько с развитием идей гностицизма в той или иной форме (каббалистика, учение катаров и т.д.), сколько с динамикой, прежде всего, рыцарской, а отчасти и буколической литературы в Португалии.

Уже в XIV в. в Португалии были хорошо известны рыцарские романы бретонского цикла, прежде всего, роман «Поиски святого Грааля», дошедший до нас в списках XV в. Популярность его дошла до того, что участники войны за независимость от Кастилии в 1383—1385 гг., в том числе португальский король Жуан I и главнокомандующий Нуну Алвареш Перейра, называли себя именами его героев. Португальский текст этого романа «является самым старым примером художественной прозы на португальском языке, хотя и переводной»⁴⁷. Сюжет романа включает в себя поиски святого Грааля и гибель короля Артура и его государства. Долгое время автором романа несправедливо считался Робер де Борон.

Португалия давно оспаривает у Кастилии авторство «Амадиса Галльского», считая его авторами португальцев Жуана и Вашку де Лубейра, а кастильца Монтальво — только переводчиком. Так или иначе, этот роман не мог остаться неизвестным Бернардину. Он должен был привлечь его внимание хотя бы темой любви.

Рыцарское служение Амадиса Ориане обусловлено его искренней (хотя и робкой и молчаливой) любовью к ней, а не высокими мистическими причинами.

В 1520 году выдающийся португальский писатель эпохи Возрождения Жуан де Барруш создает рыцарский роман «Хроника императора Кларимунду». Кларимунду, у Барруша, — вымышленный предок португальских королей, венгерский император.

Интересно, что Кларимунду в романе несколько раз меняет свое имя. А письма Кларимунду его возлюбленной Кларинде, по замечанию Жуана Гашпара Симознша, «содержат в себе анализ чувств, напоминающий “Историю молодой девушки”»⁴⁸. В романе есть стихотворное пророчество о судьбах Португалии, которое справедливо считают повлиявшим на эпическую концепцию Камознса. Есть в «Кларимунду» и сугубо португальские реалии: описание португальских городов, местной флоры, детали португальской истории.

Любопытно, что перебиравший библиотеку Дон Кихота цирюльник, помимо «Амадиса Галльского», пощадил еще один рыцарский роман, авторство которого также приписывалось португальцу, — «Пальмерина Английского». Цирюльник полагал, что его автором был «оставшийся неизвестным португальский король», ныне же автором книги считается Франсишку де Мурайш, имя которого фигурирует на издании романа 1546—1567 гг. (Эвора), но известна кастильская версия романа, относящаяся к 1547 году, а еще раньше роман анонимно издавался во Франции в 1543—1544 гг., но это издание не сохранилось⁴⁹. По мнению Ж. Г. Симознша, именно «“Пальмерин Английский” подготовил почву для португальского сентиментального романа, главным достоянием которого является творчество Бернардина Рибейру»⁵⁰.

Исследователь справедливо отмечает сходство одного из сюжетных ходов «Пальмерина» и «Истории молодой девушки»: Печальный рыцарь, потерпев поражение от Пальмерина и отвергнутый Мирагуардой, становится пастухом. Можно отметить и сюжетное сходство в начале обоих романов: герой «Пальмерина» английский принц дон Дуардос собирается на родину вместе с беременной супругой Флеридой. В дороге Флерида рождает Пальмерина.

Правда, в отличие от произведения Бернардина, роман Мурайша все еще насыщен фантастическими персонажами, их молниеносными перемещениями в пространстве, охватывающем Англию, Португалию, Константинополь, Наварру, Германию, заколдованными башнями и садами. Одним из достоинств романа надо считать его выполненные с тонким вкусом пейзажные зарисовки.

В 1567 году выдающийся португальский писатель Жорже Феррейра де Вашкунселуш создает рыцарский роман «Воспоминания о подвигах рыцарей Второго Круглого Стола».

Но несомненно, что сами авторы рыцарских романов признавали вырождение этого жанра. Так, Жуан де Барруш всю жизнь считал «Кларимунду» несерьезным увлечением своей молодости, а зрелость посвятил созданию монументального исторического сочинения «Декады», в котором воспел великие географические открытия. Жорже Феррейра де Вашкунселуш был выдающимся португальским драматургом и по окончании «Второго Круглого Стола» не стал измышлять Третьего.

Что касается жанра пасторального романа, то, по мнению Менендеса Пелайо, основоположниками его на Пиренейском полуострове выступили два португальца — Бернардин Рибейру и Жорже де Монтемор, более известный в кастильской огласовке своего имени (Хорхе де Монтемайор), автор написанного на испанском языке романа «Диана», сочинение которого относится, по-видимому, к 1554—1559 гг. (первое издание вышло без даты, второе — в 1560 г.).

Но, несмотря на наличие в книге Бернардина некоторых (в основном тематических) элементов буколизма и его определенной переклички с пасторальной литературой, отнести «Историю молодой девушки» к пасторальному роману было бы неправильно. Хотя, по мнению Менендеса Пелайо, Монтемайор, ставший основоположником жанра пасторального романа в мировой литературе, знал творчество Бернардина Рибейру⁵¹, однако отношение двух писателей к пасторальной тематике является совершенно различным.

Бимардер сменяет рыцарский меч на пастуший посох, ибо ощущает, что время рыцарства миновало, и насильственно навязанное ему рыцарское служение не может принести ему счастья и дать возможности для духовного развития. Он всерьез занимается пастушеским трудом в окружении настоящих, а не переодетых пастухов (о чем свидетельствует, например, эпизод его общения со старым пастухом). В отличие от Антониу Салгаду Жуниора или Жуана Гашпара Симоэнша⁵², мы не склонны в связи с этим эпизодом объявлять Бернардина реалистом, ибо реалистическое отражение жизни представлено, прежде всего, в его психологизме, а не в воспроизведении жизненных реалий, но понимание того, что на смену рыцарским поединкам приходит эпоха «взятия быка за рога» (ведь именно во время боя с быком Бимардер завоевывает любовь Аонии), уже вписывает роман в контекст эпохи, что весьма отличает его от «Дианы», где пастораль является литературной условностью.

«В смысле отсутствия чувств,— полагает Менендес Пелайо,— Монтемайор находится вполне на уровне Саннадзаро, хотя скрывает это лучше при помощи искусства быть галантным, настоящим мастером которого и является. Это отчасти и объясняет его успех: его произведение отразило принятое в обществе обращение, это был роман в высшей степени изящный, учебник куртуазного разговора между дамами и придворными конца XVI в., уже находившимися рыцарские романы устарелыми и топорными... Все герои описаны на фоне идеализированного пейзажа, в неопределенную и фантастическую эпоху; они в одно и то же время христиане и язычники, посещают храмы Дианы и Минервы, живут в тесном общении с нимфами, защищая их от посягательств развратных сатиров и необузданных дикарей, и в то же время говорят о Саламанском университете... Это смещение мифологии с современностью придворной галантности и ложного буколизма и является одной из главных черт пасторального романа»⁵³.

Строго говоря, несмотря на поверхностную переключку некоторых мотивов, роман Бернардина нельзя считать стоящим у истоков той тенденции мировой литературы, которая вызвала к жизни «Аркадию» Ф. Сидни, «Доротею» Лопе де Веги, «Астрею» Оноре д'Юрфе и ряд других видных произведений.

Он связан с совсем другой литературой — собственно португальским пасторальным романом: «Весной» (1601), «Странствующим пастухом» (1604) и «Разочарованным» (1614) Франсишку Рудригеша Лобу, «Берегами Мондегу» (1623) Элоя де Сотту Майора. Знала португальская литература и еще один пасторальный роман — «Преображенную Лузитанию» (1607) Фернана Алвареша ду Ориенте, но в нем, однако, нет явных следов знакомства с творчеством Бернардина.

Но большинство из этих романов демонстрирует большую близость к Монтемайору, чем к Бернардину Рибейру, и пастушество их героев носит чисто условный характер.

Ж. Г. Симоэнш полагал, что португальский пасторальный роман проникнут более печальными настроениями, чем «Диана» Монтемайора⁵⁴, но это может объясняться не столько влиянием Бернардина, сколько национальной трагедией Португалии, находившейся в 1580—1640 гг. под игом Испании, что вызвало усиление трагических мотивов во всех жанрах португальской литературы.

Мысль о том, что Бернардин «ввел в Европе моду на пасторальный роман, который вскоре должен был выбить почву из

под ног рыцарского романа» и что в романе португальского писателя «окружающая среда и стиль тяготеют к буколизму»⁵⁵, нельзя признать вполне верной.

Пасторальный роман был введен в европейскую литературу Монтемайором, опиравшимся на традиции античности, Боккаччо и Саннадзаро. Без него был бы невозможен и португальский пасторальный роман.

«История» же Бернардина зародилась на почве его буколической лирики, заимствовав из нее, прежде всего, психологизм. В дальнейшем роман Бернардина отчасти повлиял на португальских буколистов, но это влияние не было определяющим, как влияние «Дианы» Монтемайора еще, вероятно, потому, что буколизм Бернардина — это описание естественной жизни человека на лоне природы, со всеми ее будничными тяготами, а не костюмированное мероприятие, как, скажем, у Ф. А. ду Ориенте.

Думается, что пресловутая мысль Менендеса Пелайо об отсутствии у португальского писателя особой эрудиции не столько порицает его за «незнание» источников, сколько подчеркивает определенную самостоятельность его творчества.

Эклоги Бернардина показывают его знакомство с произведениями Феокрита, Вергилия, Боккаччо и Саннадзаро. Галисийско-португальская лирика знала и такой жанр, как *vaquega*, *villanesca* или *villana*, существовавший как бы внутри песен о друге и представлявший собой любовные сетования пастушки. Но, вероятнее всего, наибольшее влияние на Бернардина могла оказать пасторальная тематика пьес выдающегося португальского драматурга Жила Висенте (1465—1517), писавшего также на испанском языке и испытавшего, в свою очередь, влияние кастильского драматурга Хуана дель Энсины. Пасторальная тематика присутствует в таких пьесах Висенте, как «Кастильское пасторальное ауто» и «Португальское пасторальное ауто», по верному замечанию исследователей, выросших из эклог⁵⁶; пасторальные диалоги встречаются и в других пьесах Висенте.

Еще Эухениу Асенсио обратил внимание на переключку некоторых ситуаций в романе Бернардина и пьесе Ж. Висенте «Комедия о вдовце» (1524), написанной на испанском языке. Эта пьеса, конечно, не является лучшим произведением Висенте. Герой ее, принц дон Росвель, чтобы поближе познакомиться с двумя дочерьми одного вдовца (причем, вплоть до финала пьесы получается, что он любит обеих), притворяется простолюдином и на-

нимается к нему в услужение. Вскоре, однако, принц открывает-
ся девушкам:

Soy quien arde en las vivas llamas,
Pastor muy bien empleado
En tal poder...
El amor es tan podroso,
Que me trujo a la defesa
Con cajado.

Que no quero ser yo, no;
Ya me troqué:
Desde el día que os miré...
Dejadme morir pastor...
.....
Don Rosvel no quiero ser
Ni por sueño.

(Я тот, кто сгорает живым пламенем, / Пастух, очень хорошо
себя чувствующий / В Вашей власти... / Любовь так могуществен-
на, / Что вынудила меня защищаться / Посохом... Я уже не хочу
быть самим собой, нет; / Я уже изменился / С того дня как уви-
дел вас... / Дайте мне умереть пастухом... Я не хочу быть доном
Росвелем / Даже во сне.)

Пьеса заканчивается женитьбой принца на одной из сестер,
а его внезапно появившегося брата — на другой, и, несмотря на
все ее слабости, в мотивах переодевания влюбленного, измене-
ния им своего образа жизни, его «горения живым пламенем» и
защиты при помощи посоха есть немало общего с романом Бер-
нардина.

В разное время ставился вопрос о близости Бернардина к ис-
панскому сентиментальному роману, то есть таким произведени-
ям, как «Свободный раб любви» (около 1450 г.) Хуана Родриге-
са де ла Камера или дель Падрона, «Роман о любви Арнальте и
Люсенды» (1491 г.) и «Тюрьма любви» (1492 г.) Диего де Сан
Педро, «Гризель и Мирабелья» (1495 г.) и «Гримальте и Градис-
са» Хуана де Флорес, продолжение «Тюрьмы любви» (1496 г.)
Николаса Нуньеса, «Вопрос о любви» (1513 г.) анонимного ав-
тора и некоторым другим, хорошо известным не только в Испа-
нии, но и в Португалии. Так, например, «Тюрьма любви» Диего
де Сан Педро была издана с 1492 по 1616 гг. 36 раз⁵⁷.

Действие этих романов обычно разворачивается при дворе. Как пишет исследователь творчества Диего де Сан Педро Кейт Хином, «все эти произведения имеют общие характеристики: они краткие — намного короче, чем произведения рыцарской литературы, они посвящены историям любви и в большей степени, чем другие литературные жанры, сосредоточивают свое внимание прежде всего на эмоциональных состояниях и внутренних конфликтах, а уже потом — на внешних действиях»⁵⁸. Один из исследователей предлагал называть этот жанр не сентиментальным романом, а романом (или повестью, что было бы вернее) в духе Овидия⁵⁹, но думается, что это не совсем верно, ибо характерный для Овидия эротический элемент не играет в этих произведениях большой роли.

Все они повествуют о разминовении в любви, причем часто это разминовение происходит между людьми, вроде бы отвечающими друг другу взаимностью, и причины его остаются до конца непонятными. Так, в романе Диего де Сан Педро «Арнальте и Люсенда» герой влюбляется в героиню, увидев ее плачущей на похоронах отца (что, несомненно, перекликается с эпизодом встречи Бимардера с Аонией в романе Б. Рибейру). Он пишет ей, признаваясь в любви, но, ничего не добившись, переодевается в женское платье, чтобы переговорить с ней в церкви. Когда и это не приносит успеха, в дело вмешивается сестра Арнальте Белиза, пытаясь повлиять на Люсенду. Однако ответное чувство вспыхивает в душе героини, лишь когда она узнает, что Арнальте собирается навсегда покинуть Фивы, где происходит действие. Но вскоре Люсенду вопреки ее воле выдают замуж за Йерсо, друга Арнальте (сюжетный ход, также перекликающийся с историей Бимардера и Аонии). К Арнальте (опять же, как и к Бимардеру) приходит служанка его возлюбленной, сообщающая, что ее выдали замуж против воли. Тогда Арнальте вызывает Йерсо на поединок и убивает его. Но Люсенда, виня себя в гибели мужа, удаляется в монастырь. Арнальте погружается в глубокую печаль, и выхода из этого состояния автор не намечает.

В не менее тяжелом состоянии находит автор, тот же Диего де Сан Педро, и героя романа «Тюрьма любви» Лериано, от несчастной любви к принцессе Лауреоле ставшего кем-то вроде «дикого помещика» (в начале романа герой покрыт с ног до головы волосами и проживает в чем-то вроде тюрьмы среди орудий пыток, символизирующих терзающие его любовные мучения). Целый год Лериано таил от принцессы свои чувства, но потом по-

просил автора открыть ей их. Молодые люди стали переписываться. Потом, при дворе, когда Лериано целует руки Лауреоле, некто Персио замечает, что он влюблен, и решает оклеветать его, заявив королю, что юноша посещает его дочь по ночам. Король приговаривает дочь к смерти, но Лериано доказывает ее невинность и освобождает ее из заключения. После этого девушка, переживающая за свою репутацию, категорически отказывается с ним видаться (в этом также нельзя не заметить переклички с романом Бернардина, на этот раз с историей Авалора и Аримы, в которой «один рыцарь высокого происхождения, но низкий помыслами», присмотревшись к Авалору, начинает распространять слухи о его любви к Ариме, чем ввергает девушку в такое смущение, что она также решает отъехать к отцу, чтобы не видаться со своим обожателем). После этого Лериано «не захотел ни есть, ни пить, ни еще как-либо поддерживать свою жизнь» (как Круэлсия в романе Бернардина), порвал письма своей возлюбленной, бросил их обрывки в стакан с водой и выпил, вскоре после чего и умер.

Еще более трагически, гибелью обоих верных любовников, заканчивается роман Хуана де Флорес «Гризель и Мирабелья». Не менее любопытным произведением является его роман «Гримальте и Градисса», представляющий собой не что иное, как продолжение «Фьяметты» Боккаччо. Градисса отправляет влюбленного в нее Гримальте к Фьяметте, и они вдвоем находят Панфило, которого Гримальте уговаривает встретиться с тоскующей по нему женщиной. Встреча происходит, но Панфило по-прежнему неумолим. Он заявляет, что Фьяметта его не интересует. От горя она умирает, а Гримальте вызывает Панфило на поединок. Тот раскаивается в своем поступке, отказывается от участия в поединке и отправляется в пустыню, чтобы закончить свою жизнь в покаянии. Гримальте возвращается к Градиссе, которая отказывается отвечать на его чувства. Тогда он отправляется в пустыню к Панфило, и роман заканчивается описанием ночных видений несчастных влюбленных.

Несмотря на несомненную перекличку ряда сюжетных линий романа Бернардина и испанского сентиментального романа, особенно произведений Диего де Сан Педро, нельзя не видеть их различия между собой. Герои испанского романа еще рыцари, и действие произведений происходит, в основном, при дворе, а Лериано даже освобождает Лауреолу из тюрьмы по всем правилам военного искусства своего времени,— герои Бернардина уже тя-

готятся рыцарством, хотя еще и не могут вписаться в идущую ему на смену действительность. «Разминование» влюбленных в испанском романе непонятно. Оно не мотивировано ни психологически, ни как-либо иначе и, по-видимому, просто унаследовано от «Фьяметты» Боккаччо. В романе Бернардина это разминование также до конца не мотивировано (в главе LV части II зворского издания романа Ламентор говорит Ромабизе, что если бы Бимардер, вместо того чтобы переодеваться в одежду пастуха, просто бы попросил у него руки Аонии, то он бы ему не отказал), но оно органично вписывается в общую свойственную автору трагическую концепцию мироздания.

Кроме того, испанскому роману присущи некоторые структурные элементы, полностью отсутствующие у Бернардина. По справедливому замечанию Антониу Салгаду Жуниора, «все это подается чрезмерными дозами, обширными тирадами Лериано, автора, короля, кардинала и т.д., или в письмах»⁶⁰.

Что до свойственного этим романам «феминизма» (теория Эразма Бусеты)⁶¹, то, во-первых, он не является характерной чертой романа Б. Рибейру, во-вторых, восходит скорее к Петрарке и Боккаччо, чем к упоминавшимся испанским авторам.

Жуан Гашпар Симоэнш видит различие между испанскими писателями и Бернардином также и в том, что «если те, согласно, впрочем, с вполне кастильской тенденцией, наводнили свои произведения зловещим и почти мистическим символизмом — черными башнями, где люди сгорали в огне собственной страсти, и таинственными замками, где любовники мучились, как души грешников в аду, Бернардин Рибейру говорил о чувствах вполне человеческих и почти тривиальных»⁶².

Это, конечно, не вполне так, ибо Бернардин также воспевает высокую страсть. Тривиальной она бы стала, если бы, например, Аония послушалась своей служанки Инеш и постаралась бы, в духе нового, по сравнению с рыцарством, времени, вести жизнь замужней женщины, втайне встречаясь с Бимардером. Но даже свойственный португальскому писателю мистицизм более психологически мотивирован, чем «испанские черные башни и таинственные замки». Конечно, у Сервантеса не могло быть, например, голоса, звучащего Авалору из источника. В главе XXII зворского издания говорится, что предельно уставший от жизненных испытаний Авалор слышит из источника женский голос, возвещающий ему: «Зря ты трудишься, Авалор... ибо очень не скоро увидишь меня или же никогда не увидишь».

Но появление этого голоса мотивировано и психологическим состоянием героя, и предстоящим ему трагическим будущим.

Хотя Бернардин, очевидно, хорошо знал испанский сентиментальный роман, он в своем творчестве пошел намного дальше него, а в чем-то, по сравнению со своими испанскими собратьями, сохранил большую верность своему первоисточнику — повести Боккаччо «Фьяметта». Если испанский роман руководствуется во многом заранее заданными ситуациями, то Бернардин старается их психологически мотивировать.

Приемы психологического анализа в романе довольно многочисленны. Уже сама его композиция, сопрягающая в пределах одной книги несколько историй трагической любви, наводит читателя на мысль о том, что всякое высокое чувство и вообще любая благородная инициатива оказываются в этом мире обреченными на гибель. Роман изобилует монологами (монолог Ламентора над гробом Белизы, монологи Дамы и Девушки, монолог старого пастуха, монолог няни, предостерегающей Аонию относительно опасностей, которые таит в себе любовь). Психологическое состояние героев оттеняется введенными в роман стихотворениями — вилансете Бимардера, жалующегося на свою судьбу, «солау» няни, беспокоящейся о судьбе Аонии и Аримы, и романсом Авалора, предрекающим его трагический конец.

Состояние души человеческой постоянно сравнивается Бернардином с состоянием природы и мироздания. Как уже указывалось, через весь роман проходит несколько лейт-образов⁶³: рубашка, ясеня, пастушьего посоха Бимардера, и все они также несут повышенную смысловую нагрузку. Наконец, и мистический компонент романа: сны, тени, голоса, доносящиеся до его героев, — также помогает прояснить их психологическое состояние.

Пытаясь определить место произведения Б. Рибейру в европейской литературе Возрождения, А. Салгаду Жуниор ставит вопрос о реализме романа, считая, что «несмотря на фатализм, в произведении Бернардина есть склонность к реализму»⁶⁴. Думается, что эта склонность проявляется исключительно в тонкости психологического анализа и ее также не следует преувеличивать. В романе Бернардина есть немало условностей, восходящих к рыцарской литературе. Вряд ли в реальной Португалии XV—XVI столетий рыцари охраняли мосты и вызывали на поединки других рыцарей, ибо у них были более важные дела: португальское рыцарство приняло деятельное участие в великих географиче-

ческих открытиях. Трудно себе представить и описанные Бернардином похороны Белизы вне всякого религиозного обряда и без присутствия священника, а также строительство Ламентором дома чуть ли не на ее костях и само захоронение знатной дамы почти в чистом поле. История же Зиселии—Олании—Донанфера, пусть не принадлежащая Бернадину, но вышедшая, по-видимому, из его «мастерской», в своей условности вообще граничит с несуразностью. Так, в частности, там упоминается (уже как бы в духе Монтемайора) посвященный богине Диане монастырь, обитательницами которого должны были стать обе пострадавшие девицы. Сомнения вызывает и утверждение А. Салгаду Жуниора о реализме пейзажа Бернардина, ибо хотя пейзажи в романе выписаны с большим художественным мастерством, описания природы являются для автора не самоцелью, а средством психологического параллелизма и выражения его идеи мироздания. Примером этого может служить описание гнезда двух горлинок из II части романа (главы XXXVIII—XXXIX). Годиву убивает самца горлинки, и вскоре Бимардер видит в гнезде три разбитых яйца, а возле них — мертвых птенцов, «словно страдание отца стало причиной гибели детей». Вскоре к этому гнезду прилетает счастливая парочка соловьев и начинает петь. Не выдержав зрелища чужого счастья на фоне собственного горя, несчастная горлинка улетает и начинает издавать «не свойственные для себя стоны, сливавшиеся с уханьем сыча».

Очень сложным является и поставленный А. Салгаду Жуниором вопрос о связи идейно-художественных особенностей романа с выходом на историческую арену буржуазии.

Говоря о трансформации литературных жанров в эпоху Возрождения, А. Салгаду Жуниор выделяет в этом процессе три важных фактора: «влияние классической культуры, адаптацию куртуазной любовной литературы и ее слияние с элементами рыцарской литературы и создание пасторали»⁶⁵. При этом выделяется влияние Овидия как элемент, помогающий преодолеть условность в описании любовного чувства, рассматривается влияние португальской революции 1383—1385 гг. на португальскую литературу и тщательно, порой даже с элементами вульгарного социологизма, отыскивается ее буржуазный «компонент»: например, припоминается, что предполагаемые авторы «Амадиса Гальского» Жуан и Вашку Лубейра были торговцами из города Элваша, а в романе Бернардина няня Аримы в свое время была возлюбленной торговца (впрочем, этот мотив в дальней-

шем никак не развивается). Наконец, делается вывод о том, что «кастильский сентиментальный роман был карикатурой на Боккаччо»⁶⁶.

Ко всем этим выводам надо относиться с большой осторожностью. Да, наступившая эпоха Ренессанса привела португальскую литературу к основательной ломке жанров, формированию нового литературного языка, введению новых стихотворных форм, но из этого вовсе не следует, что португальские писатели с восторгом приветствовали новую систему нравственных ценностей.

Выдающийся португальский поэт Франсишку де Са де Миранда (1481—1558), которому принадлежит честь введения в португальскую поэзию стихотворных форм итальянской ренессансной лирики, отверг политику португальской колониальной экспансии, опустошавшей государство «под запах корицы»⁶⁷, выступил против жадности золота, порабощения «душ, сошедших с небес», и даже изобретения артиллерии — в общем, всего, что ему казалось отступлением от «матери-природы». Сам он удалился от двора и провел значительную часть жизни в своем имении, пропагандируя труд на лоне природы и критикуя придворные нравы.

Луиш де Камознс, творчество которого заслуженно рассматривается как максимальное достижение португальского Ренессанса, воспевая великие географические открытия, фактически игнорировал лежавшее в их основе буржуазное начало. О развитии торговли, бывшем их главной целью, в «Лузиадах» упоминается минимально и вскользь. В изображении мореплавателей-героев поэмы у Камознса намечена своеобразная переключка скорее с рыцарским идеалом: они показаны как распространители христианской веры и цивилизации, борцы с непокорной природой (описание бури, огней святого Эльма, морской воронки) и ее персонификациями (например, гигантом Адамастором), продолжатели дела своих предков-героев реконкисты (может быть, поэтому в поэме такое место занимает мотив противодействия мавров экспедиции Васко де Гамы и рыцарских состязаний (эпизод двенадцати португальских кавалеров).

Лирика же Камознса по-своему не менее трагична, чем роман Бернардина Рибейру.

Даже Фернан Мендеш Пинту, чья книга «Странствия» обычно рассматривается как своеобразный противовес к «Лузиадам», выявляющий будничные, прозаические и, по большей части, ко-

рыстные побуждения, двигавшие основной массой участников великих географических открытий, вовсе не испытывает восторга перед тем, что описывает, и мечтает об утопически справедливом государстве, существующем якобы в Китае.

Такая пронизательность португальских писателей относительно нравственных ценностей буржуазной эпохи делает им честь, и отношение Бернардина к ним не отклоняется от общего русла, в котором развивалась вся португальская литература Возрождения.

Да, он ясно сознает, что ценности эпохи рыцарства устарели и время их миновало. В романе немало эпизодов, подчеркивающих эту мысль.

Так, в самом начале эпизода Ламентора и Белизы последнему приходится столкнуться с тем, что мост, по которому надо проехать, в течение почти трех лет охраняет некий рыцарь, вызывающий на поединок всех проезжающих мимо других рыцарей и служащий даме, не испытывающей к нему никаких чувств. Несмотря на все свое миролюбие, Ламентору не удастся избежать никому не нужного поединка, и молодой рыцарь, изображенный как человек самых возвышенных помыслов, погибает, обращая взор к замку своей дамы и говоря: «О замок, я был близко от тебя, как никогда»⁶⁸. В главе XXIX части II Ламентор, ищущий Белизу, встречает двух рыцарей, а с ними и девуцу, которую они, как ему кажется, увозят насильно. Он тут же ввязывается в поединок, наносит рыцарям серьезные раны и сам получает тяжелые увечья. В дальнейшем рыцари оказываются вполне благородными людьми, Ламентор просит у них прощения, а Белиза сама находит его возле источника.

Рыцарская жизнь не только показывается Бернардином как анахронизм: он видит и деградацию характеров самих рыцарей. Фамбударан насильственно похищает Белизу, хотя знает, что она любит другого. В дальнейшем он чуть было не убивает мужа своей сестры Фартазии только за то, что та в свое время не устерегла Белизу. Страдания Фартазии, тщетно пытающейся найти кого-либо, чтобы разнять противников, наконец бросающейся между ними и предлагающей им свою жизнь, описаны с большой художественной силой. Однако слова Фартазии не производят ни малейшего впечатления на безжалостного Фамбударана. Поединок прекращается только потому, что оба противника, истекающие кровью, буквально падают с ног от слабости.

Еще большая деградация рыцарства показана на характере Ламбертеу (главы 51—56 части II). Ламбертеу, прозванный Грозным, не довольствуется тем, что насильственно удерживает в своей власти не любящую его беззащитную Лурибайну. Он устраивает перед своим замком поединки, отступая на его территорию, откуда в решающий момент ему на подмогу выходят еще шесть воинов, что, естественно, заканчивается пленением его противника. Эта участь постигла Тажбиана и готовилась и Женау, возлюбленному Лурибайны.

Однако понимание конца рыцарской эпохи вовсе не означало принятие Бернардином норм жизни нового времени. Когда Аония оплакивает свое замужество, ее служанка (Инеш в феррарском издании, Эниш в зворском) говорит, что этим она может нанести ущерб своей красоте, отчего Бимардер может перестать ее любить, и намекает, что ничего страшного в ее жизни не происходит.

Все последующее развитие истории Бимардера и Аонии опровергает эту «житейскую мудрость» Инеш-Эниш, ибо их чувство уже никак не соответствует буржуазным нормам «умеренности и аккуратности».

Утверждение Антониу Салгаду Жуниора о том, что буржуазной заменой рыцарского романа становится пастораль⁶⁹, верно относительно, скажем, «Дианы» Монтемайора, но неприменимо к «Истории молодой девушки», так как пасторальный роман опять же проникнут своими условностями, в то время как Бернардин не столько даже призывает, в духе Са де Миранды, жить на земле, сколько показывает эту жизнь. Сельская жизнь его героя Бимардера описана довольно реально, без идеализации, и здесь можно вспомнить эпизоды его общения со старым пастухом или сражения его и Гудиву с дикими сельскими жителями (глава XLVII части II).

В отличие от А. Салгаду Жуниора, мы полагаем, что для Б. Рибейру имело значение не буржуазное происхождение авторов «Амадиса Галльского» и не буржуазный дух хроник Ф. Лопеша⁷⁰, а присущий рыцарскому роману вообще и португальскому, в частности, психологизм. Этим психологизмом проникнуты и лучшие хроники Ф. Лопеша, и также, конечно, «Фьяметта» Боккаччо.

Вообще же Э. Асенсио полагает, что Бернардин при работе над «Историей молодой девушки» соотносил свой труд со следующими произведениями: «Историей о двух влюбленных» Энея

Сильвио Пикколомини, «Кларимунду» Жуана де Барруша, «Комедией о вдовце» Жила Висенте, «Арналте и Люсендой» Диего де Сан Педро, канцоной Гомеса Ариаса (на том основании, что в ней есть слова «*soy piña e muchacha*» — «я молодая девушка»), анонимным испанским романом «Вопрос о любви», в который, подобно роману Бернардина, также введены стихи и в котором есть диалог героя с призраком погибшей возлюбленной, и «Триумфами» Петрарки (сцена падения Авалора при виде Аримы написана, по его мнению, под влиянием «Триумфа чистоты»)⁷¹.

Думается, что очень нелегко установить, кто из этих авторов был известен Бернардину непосредственно, а кто — опосредованно. Представляется несомненным, что Бернардин знал «Фьяметту» и «Декамерон» Боккаччо, роман Диего де Сан Педро. Относительно остальных произведений, названных Э. Асенсио, могут быть разные мнения, но логично предположить, что культурный португалец эпохи Возрождения должен был знать и галисийско-португальские песни о друге, и пьесы Жила Висенте, и творчество Петрарки.

Однако его роман, хотя и обнаруживает близость к указанным Э. Асенсио произведениям, по своему настроению сопоставим, прежде всего, с «Дон Кихотом» Сервантеса. В свое время известный испанский писатель Рамиро де Маэсту сказал, что «там, где кончаются “Лузиады”, начинается “Дон Кихот”»⁷². Но можно сказать, что в португальской литературе «Дон Кихот» начался задолго до «Лузиад». Само признание Бернардина в том, что «*das desaventuras há mudança para outras desaventuras*» («на смену несчастьям могут прийти только другие несчастья» — слова Молодой Девушки) и что «*tudo quanto há neste vale é cheo de ãa lembrança triste*» («все, что есть в этой долине, исполнено печальных воспоминаний» — слова Дамы), подразумевает не частные любовные неудачи героев романа, а трагедию разлома уклада, в котором сформировалась их психология и от которого они, несмотря ни на что, уже не властны полностью отрешиться.

Трагедия многих влюбленных у Бернардина predeterminedена тем, что они нарушают чувство долга. Ламентор женится на Белизе вопреки воле ее отца, хотя его противодействие счастью влюбленных совершенно непонятно. Но Белиза умирает при родах, а Аония в тех краях, куда вместе с Белизой увез ее Ламентор, встречает Бимардера, что кончается гибелью их обоих, Круэлсии и мужа Аонии в придачу. В результате Ламентор начинает

сознавать себя как носителя рокового начала, обрекающего всех окружающих на гибель.

Косвенная вина (в отличие от Са де Миранды, Бернардин никогда не выступал с инвективами и не винил большинство своих героев, за исключением таких зловещих негодяев, как Фамбударан и Ламбертеу) в отречении от рыцарского долга лежит и на Бимардере. Это отречение требует от него смены имени, но тут герой вспоминает, что «когда-то один предсказатель предрек ему, что когда он изменит образ жизни и имя, то станет навсегда печальным»⁷³, и решает только переставить буквы в своем имени. Но это не спасает его от грядущей трагедии. Едва он наедине с собой принимает решение стать пастухом, как волки убивают его лошадь, что сразу лишает героя неперемного атрибута рыцарства и переводит его на иной социальный уровень.

Помимо лошади, одним из символических образов романа становится пастушеский посох.

С его помощью Бимардер на глазах Аонии расправился с чужим быком по всем правилам народной корриды. Уже после замужества Аонии Бимардеру снится, что на нее напал лев и он не может убить его своим посохом (глава XXXIII части II). Далее Бимардер убивает тем же посохом медведя, напавшего на теленка (глава XXXIX части II), им же он убивает и дикаря, напавшего на него и Гудиву (глава XLVII), причем все эти «поединки» как бы заменяют собой череду обязательных в рыцарских романах приключений.

Наконец, сидя под ясенем (опять же лейт-образ), Бимардер ждет Аонию. Увидев их вместе, муж Аонии наносит мечом Бимардеру удар в голову, и тот «поднимает свой посох, чтобы защитить скорее жизнь Аонии, чем свою... Уже Бимардер обрушил на противника мощный удар, силу которому придала боль Аонии, и судьба захотела так (ибо вела к смерти их всех), чтобы он попал ему в голову, так что кровь и мозги его вышли наружу. Но, падая, тот нанес ему мечом смертельный удар. И все трое сразу упали на землю»⁷⁴.

Интересно, что Бимардер постоянно ощущает свою вину перед Круэлсией. Так, собираясь расправиться с медведем, он говорит: «Господь не примет меня, если мы ввяжемся в эту славную стычку и ты меня убьешь, а я погибну в твоих лапах, ибо с другой стороны должна прийти моя погибель, так чтобы и я остался с нею примиренным, и Аония, а еще более Круэлсия дождалась бы отмщения»⁷⁵.

Следование зову сердца и отказ от выполнения Бимардером рыцарского долга оказывается погибельным для него и нескольких ни в чем не повинных людей.

Аналогичная история происходит с Авалором. Когда он осознает, что любит Ариму, он уже служит другой женщине. Во сне ему является девица, разъясняющая ему разницу между любовью из чувства долга и любовью по сердечной склонности: «Это могло бы быть так: один осажденный замок сдается завоевателю, потому что дальше не может выдерживать осаду, другой же сдается, потому что хочет сдаться»⁷⁶.

С художественной убедительностью Бернардин показывает, как развивается чувство Авалора, с которым он, несмотря на свое высокое понятие о долге, просто не может справиться. Так, однажды, узнав, что Арима вместе с двором должна покинуть город, герой решает проводить ее до городских стен, но так увлекается разговором с нею, что продолжает путешествие до самой ночи.

Арима, однако, заставляет его признаться в его добровольно принятых на себя обязательствах перед «обездоленной девицей», и, возможно, это и является причиной того, что она старается не поощрять его чувств.

Между тем Авалор однажды теряет сознание при виде Аримы, но, стараясь скрыть от посторонних свою любовь, делает вид, что любит «обездоленную девицу», и «все эти вещи и другие, о которых не говорится в этой книге, привели Ариму ко многим и различным сомнениям»⁷⁷. Как уже указывалось, причины расставания влюбленных остаются не совсем понятными, да и сама история Авалора и Аримы явно должна была иметь продолжение, ибо в романе есть намеки на то, что Авалор должен совершить подвиг ради своей возлюбленной. Но сами страдания, выпавшие на долю Авалора, имеют свое объяснение, по-видимому, в его отступлении от первоначально избранного пути.

Косвенно это подтверждает, как справедливо полагает А. Салгаду Жуниор, и еще одна история, вошедшая в роман: история «треугольника» Донанфера, Олании и Зиселии. Зиселия была предназначена своими родными, чтобы «служить Диане, богине целомудрия», но вместо этого предпочла стать возлюбленной Донанфера, с которым и прожила в согласии четыре года, пока он не встретил другой нимфы — Олании. Поскольку Зиселия упрекает Донанфера в измене, тот, устав от ее упреков, увозит ее в лес, связывает ей руки и оставляет на произвол судьбы.

В дальнейшем Авалор восстанавливает Зиселию в ее правах, и Донанфер признает свою вину перед ней, но, видя, как Зиселия оскорбляет Оланию, решает при первой же возможности разыскать ее, так что эта история также не заканчивается благополучно ни для одного из ее участников, а Олания еще и просит Авалора проводить ее в тот самый «монастырь Дианы», который когда-то покинула ради Донанфера. Вдобавок ко всему, Олания оказывается сестрой Орфилену, мужа Аонии, и таким образом Рок налагает свою неумолимую длань на всю семью и является в романе единственным торжествующим началом.

Умирающий Ламентор, как бы обобщая свой жизненный опыт, говорит любящим друг друга Женау и Лурибайне: «А вас, сеньор Женау, и вашу подругу Лурибайну я прошу только об одном: пусть будет так, как сочтет нужным ее мать». Он же уговаривает Тажбиана жениться на Ромабизе, которая, в отличие от героинь рыцарских романов, не стала ждать, пока ради нее совершат подвиги, а фактически сама их совершила во имя любимого человека. Впрочем, нигде не говорится о любви Тажбиана к Ромабизе. Учитывая трагический опыт своего друга Бимардера, Тажбиан как бы решает не уклоняться от того, что предписывает ему долг: «...поблагодарив Ромабизу за все, что она сделала для него, он решил взять ее в жены, ибо не мог бы встретить другую, которая бы его так любила».

Вероятно, мироощущение Бернардина было близко настроением Са де Миранды, в послании ученику Полициано Жуану Рудригешу де Са де Менезешу, принявшемуся восхвалять добрые старые времена:

Dizem dos nossos passados
que os mais não sabiam ler;
eram bons, eram ousados;
eu não louvo o não saber,
como alguns às graças dados;
louvo muito os bons costumes,
doe-me hoje não são tais,
mas as letras ou perfumes
quais no-las danaram mais^{78?}

(Говорят, что наши предки / были плохими и не умели читать; / но они были добрыми и смелыми; / я не восхваляю невежества, / как некоторые безответственные люди; / я восхваляю

хорошие обычаи, / которые сегодня уже изменились, / но что — литература или духи — принесло нам больше вреда?)

Представляется, что трагедия Бернардина и его героев — это трагедия невозможности осуществления рыцарского идеала в реальной Португалии XVI столетия, причем объясняется эта невозможность не личными качествами героев, а тяготением над всем жестокого и неумолимого Рока.

Именно Рок лишает счастья, а затем и убивает охраняющего мост юного рыцаря, ибо и он, и его противник Ламентор показаны как «невольники чести». Именно Рок делает невозможным счастье Ламентора и Белизы, ибо героиня является вполне достойной того высокого чувства, которое к ней питает Ламентор, а он всей своей жизнью доказывает верность однажды избранному пути. Ламентор предстает воплощением рыцарских добродетелей: он, по поручению короля, охраняет границу, приходит на помощь всем обиженным девицам (и тем, кто ему кажется таковыми), всю жизнь хранит верность своей первой любви и умирает на поединке, защищая интересы совершенно чужой ему Ромабизы. Однако добродетели Ламентора не увенчиваются наградой, а вся жизнь его представляет собой сплошной страданный путь.

Еще более горестной оказывается доля Бимардера. Автор всем ходом повествования показывает, что герой не мог отказаться от любви к Аонии и был вынужден нарушить свой долг. Ради Аонии Бимардер сменил образ жизни. В то же время он также проявил чудеса храбрости — достаточно вспомнить его сражение с быком или дикарями. Несмотря на все преграды, Бимардер также остался верен своей трудной любви, ведя при этом себя как рыцарь, а не как буржуа. Так же, как в истории Ламентора и Белизы, в истории Бимардера и Аонии разминовение влюбленных носит как бы случайный характер. Но трагическая случайность, разлучающая Аонию и Бимардера, на самом деле выражает свойственную Бернардину Рибейру концепцию мироздания.

Высокая любовь в изображении писателя заканчивается, как правило, гибелью героев.

Едва для Ламентора и Белизы наметилась возможность спокойной жизни без вмешательства родственников, как героиня умерла при родах.

Едва Бимардер и Аония осознали глубину собственного чувства и встретились после долгой разлуки, как были убиты Филену. Вероятно, бесполезно пытаться отгадать причины разминовения Авалора и Аримы: в художественном мире Б. Рибейру

счастье для них все равно невозможно, и нам представляется весьма интересной теория Э. Маседу, предполагавшего, что приключения Авалора после кораблекрушения на самом деле являются загробными мытарствами его души.

Возможно, что писатель не до конца представлял себе причины «перемен, охвативших собой все», и только с горечью констатировал их неотвратимость и триумфальное шествие. Его собственный нравственный идеал был сформирован эпохой рыцарства. Не случайно реалии, ставшие неразрывной частью португальской действительности эпохи Возрождения и связанные, прежде всего, с великими географическими открытиями, не нашли отражения в его творчестве. Видимо, закономерно и минимальное участие представителей третьего сословия в его повествовании, хотя даже в возвышенно-парадном изображении португальского общества в «Лузиадах» Камознса нашлось место и взятым Васко да Гамой в Индию бывшим каторжникам, и пикарескному герою Фернану Велозу, и рядовым мореплавателям Алвару и Диогу. Бернардин же предпочитает изображать рыцарей, пусть даже и деградирующих.

Сознательный отказ от соприкосновения с народной стихией, ставшей источником оптимизма для Рабле, Сервантеса, а отчасти и Шекспира, сделал мироощущение Бернардина трагическим и безысходным. Его роман свидетельствует о том, что человечество не всегда «весело расстается со своим прошлым», и представляет собой своего рода «плач Иеремии» по уходящей эпохе.

Не исключено, что во внутренней полемике с Бернардином Рибейру написаны некоторые эпизоды «Дон Кихота» Сервантеса. Известно, что испанский писатель неплохо знал португальскую литературу, хотя прямых свидетельств о его знакомстве с творчеством Бернардина нет.

Но во II части знаменитого романа Сервантеса говорится о том, что герой его, осознав химерический характер рыцарского идеала, решил от него отказаться и попытаться как бы примерить к себе другой идеал, также проповедуемый современной ему литературой, — буколической. В связи с этим Сервантес описывает знатную молодежь, собирающуюся разыграть две эклоги: «одну — знаменитого поэта Гарсиласо, а другую — несравненного Камознса, на португальском языке» (Сервантес Сааведра Мигель де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. М., 1959. Ч. 1. С. 63). Хотя Дон Кихот уже не успевает довести этот

опыт до конца, Сервантес самым ходом повествования дает понять, что буколический идеал окажется столь же несбыточным и далеким от жизни, как и рыцарский. Интересно, что Бернардин также приходит к выводу о несбыточности обоих этих идеалов.

Примечательна в смысле сопоставления с «Историей молодой девушки» и рассказанная в I части «Дон Кихота» история любви Хризостома к переодевшейся пастушкой богатой девушке Марселе. Состоятельный, образованный и слагающий неплохие стихи юноша Хризостом кончает с собой и завещает «похоронить себя... среди поля, у подошвы скалы, где растет над источником дуб, ибо, по слухам, да и от него самого будто бы приходилось слышать, что там он увидел ее впервые... Здесь... впервые увидел он Марселу, здесь впервые объяснился он этому заклятому врагу человеческого рода в своей столь же страстной, сколь и чистой любви, и здесь же в последний раз Марсела повергла его в отчаяние своим презрением, что и побудило его окончить трагедию безрадостной своей жизни» (Дон Кихот, ч. 2, с. 475). Казалось бы, история Хризостома во многом повторяет историю Бимардера (причем, повторяется, если не пародируется, даже лейт-образ — яшень у Бернардина — становится у Сервантеса дубом), и до какого-то момента повествование выдерживается Сервантесом в меланхолических тонах, аналогичных бернардиновым.

Но затем испанский писатель как бы выворачивает эту историю наизнанку. Перед участниками похоронной процессии Хризостома внезапно появляется Марсела и настолько убедительно доказывает свою невиновность в его смерти и право на свободный выбор в любви, что Дон Кихот выражает готовность защищать эту девушку от всяческих обвинений.

Определенные параллели с историй Бимардера и Аонии просматриваются и в истории Карденьо и Лусинды опять же из I части «Дон Кихота». Когда Карденьо полагает, что любимая им Лусинда выходит замуж за другого, то начинает вести себя, как безумный. Кстати, умопомрачение на почве любви не является исключительным атрибутом героев Бернардина Рибейру, приведшим некоторых критиков к выводам об автобиографическом характере описываемого душевного состояния. Между тем, как справедливо отмечает Сервантес, умоисступление влюбленного героя было общим местом рыцарской литературы. Впрочем, писатель нашел возможность соединить влюбленных.

Загадочное произведение Бернардина Рибейру навсегда останется интереснейшим человеческим документом, неподражае-

мым свидетельством об эпохе португальских великих географических открытий, описывающим ее с той точки зрения, которая оказалась не охваченной произведениями Камозенса и Мендеша Пинту.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Salgado Junior António. *Menina e Moça e o Romance Sentimental no Renascimento*. Aveiro, 1940.

² Braga Teófilo. *Bernardim Ribeiro e os Bucolistas*. Porto, 1872. P. 49.

³ Simões João Gaspar. *História da Poesia Portuguesa*. Lisboa, 1955. Vol. 1. P. 208.

⁴ *Ibid.* P. 216.

⁵ Время может изменить судьбу, как мне известно по прошлому, но к моей великой печали, ничто не может изменить моего несчастья.

⁶ *Menina e Moça de Bernardim Ribeiro. Apresentação Crítica, Fixação de Texto, Notas e Linhas de Leitura de Teresa Amado*. Lisboa, 1984.

⁷ Grokenberger D. E. *Introdução // História de Menina e Moça de Bernardim Ribeiro. Variantes, Introdução, Notas e Glossário de D. E. Grokenberger*. Lisboa, 1947. P. XVII; Simões João Gaspar. *História da Poesia Portuguesa*. Lisboa, 1967. P. 73.

⁸ Часть истории Авалора и Аримы.

⁹ Продолжение (но не конец) этой истории.

¹⁰ То есть отвергая подлинность даже части феррарского издания.

¹¹ На главе XXIV части II заканчивается история Авалора и Аримы (*Costa Pimprao Álvaro Júlio. António Salgado Junior. A «Menina e Moça» e o Romance Sentimental no Renascimento // Biblos, 1941, Vol. XVIII, tomo 2. P. 766—767*).

¹² *Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*. P. 15—16.

¹³ Simões João Gaspar. *História do Romance Português*. P. 86.

¹⁴ Ribeiro Bernardim. *Menina e Moça ou Saudades. Selecção e Fixação de Texto, Introdução, Notas e Glossário de J. G. Herculano de Carvalho*. Coimbra, 1960. P. 57.

¹⁵ Salgado Junior António. *Op. cit.* P. 57.

¹⁶ Braga Teófilo. *Bernardim Ribeiro e Exegese da Menina e Moça // Livro das Saudades de Bernardim Ribeiro*. Porto, 1971. P. 33—36.

¹⁷ Ribeiro Bernardim. *Menina e Moça ou Saudades*. Coimbra, 1960. P. 30.

¹⁸ *Ibid.* P. 39.

¹⁹ *Ibid.* P. 83.

²⁰ Simões João Gaspar. *História do Romance Português*. P. 77.

- ²¹ Ibid. P. 87.
- ²² Ribeiro Bernardim. *Menina e Moça ou Saudades*. P. 48.
- ²³ Ibid. P. 54.
- ²⁴ Asensio Eugenio. *Estudios Portugueses*. Paris, 1974. P. 202.
- ²⁵ Ribeiro Bernardim. *Menina e Moça ou Saudades*. P. 84.
- ²⁶ Ibid. P. 85.
- ²⁷ Ibid. P. 79.
- ²⁸ «Он умер из-за Аримы и из-за того, что не сказал ей этого, но из-за того, что она потом сделала, стали подозревать, что она знала об этом».
- ²⁹ Salgado Junior António. Op. cit. P. 65.
- ³⁰ Asensio Eugenio. Op. cit. P. 211.
- ³¹ Salgado Junior António. Op. cit. P. 79.
- ³² Ibid. P. 80.
- ³³ Ribeiro Bernardim. *Menina e Moça ou Saudades*. P. 49.
- ³⁴ Asensio Eugenio. Op. cit. P. 211.
- ³⁵ Macedo Helder. *Do Significado Oculto da Menina e Moça*. Lisboa, 1977.
- ³⁶ Menéndez Pelayo. *Origenes de la Novela*. Buenos Aires, 1946. Vol. 2. P. 140.
- ³⁷ Macedo Helder. Op. cit. P. 49.
- ³⁸ Ibid. P. 61.
- ³⁹ Ibid. P. 76.
- ⁴⁰ Ibid. P. 79.
- ⁴¹ Ibid. P. 83.
- ⁴² Ibid. P. 104.
- ⁴³ Ibid. P. 111.
- ⁴⁴ Ribeiro Bernardim. *Menina e Moça*. Fixação do texto, actualização e comentário explicativo de Maria de Lurdes Saraiva. P. 118.
- ⁴⁵ Ribeiro Bernardim. *Menina e Moça*. Apresentação de Teresa Amado. P. 100—101.
- ⁴⁶ Ribeiro Bernardim. *Menina e Moça ou Saudades*. P. 56—57.
- ⁴⁷ Lopes Óscar e Saraiva António José. *História da Literatura Portuguesa*. Porto, 1987. P. 95.
- ⁴⁸ Simões João Gaspar. *História do Romance Português*. P. 49.
- ⁴⁹ Lopes Óscar e Saraiva António José. Op. cit. P. 286.
- ⁵⁰ Simões João Gaspar. *História do Romance Português*. P. 49.
- ⁵¹ Menéndez Pelayo Marcelino. *Origenes de la Novela*. 2ª Edición. Madrid, 1946—1958. Vol. 2. P. 265.
- ⁵² Salgado Junior António. Op. cit. P. 139; Simões João Gaspar. Op. cit. P. 87.
- ⁵³ Menéndez Pelayo Marcelino. Op. cit. P. 267; 269—270.
- ⁵⁴ Simões João Gaspar. Op. cit. P. 121.

- ⁵⁵ Lopes Óscar e Saraiva António José. Op. cit. P. 198.
- ⁵⁶ Asensio Eugenio. Op. cit. P. 213.
- ⁵⁷ Bohigas Balaguer Pedro. *La Novella Caballeresca, Sentimental y de Aventuras // Historia General de las Literaturas Hispanicas*. Barcelona, 1951. Vol. 2. P. 208.
- ⁵⁸ Whinnom Keith. *Introducción // San Pedro Diego de. Obras Completas*, I. Madrid, 1985. P. 49.
- ⁵⁹ Ibid. P. 50.
- ⁶⁰ Salgado Junior António. Op. cit. P. 169.
- ⁶¹ Buceta Erasmo. *Algunas Relaciones de la «Menina e Moça» con la Literatura Española, Especialmente con las Novelas de Diego de San Pedro*. Madrid, 1933. P. 9—10.
- ⁶² Simões João Gaspar. *História do Romance Português*. P. 72.
- ⁶³ Интересно, что Т. Брага возвел образ падающего с ветки соловья к провансальской поэзии, но поскольку Молодая Девушка видит, что падает он с ясеня, то этот образ следует считать характерным для художественного мира самого Б. Рибейру.
- ⁶⁴ Salgado Junior António. Op. cit. P. 81.
- ⁶⁵ Ibid. P. 135.
- ⁶⁶ Ibid. P. 162.
- ⁶⁷ Lopes Óscar e Saraiva António José. Op. cit. P. 259; Não me temo de Castela donde guerra inda não soa, / mas temo-me de Lisboa, / que, ao cheiro desta canela, / O Reino nos despovoa (Я боюсь не Кастилии, / откуда пока войной и не пахнет, / я боюсь Лиссабона, / ибо под запах этой корицы / пустеет наше королевство).
- ⁶⁸ *Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*. P. 84.
- ⁶⁹ Salgado Junior António. Op. cit. P. 135.
- ⁷⁰ Ibid. P. 167—168.
- ⁷¹ Asensio Eugenio. Op. cit. P. 213—221.
- ⁷² Maetztl Ramiro de. *Don Quixote, Don Juan, La Celestina*. Madrid, 1947. P. 44—47.
- ⁷³ *Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*. P. 107.
- ⁷⁴ Ibid. P. 259.
- ⁷⁵ Ibid. P. 244.
- ⁷⁶ Ibid. P. 161.
- ⁷⁷ Ibid. P. 173.
- ⁷⁸ Sá de Miranda Francisco. *Obras Completas*. Vol. 2. P. 47—48.

КАМОЭНС-ЛИРИК

Проблема «корпуса лирики». — Жанровая система. — Осмысление мира и человека. — Концепции любви и красоты. — Особенности психологизма. — Стиль лирики Камозенса. — Судьба лирического наследия Камозенса в португальской литературе.

Перед каждым исследователем лирики Камозенса возникает необходимость определиться и очертить его «корпус лирики» — круг произведений, которые можно считать принадлежащими «первому среди португальских поэтов». Сделать это тем более нужно, что при жизни Камозенса было издано лишь три его лирических стихотворения. В 1563 г. в книге Гарсии де Орты «Беседы о лекарственных травах и растениях» была опубликована ода Камозенса «Aquele único exemplo». В 1576 г. Педру де Магальяйнш Гандаву поместил в своей «Истории провинции Санта-Круж» элегию Камозенса «Depois qu Magalhães teve tecida» и сонет «Vós, ninfas da gangética espessura».

Друг Камозенса Диогу ду Коуту говорил, что поэт работал над книгой, отличающейся «высокой эрудицией, ученостью и философией»¹. Эта книга называлась «Парнас Луиша де Камозенса» и была у автора похищена. Впрочем, одного этого свидетельства недостаточно, чтобы предполагать, что исчезла именно книга лирики.

В 1595 г. в Лиссабоне вышло первое, а в 1598 г. — второе издание «Стихотворений Камозенса»; первое было подготовлено Фернаном Рудригешем Лобой Соропитой и Эштеваном Лопешем. В своей работе издатели, и, прежде всего Лобу Соропита, опирались на многочисленные рукописные «Кансьонейру» и сами ощущали, что публикациям недостает, выражаясь современным языком, научных критериев. В издания вошли стихотворения, включенные еще до рождения Камозенса во «Всеобщий песенник» Гарсии де Резенде, три сонета, впоследствии изданные в сборнике Диогу Бернардеша «Цветы Лимы», и многие произведения, которые в других рукописях приписываются другим авторам. На протяжении XVII века в Португалии выходит в свет



Луиш де Камознс
(1524/25—1580)

пять изданий лирики Камознса, наиболее знаменитым из которых стали «Стихотворения Камознса», подготовленные к печати Мануэлом Фарией э Соузой (I часть — 1685, II часть — 1689). Это издание, снабженное обширным и очень интересным комментарием, является едва ли не наиболее полным из всех существующих, ибо Фария э Соуза, по его собственному выражению, приписал поэту «все, на что хотя бы падала его тень»². Наиболее «пострадал» при этом опять же Диогу Бернардеш, которого комментатор фактически обвинил в систематическом плагиате у Камознса. Приписывание Камознсу явно чужих произведений продолжалось и в XVIII в., и даже в наши дни ведутся споры об атрибуции Камознсу тех или иных стихотворений. Это объясняется тем, что вплоть до XX века обнаруживались все новые рукописные «Кансьонейру», содержащие принадлежащую Камознсу (или приписываемую ему) лирику.

В 1956 г. падре Думингуш Маурисиу Галлеш опубликовал «Кансьонейру доны Марии Энрикеш», в 1968 г. профессор Артур Ли издал «Кансьонейру двора и магнатов», в 1972 г. с комментарием Антониу Сируржиана вышел «Кансьонейру доны Сесилии Португальской», в 1979 г. Артуром Ли был опубликован

«Кансьонейру Криштована Боржеша». Все эти «Песенники» содержат тексты, приписываемые Камознсу.

Не исключено, что какие-либо документы подобного рода будут обнаружены и в дальнейшем.

Текстологические исследования лирики Камознса до сих пор весьма распространены и в Португалии, и за ее пределами.

Из наиболее значительных работ следует упомянуть монографию известного поэта и литературоведа Жорже де Сены «Сонеты Камознса и сонет Пиренейского полуострова в XVI в.» (Лиссабон, 1969). Жорже де Сена стремился найти объективные критерии для установления «канона» сонетов Камознса. Это стремление привело его к статистическому исследованию частотности употребления Камознсом различных схем построения сонета, вернее двух его терцетов (в соответствии с итальянской традицией, у Камознса и других португальских поэтов сонет состоял из двух катренов и двух терцетов). Попутно с этой точки зрения рассматриваются сонеты Петрарки, Боскана, Гарсиласо, Са де Миранды, Андраде Каминьи, Антониу Феррейры, Диогу Бернардеша и ряда других поэтов. В результате Жорже де Сена пришел к выводу, что Камознс отдает предпочтение тем же четырем схемам рифмовки терцетов, которые предпочитал еще Петрарка³. При определении принадлежности того или иного сонета Камознсу Ж. де Сена исходит, прежде всего, из схемы рифмовки. Нетрудно заметить, что предложенный критерий нельзя считать строго научным. Во-первых, где гарантия того, что весь комплекс сонетов, послуживший Ж. де Сене материалом для исследования, действительно принадлежит Камознсу? Во-вторых, подобный метод позволяет приписать великому поэту опыты многочисленных португальских петраркистов XVI столетия.

Иной подход к установлению подлинности приписываемых Камознсу лирических произведений предложил Роже Бисмют, автор книги «Лирика Камознса» (Париж, 1970). Р. Бисмют «проверяет» соответствие поэтики лирики Камознса и его «Лузиад», причем этот анализ ведется на разных уровнях: метрики и ритмики, ассонансов, лексики, образности, метафор и тематики. Исследование Р. Бисмюта, безусловно, отличается большой научной ценностью, но проповедуемые им текстологические критерии нельзя признать исчерпывающими и окончательными. Дело в том, что лирическое наследие Камознса распадается на две большие группы произведений, за которыми, в конечном счете, стоят два разных и не всегда между собой пересекающихся худо-

жественных мира. Имеются в виду, с одной стороны, редондилы⁴, а с другой — сонеты и так называемые «большие лирические жанры»: эклоги, оды, секстина, октавы, элегии и канцоны. Если первая группа создавалась в значительной степени под влиянием традиций пиренейских кансьонейру и унаследовала от них народный юмор, «земное», «посюстороннее» осмысление мира и человека и целый комплекс стилистических приемов и средств, то вторая связана с «петраркизмом» в той особой его ипостаси, которую он, как будет показано ниже, приобрел в поэзии Камознса. Поскольку именно эта группа стихотворений исходит из условных форм отражения действительности, то естественно, что она по всем параметрам оказывается ближе к «Лузиадам», чем первая. Что касается редондилей, то они, как правильно полагает Р. Бисмют, «обнаруживают очень незначительное сходство с “Лузиадами”»⁵. В связи с этим исследователь пытается доказать, что редондилы для Камознса являются «грехами молодости», пробой пера, относящейся ко времени, когда поэт сам еще не понимал своего истинного призвания. Р. Бисмют считает, что как только Камознс приступил к работе над «Лузиадами», «его гений навсегда вышел за пределы редондилей»⁶. Между тем, все обстояло несколько иначе, «Лузиады» создавались Камознсом на протяжении не одного десятилетия. И к редондилеям, как показывают хотя бы фамилии их адресатов, поэт также обращался едва ли не всю жизнь — во всяком случае, еще в Индии их было создано немало. При всей значительности места «Лузиады» как в творчестве Камознса, так и во всей мировой литературе, его поэзия не сводима только к одному произведению. Камознс — создатель не только «Лузиады». Он немислим и без «больших лирических жанров», без таких редондилей, как «Вавилон и Сион», «Песнь рабыне Барбаре», «Descalça vai para a fonte», «Na fonte está Leonor». Отключить их от поэзии Камознса значило бы сознательно обеднить ее. Поэтому следует признать, что степень соответствия или несоответствия лирического произведения идейному содержанию и поэтике «Лузиады» не может считаться достаточным критерием для признания или отрицания авторства Камознса.

После многолетних, если не многовековых, текстологических штудий стало очевидным, что восстановление полного свода лирики Камознса практически невозможно. В то же время каждому исследователю поэзии Камознса целесообразно было бы иметь некий «минимальный канон» его «корпуса лирики», то

есть очертить хотя бы относительно небольшой круг стихотворений, которые с достаточно высокой долей вероятности можно было бы считать принадлежащими Камозэнсу. Установлением такого «минимального канона» начал заниматься видный бразильский ученый Эмануэл Перейра Младший⁷; после его смерти, последовавшей в 1968 г., его труд был продолжен бразильцем Леодегариу де Азеведу Младшим. Эмануэл Перейра считал возможным включать в «минимальный канон» лирики Камозэнса произведения, отвечающие трем требованиям: (1) эти произведения должны «числиться» за Камозэнсом в документах, т.е. изданиях или рукописях XVI века; (2) таких документов должно быть не менее трех; (3) их свидетельство не должно оспариваться другими документами того же времени⁸. Рассмотрев предложенный Эмануэлом Перейрой метод, Леодегариу де Азеведу пришел к выводу о возможности свести второе из требований своего предшественника к упоминанию стихотворения в двух документах XVI столетия. На основании этих критериев Леодегариу де Азеведу было подготовлено издание лирики Камозэнса⁹, вернее — ее «минимального канона», состоящего из 65 сонетов, 10 канцон, 6 од, 6 терцетов¹⁰, 3 октав, 5 эклог, 1 секстины и 37 редондиллий — всего 133 текста. Исследователь понимает, что несоответствие того или иного текста этим требованиям еще не означает, что он не принадлежит перу Камозэнса. Думается, что ссылка на документальные источники не может заменить стилистического анализа лирики Камозэнса. В «минимальный канон» Леодегариу де Азеведу не вошел ряд стихотворных шедевров, единодушно приписываемых как профессиональным, литературоведческим, так и народным сознанием Камозэнсу. Наш анализ лирики великого португальского поэта будет в значительной мере опираться на указанный «минимальный канон», ибо в настоящее время трудно найти составленный менее субъективно и с меньшими претензиями на исчерпывающую полноту свод лирических произведений Камозэнса. Однако в некоторых случаях к исследованию будут привлекаться и «неканонические» стихотворения. Это объясняется как «минимальностью» канона, так и нашей убежденностью в принадлежности Камозэнсу некоторых произведений, чье авторство двукратно не засвидетельствовано в источниках XVI века.

Само перечисление жанров лирики Камозэнса указывает, с одной стороны, на ряд глубинных закономерностей его творчества, а с другой — на некоторые беспомощность и эклектизм ис-

следователей в поисках критериев ее классификации. Впрочем, речь идет даже не о критериях, а о молчаливом согласии современных специалистов с классификацией, утвердившейся еще в старинных манускриптах. Попытки ее подновления (впрочем, немногочисленные), в силу причин, о которых речь пойдет ниже, не увенчиваются успехом.

Во всех солидных изданиях лирика Камознса распадается на две группы произведений: (1) редондилы; (2) «большие лирические жанры» и сонеты. К «большим лирическим жанрам» относятся элегии, оды, эклоги, канцоны, октавы и секстина. На первый взгляд, может показаться, что в таком разделении есть своя логика и оно соответствует таким тенденциям в португальской поэзии, как «старый размер» и «новый стиль». Внутри же «нового стиля» группы произведений выделяются по жанровому содержанию и строфической организации текста. Однако более глубокий анализ жанровой системы лирики Камознса показывает, что ситуация здесь более сложная, чем принято думать.

Остановимся на такой группе произведений, как редондилы. Роже Бисмют пытался как бы отделаться от этой категории стихотворений, словно не находя ее достойной великого поэта. Обычно считалось, что за редондилы стоят только традиции куртуазной поэзии «Кансьонейру»¹¹, от которых Камознс заимствовал интерес к виртуозным формальным изыскам. Между тем, куртуазная лирика «Всеобщего песенника» характеризуется не только поисками в области формы, но и высоким гуманистическим содержанием. А что касается редондилей Камознса, то за ними ощущаются традиции не только куртуазной, но и народной поэзии, особенно в ее юмористических проявлениях. Кроме того, многие редондилы Камознса отличаются сугубо ренессансной проблематикой. Поэт привносит в них новое, ренессансное содержание, в частности элементы платонизма и петраркизма.

Представление же о редондилях как о произведениях, преследующих только формалистские цели, связано, по-видимому, с их преимущественно глоссированным характером, развитием различного рода «*mote*» — девизов или тем, взятых, в основном, из литературных источников — стихотворений (например, Боскана), песен, «Пальмерина Английского». Девизы обычно выбирались или сочинялись самим поэтом, а иногда задавались знакомыми ему дамами (в частности, доной Франсишкой де Араган). Эти темы развивались в многочисленных вилансете, кантигах и глоссах. По нашим подсчетам, из 37 входящих в «мини-

мальный канон» редондиллий 10 приходится на вилансете, 12 являются глоссами, 4 — кантигами, 2 — эшпарсами, 1 — посланием, определение жанровой принадлежности остальных затруднительно. Это естественно, ибо Камознс создавал свои редондильи в период разложения жанров куртуазной поэзии. Исследователи португальской литературы давно уже констатировали наличие в его лирике «гибридного типа»¹², сочетающего в себе элементы глоссы и вилансете. Думается, что правильнее было бы вести речь о сочетании в одном поэтическом жанре начал глоссы, вилансете и кантиги. Это характерно, например, для таких стихотворений, как «Campos bemaaventurados», «Falso cavaleiro ingrato», «Menina formosa e crua», «Saudade minha».

Отход от строгих формальных требований глоссы и переход к гибридной поэзии дал Камознсу значительную поэтическую свободу и позволил ему создать в рамках редондиллий прекрасные произведения: «Descalça vai pela neve», «Descalça vai para a fonte», «Na fonte está Leonor» (в «минимальный канон» не включены). Формальное экспериментаторство никогда не было для Камознса самоцелью, и даже его знаменитое стихотворение «Perdigão perdeu a repa», построенное на полисемии слова «репа», имеет очень важное для Камознса содержание, ибо иносказательно повествует о любви поэта к даме, стоящей намного выше его в социальной иерархии. Размывание жанровой системы, созданной куртуазной лирикой, зашло в XVI веке столь далеко, что некоторые стихи Камознса «награждались» в рукописных сборниках названиями, состоящими в некотором противоречии с их содержанием. Так, слово «endecha» изначально означало надгробную песнь. Позднее им стали обозначать стихотворения, написанные пяти- или шестисложником, ибо этот размер как раз был характерен для эндеши. Так или иначе, это слово плохо сочетается со знаменитым стихотворением Камознса «Aquela cativa», воспевающим в очень жизнерадостных тонах восточную рабыню и противопоставляющим реальные черты этой «смуглой леди» петраркистскому канону женской красоты. Некоторые издатели, как, например, Алешандре Пинейру Торреш¹³, заменили название на «trovas» — песнь. В разных изданиях можно найти и разные наименования стихотворений, относящихся к уже отмеченному типу глоссы-вилансете-кантиги.

Собственно строфическое построение редондиллий также весьма оригинально. Наиболее значительная их часть (14 стихотворений) написана децимой (каноническая для глоссы строфа) с

самыми разнообразными типами рифмовки. 9 стихотворений написаны восьмистишиями, отстоящими, однако, весьма далеко от октав. 8 стихотворений — семистишиями, строфой, связанной с традициями трубадуров¹⁴. Незначительный процент приходится на девятистишия, пятистишия (не напоминающие «лиру» Гарсиласо) и четверостишия. Встречается у Камозэнса и сочетание различных строф в пределах одного стихотворения («Disparates da Índia»). В редондилях действительно в полной мере проявилась виртуозность мастерства Камозэнса-стихотворца.

По своей тематике редондилы Камозэнса весьма разнообразны. Большинство из них связано с будничными проявлениями реальной жизни, зачастую осмысляемыми в духе народной юмористической традиции. Дона Франсишка де Араган предлагает поэту тему для глоссы, он пишет не одну глоссу, а три, и прилагает к ним весьма учтивое письмо. Другой даме поэт направляет свою шуточную песнь вместе с коробкой булавок («Esses alfinetes vão»). Еще одна дама, дона Гиомар де Блашфе, обожгла лицо от свечи, и Камозэнс утешает ее тем, что наконец она почувствует, как Амур сжигает плененные ею сердца. Есть среди редондилей Камозэнса обращения «к женщине, избитой мужчиной по имени Куарежма» и к «сеньоре, которой дали кусок желтого атласа». Есть два прекрасных стихотворения, «Menina dos olhos verdes» и «Vós, Senhora, tudo tendes», посвященных зеленоглазой девушке и отстаивающих превосходство ее красоты над красотой героинь петраркистской лирики. Все это свидетельствует о приближении лирики Камозэнса к реализму, хотя этот реализм отражает пока только бытовой уровень жизни.

Почти все редондилы имеют в той или иной степени выраженную юмористическую окраску. Иногда она объясняется той куртуазной игрой, по правилам которой строятся многие стихотворения, иногда же — особыми юмористическими ситуациями, лежащими в их основе. Так, небольшой цикл стихотворений называется «Банкет, устроенный для благородных друзей поэта в Индии». При этом стихи должны были заменить лакомства, подать которые друзьям Камозэнс оказался не в состоянии.

Преобладающие темы редондилей — любовь, ревность, женская красота, однако в некоторых из них ставятся вопросы о «разладе мира» («Ao desconcerto do mundo») и делаются попытки его философского осмысления («Sóbolos rios que vão»). Редондилы, конечно, в большей степени связаны с традицией «Кансьонейру», чем с «новым стилем» Са де Миранды. Однако их

нельзя полностью отключать от ренессансной проблематики. Во многих из них видны элементы платоновской концепции любви. В некоторых явно перефразируются, цитируются или переосмысливаются высказывания Данте, Петрарки и Боскана («Sóbolos gios que vão», «Vós, Senhora, tudo tendes»). Определенными элементами ренессансного мироощущения проникнуты и такие знаменитые редондилы, как «Descalça vai para a fonte» и «Na Fonte está Leonor» (в «минимальный канон» не включены), в которых поэт восхищается красотой и грацией крестьянской девушки, идущей за водой к источнику. В стихотворениях есть элементы реализма, проявившиеся в стремлении передать реальные черты реальной женщины. Однако Леонор Камознса все-таки напоминает не изнуренную сельским трудом крестьянку, а идеализированную пастушку с золотыми косами («cabelos de ouro entrançado») и опущенными долу очами («os olhos no chão pregados»), исполненную грации и прелести («chove nela graça tanta, que dá a graça à fermosura») и предающуюся утонченным любовным переживаниям.

Но нельзя не заметить, что в редондилях, несмотря на их связь с условностями куртуазной и возрожденческой лирики, человек показан в своих более земных, а порой даже приземленных проявлениях, чем в «больших лирических жанрах». Думается, что живой, беспокойный и полнокровный мир редондилей так же естествен для Камознса-художника и так же ему необходим, как идеализированный, возвышенный и прекрасный мир его сонетов, эклог, элегий, од, канцов и октав. Рассматривая влияние на творчество Камознса национальной поэтической традиции, Эрнани Сиаде сводил его к «почти религиозному отношению к женщине, являющемуся, прежде всего, результатом умственной утонченности эротического чувства, унаследованной Камознсом от наших средневековых поэтов»¹⁵, и к юмористической тенденции его редондилей. Представляется, однако, что лирический герой редондилей не столько утончен, сколько галантен в своем отношении к женщине, причем сама эта галантность приправлена изрядной долей авторской иронии. Что касается «почти религиозного отношения к женщине», то вряд ли его можно испытывать к «дамам, которые играли в карты у окна и уронили на голову Камознса тройку треф», или к «сеньоре, назвавшей поэта дьяволом»¹⁶. Да и такое отношение нельзя считать в полной мере свойственным и для самого «Кансьонейру». Более справедливым представляется замечание Э. Сиаде о юмористическом аспекте поэзии Камознса. Юмор и сатира действительно являются

частью португальской поэтической традиции, восходящей не только ко «Всеобщему песеннику», но и к галисийско-португальским песням насмешки и хулы. Представляется, что дуализм художественного мира Камознса-лирика, разделение его лирического наследия на две части объясняется, с одной стороны, верой в высокий идеал Ренессанса и стремлением к его воплощению в поэтическом творчестве, а с другой — глубоким видением и пониманием реальной жизни. В этом проявилась связь поэта как с высоким Ренессансом, так и с шедшим ему на смену маньеризмом.

Сонеты и «большие лирические жанры» родственны по тематике, поэтике, принадлежности к «новому стилю». В лучших из них Камознс предстает как поэт-философ, скорбящий всеми скорбями своего трагического времени, охватывающий взглядом бесконечные просторы португальской империи и выступающий защитником сырых и обиженных; во многих лирических произведениях проявляется тот же государственный склад мышления, который отличает Камознса-эпика.

Сонет является одним из жанров, принесших Камознсу-лирику наибольшую славу и очень широко представленных в его творчестве (в «минимальный канон» входят 65 сонетов, а в изданное Э. Сидаде полное собрание сочинений Камознса — 204). Оценивая вклад португальского поэта в развитие европейского сонета, Вордсворт, а затем и Сент-Бев отмечали, что именно в этой стихотворной форме Камознс утолял горечь своего изгнания. Пушкин, как известно, выделил «скорбну мысль» как центральную в сонетном наследии Камознса, правильно оценив вклад португальского поэта в разработку жанра, укрепившегося на португальской почве благодаря влиянию Петрарки. Очень многим обязан Петрарке и его последователям и Камознс. Многие исследования устанавливают текстуальные параллели между сонетами Камознса и его итальянского мэтра, а также итальянских и испанских петраркистов. Наиболее интересна в этом плане опять же монография Эрнани Сидаде «Луиш де Камознс — лирик»¹⁷, но соответствующие совпадения отмечены практически во всех комментированных изданиях Камознса. Влияние Петрарки проявилось, в основном, в любовном сонете. Что касается выражения «скорбной мысли», связанной у Камознса не только с любовными переживаниями, но и с попыткой осмыслить время, закономерности развития мироздания и жизни человеческой, то думается, что здесь Камознс превосходит Петрарку как мыслитель и во многом освобождается от влияния его поэтического

языка как художник. Из наиболее известных сонетов философского плана можно отметить «Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades», видящий в бесконечном изменении всего живого один из законов мироздания, «Coitado! Que em um tempo choro e rio», осмысляющий сопряжение всевозможных противоречий как норму человеческой жизни, «Correm turvas as águas deste rio», посвященный разладу «машины мира», «O dia em que nasci moura e pereça» (в «минимальный канон» не входит) и «Oh! Como se alonga de ano em ano!» — сонеты, в которых полный отчаяния поэт оценивает свой жизненный опыт как серию катастроф.

Целый цикл сонетов посвящен Фортуне («Quem vos levou de mim, saudoso estado» (в «минимальный канон» не включен), «Enquanto quis Fortuna que tivesse», «Quem quiser ver de Amor uma excelência», «Ah! Fortuna cruel! Ah duros Fados!» (в «канон» не входит) — бессмысленной, иррациональной силе, которую поэт считает «ответственной» за все, что не вписывается в ренессансную концепцию мира и человека. Кроме того, у Камозэнса есть цикл буколических сонетов («O raio cristalino se estendia», «Quantas vezes do fuso se esquecia», «Tomava a Daliana por vingança» и другие), которые по своей проблематике близки к его эклогам. Хотя исследователи обычно не отмечают в этом цикле разительных текстуальных совпадений Камозэнса с кем-либо из петраркистов, его основные мотивы «перепевают» буколическую литературу европейского Возрождения. Здесь есть и несчастная любовь, и прославление всемогущества красоты, и насмешка над теми, кто надеется избежать любви. К буколическому циклу примыкает небольшой, но очень важный для Камозэнса цикл сонетов о природе («A formosura desta fresca serra» — в «канон» не входит, «Alegres campos, verdes arvoredos», «Delgadas, claras águas do Mondego» — в «канон» не входит). Очень значительная в количественном отношении группа сонетов посвящена обработке сюжетов из античной мифологии («Num bosque que das ninfas se habitava», «Em fermosa Leteia se confia», «Ferido sem ter cura parecia», «Náiades, vós, que os rios habitais»). Наконец, многие сонеты Камозэнса носят эпитафический характер. Некоторые из них написаны на смерть возлюбленной (или возлюбленных — полемика по этому поводу не улеглась и поныне), другие же увековечивают память вполне конкретных исторических лиц — донна Антониу де Нуроньи, Перу Монижа, донна Энрике де Менезеша, супруги Брута Порции, инфанты донья Марии («Em flor vos arrancou já tão crescida», «No mundo poucos

anos e cansados»¹⁸, «Esforço grande, igual ao pensamento», «Como fizeste, Pórcia, tal ferida!», «Que levas, cruel Morte?»).

Следующая группа лирических произведений Камозэнса, выделяемая по чисто формальному признаку (строению строфы), — это октавы. В «минимальный канон» их входят только две: «Mui alto rei a quem os Céus em sorte» и «Quem pode ser no mundo tão quieto». Обе они написаны так называемой «героической» строфой, построенной на чередовании трех пар перекрестных и пары смежных женских рифм (АВАВАВСС) с ударением на шестом и десятом слогах стихотворной строки. Такой же октавой написаны и «Лузиады». Октавы «Mui alto rei» обнаруживают разительное сходство с эпической поэмой Камозэнса не только в области стихосложения, но и по своей тематике. Они могли бы считаться своего рода наброском к «Лузиадам», если бы не были написаны в 1575 г., то есть через три года после публикации поэмы. Поводом к написанию послужило получение королем доном Себастьяном от Папы римского одной из стрел, пронзивших его небесного покровителя святого Себастьяна. Как и в «Лузиадах», Камозэнс в этих октавах призывает юного короля начать «справедливую войну» против мавров, видя в нем наследника славы «могущественного Албукерка» и защитника истинной религии. Более интересными по своей проблематике являются октавы «Quem pode ser no mundo tão quieto». Они обращены к другу и рассматривают один из «проклятых» для Камозэнса вопросов — «разлад мира». Перечислив авторов известных ему философских систем: Демокрита, Сократа, «божественного Платона», Диогена, — поэт приходит к выводу, что ни один из них не смог объяснить то иррациональное начало, что извечно существует в мире и что Камозэнс именует Фортуной. Далее он излагает свой (а вернее горацианский) идеал «золотой середины», сводящийся к жизни на природе в обществе любимой женщины и муз, которые помогли бы ему следовать примеру Петрарки, Саннадзаро и Гарсиласо. Однако тут же оговаривается принципиальная невозможность подобного счастья опять же из-за происков Фортуны. Хотя единого жанрового содержания в октавах Камозэнса нет, они характеризуются возвышенным пафосом, «высоким стремлением» дум, государственным, а подчас и вселенским уровнем мышления.

В качестве издательского курьеза можно отметить октавы «Espírito valeroso, cujo estado», переведенные даже на русский язык, хотя многие издатели, начиная с Фарии э Соузы, весьма

сомневались, что их авторство принадлежит Камозэнсу. Леодегариу де Азеведу также не включил их в свой «минимальный канон». Представляется, что тематика стихотворения — заступничество поэта за женщину, изменившую отправившемуся в Индию мужу и попавшую тюрьму — весьма расходится со свойственным для октав Камозэнса семантическим полем — заботой о благе государства, философским осмыслением мироздания и его законов.

Вероятно, стихотворение написано кем-то из эпигонов Камозэнса, механически заимствовавшим его октаву и вызвавшим комический эффект соединением «героической» формы с площадным содержанием, для которого в художественной системе Камозэнса были «зарезервированы» редондилы и отчасти ауто.

Еще один поэтический жанр, тесно связанный в творчестве Камозэнса с фиксированной строфической формой, — это канцона. Канцоне Камозэнса «повезло» так же, как и его сонету: она была скрупулезнейшим образом стилистически обследована Жорже де Сенной в монографии «Канцона Камозэнса»¹⁹. Как известно, в канцоне сам поэт избирает стихотворную форму, задавая себе определенную схему расположения рифм, количество слогов в строке или же модель чередования разносложных строк. В дальнейшем эта схема повторяется в других строфах стихотворения, число которых опять же не регламентируется, и заканчивается произведение небольшим «ремате» — посылкой, количество строк в которой также определяется автором. Леодегариу де Азеведу признает за Камозэнсом авторство десяти канцон: «(1) “A instabilidade de fortuna”, (2) “Com força desusada”, (3) “Fermosa e gentil dama”, (4) “Já a roxa manha clara”, (5) “Junto de um seco, fero e estéril monte”, (6) “Manda-me Amor que canta docemente”, (7) “Se este meu pensamento”, (8) “Tão suave, tão fresca e tão fermosa”, (9) “Vão as serenas águas”, (10) “Vende cá, meu tão certo secretário”»).

Ж. де Сена, как и Эрнани Сидеде, заменил восьмую канцону из этого списка на «Tomei a triste pena». Эти десять, а также одиннадцать «апокрифических» канцон исследовались Ж. де Сенной по следующим показателям: количество строф в стихотворении, количество строк в строфе и посылке, количество строк в стихотворении, применяемые стихотворные размеры и процент строк, содержащих в себе от шести до трех слогов. По тем же параметрам были исследованы канцоны Петрарки и сделан вывод о том, что Камозэнс ушел очень далеко от своего мэтра и может

считаться автором самостоятельной схемы канцоны. Думается, нет нужды излагать все выводы Ж. де Сены, тем более что они свидетельствуют о большом мастерстве Камознса-стихотворца, которое не нуждается в статистическом подтверждении. Укажем только, что в строфах канцон у Камознса может быть от тринадцати до двадцати стихов, в канцоне — от четырех до двенадцати строф, в стихотворной строке — от шести до десяти слогов²⁰. В результате статистического исследования ученый приходит к выводу, что канцоны Камознса являются «венцом португальской лирики»²¹. Примерно так же оценивают место канцоны в поэзии Камознса и О. Лопеш и А. Ж. Сарайва²². Думается, что в данном случае не надо проявлять непримиримость в суждениях. Каждый исследователь имеет право на определенную субъективность эстетического вкуса. Многообразие лирического гения Камознса могла выразить только целая гамма жанров.

Камознс немислим не только без канцон, но и без элегий, эклог, од. Кстати сказать, ни тематика канцон, ни ее трактовка не позволяют ставить их особняком от других стихотворений Камознса. Ряд канцон (четвертая, пятая и седьмая) во вполне петраркистских тонах описывают «прекрасную и нежную даму», и, несмотря на обширность этих описаний, представить себе реальную героиню канцон, естественно, невозможно. В некоторых канцонах (первой, второй, шестой, восьмой и девятой) возникает образ Фортуны в типичной для поэта трактовке. Повествование о ее немилости перемежается воспоминаниями о несчастной любви, превратностях и горестях жизни, тоской о далекой Родине. Наиболее трагично и личностно, с включением в канву стихотворения ряда моментов из реальной биографии поэта, звучит десятая канцона, которая и по умонастроению, и по особенностям стиля должна быть отнесена к маньеризму.

У Камознса фактически нет собственно пейзажной лирики, но описания природы являются органической частью его эклог и фоном для повествования или элементами психологического параллелизма в других лирических жанрах. Пейзажным зарисовкам отводится большое место в пятой, шестой и восьмой канцонах. В пятой — природа выступает как средоточие умиротворения и божественной красоты, и зелень деревьев именуется «светлой, нежной, ангельской, безмятежной» («clara, suave, angélica, serena»). Просветленное состояние природы противопоставлено смятению человеческого духа, страдающего от любви. Аналогичные функции выполняет пейзаж и в восьмой канцоне. Что ка-

сается девятой канцоны, то здесь природу, наоборот, можно назвать земным адом. Действие стихотворения развертывается «у высохшей, дикой и бесплодной горы, ненужной, раздетой, лысой, бесформенной, обездоленной Природой; там не пролетит птица, не заснет зверь, не пробежит река, не забудет источник, не зашелестит листва». Этот пейзаж соответствует душевному состоянию поэта, оплакивающего свое изгнание и превратности все той же Фортуны. Э. Сидаде полагал, что Камознс превосходит Петрарку по своему чувству природы. Думается, что вопрос не решается так просто, ибо Камознс чувствовал не столько природу, сколько идею красоты, и большинство его пейзажей явно идеализировано. Но в то же время Камознс сделал пейзаж одним из средств психологического анализа, причем анализа реалистического, и в этом отношении действительно превзошел Петрарку.

Очень интересно трактуется в творчестве Камознса и такой жанр, как ода. В «минимальный канон» входят семь од: (1) «*Fermosa fera humana*», (2) «*Tão suave, tão fresca e tão fermosa*» (в большинстве собраний сочинений Камознса это стихотворение издается как ода; Леодегариу де Азеведу считает его канцоной, трактуя его заключительное двустипхию как посылку), (3) «*Aquele moço fero*», (4) «*Aqule único exemplo*», (5) «*A quem darão de Pindo as moradoras*», (6) «*Fogem as neves frias*», (7) «*Pode um desejo ímpenso*». Кроме того, в полное собрание сочинений Камознса, изданное Э. Сидаде, включено еще шесть од. Известны попытки связать оды Камознса с античной, в частности горацанской традицией. О. Лопеш и А. Ж. Сарайва считают оды Камознса «метрически самыми грациозными сочинениями “нового размера”, сознательно ищущего соответствия алкеевой или сапфической строфе»²³. В творчестве Камознса ода является жанром медитативной лирики, лишенным патетики, торжественности и праздничной пафосности. Тематика его од связана, в основном, с размышлениями о всемогуществе любви и красоты (оды первая, вторая и третья). Античное влияние, вопреки бытующему среди португальских исследователей мнению, не является для од Камознса столь определяющим, как принято думать. Под влиянием стихотворения Горация «*Diffugere nives*» написана ода Камознса «*Fogem as neves frias*». В ней поэт углубляется в думы о быстротечности времени и тщете честолюбивых подвигов перед лицом «вечной ночи». Интересно, что, по нашим наблюдениям, ни одна из од Камознса на самом деле не написана ни алкеевой, ни сапфической, ни какой-либо другой логэдрической строфой. Это от-

носится как к «каноническим», так и к «неканоническим» стихотворениям. Ода «Fogem as neves frias» написана лирой — пятистишием, состоящим из трех шестисложных (первая, третья и четвертая) и двух десятисложных строк (вторая и пятая). «Автором» этой строфы считается Бернардо Тассо, так что она была известна Камозэнсу как из первоисточника (исследования Э. Сидаде показали, что поэт хорошо знал творчество Б. Тассо), так и из поэзии Гарсиласо де ла Веги, сумевшего снискать этой строфе популярность в испанской поэзии Возрождения. Забегая вперед, заметим, что лирой написаны оды «Aquele moço fogo» и «неканоническая» «Se de meu pensamento». Что касается всех остальных од, «канонических» и «неканонических», то они также написаны строфами, варьирующими последовательность и схему сочетания шести- и десятисложных строк, что соответствует строфической традиции канцон Петрарки и одическим опытам пытавшегося ее обновить Б. Тассо (для «неканонической» оды «Detem um pouco, Musa, o largo pranto» установлен «прототип» — ода Б. Тассо «Pon freno, Musa, a quell si luongo pranto»).

Из прочих од Камозэнса следует выделить «Pode um desejo imenso» — поэтическое изложение неоплатонической концепции любви. Камозэнс ставит вопрос о возможности прозрения человеческого духа под влиянием чувства любви. Вдохновившая поэта дама в своем до конца не передаваемом словами очаровании превосходит возлюбленных Данте и Петрарки, и Камозэнс, переходя в финальных строфах стихотворения к героическому пафосу, обещает посвятить ей «дотолé невиданную песнь, так что меня услышит Бетис и восхвалит Тибр».

Четвертая ода Камозэнса рекомендует вице-королю Индии книгу Гарсии де Орты, пятая — воспеваает дона Мануэла Португальского, в котором Камозэнс, уже будучи автором «Лузиад», надеялся обрести мецената.

Как видим, оды не отличаются специфическим жанровым содержанием. Но у них есть определенное формальное единство. Одические строфы Камозэнса — пяти-, шести- и семистишия — строятся на чередовании шести- и десятисложника.

Единственная в творчестве Камозэнса секстина посвящена теме быстротечности жизни и воспеванию прекрасной дамы. Видимо, каноны этой строфической системы показались весьма обременительными даже для такого виртуоза стиха, как Камозэнс, поэтому секстина так и осталась в его творчестве уникальным экспериментом.

Из всего вышеизложенного следует, что система жанров в лирике Камознса является весьма рыхлой. В случае с жанрами, унаследованными от средневековой пиренейской традиции, это объясняется их разложением, приведшим, в конечном итоге, к их исчезновению из португальской поэзии. Что касается собственно ренессансных и обновленных Возрождением античных жанров, представленных в творчестве Камознса, то здесь выделяются чисто формальные критерии их классификации. О четком разграничении жанрового содержания, например, между одой и канцоной говорить не приходится. Думается, что наибольшая стройность и стремление к четкому проведению жанровых границ в зависимости не только от формальных, но и от содержательных критериев просматривается у Камознса, прежде всего, в эклогах, а отчасти и в элегиях. В отличие от О. Лопеша и А. Ж. Сарайвы, объявивших эклоги Камознса «наименее интересными произведениями “нового стиля”»²⁴, мы считаем эклоги и элегии самой значительной частью его лирического наследия.

Алешандре Пинейру Торреш определяет португальскую эклогу Возрождения как «драматическую поэму, которая, не обладая существенным развитием действия, включает в себя: а) описание места действия, характерные черты которого совпадают с типичным и традиционным *locus amoenus* пасторали или приближаются к нему; б) чувства, которые выражаются в форме монолога или диалога»²⁵.

Как уже указывалось, пасторальные элементы присутствуют в эпосе, лирике и драме португальского Возрождения. Миф о человеческом счастье на лоне природы, воспринимаемой как одно из проявлений Бога, был чрезвычайно дорог Камознсу, возможно, еще и потому, что сам он не считал себя счастливым ни в личном, ни в творческом отношении. И в поэзии его представления о счастье принимали весьма условные формы. Более конкретное воплощение получали мечты Камознса о счастье целой нации или даже всего человечества. Для португальцев это счастье, согласно воззрениям Камознса, заключается в возврате к тому духовному состоянию индивидуума и общества, которое существовало во времена Васко да Гамы, для человечества — в установлении единого христианского государства. Личное же счастье возможно для героев Камознса (опять же лирики, эпоса и драмы) только в пасторальном мире, причем и этот мир раздирают противоречия.

Описания природы занимают важное место в эклогах Камозэнса. В «минимальный канон» входят пять эклог: (1) «Ao longo do sereno», (2) «A rústica contenda», (3) «As doces cantilenas», (4) «Passado já algum tempo que os amores», (5) «Que grande variedade vão fazendo». Думается, что с достаточной степенью вероятности можно считать принадлежащими Камозэнсу эклогу (6) «A quem darei queixumes namorados», посвященную его частому адресату дону Антониу де Нуронье, и эклогу (7) «Cantando por um vale docemente», обращенную к даме — вдохновительнице «Лузиад».

Если эклогу Бернардина Рибейру иногда называют «эклогой страстей», ибо главное в ней — это оттенки трагического любовного чувства, то в эклоге Камозэнса пейзаж является обязательным элементом композиции. Чаще всего он дается в своеобразном авторском прологе, предпосланном диалогу действующих лиц и противопоставляющем мир гармонической природы миру трагической любви (эклоги первая, вторая, третья и шестая). В третьей эклоге, часто именуемой «Эклогой фавнов», природа не просто трактуется как одна из ипостасей Бога. Опираясь, в основном, на Овидия с его «Метаморфозами» и «Посланиями героинь», Камозэнс создает такой природный мир, во всех элементах которого таится трансформированная жизнь человеческая. В этом мире протекают реки Аретуза, Алфей, Атис, Эгерия и Библида, возвышаются скалы, в которые боги превратили Летейю и Олена, а также Анаксарету, сочится благородная смола-Мирра, возносится к небу кипарис, цветет анемон, в который был обращен Адонис. Так Камозэнс-художник подчеркивает единство и одновременно хрупкость всего живого, а также рассматривает Любовь как начало, растворенное во всем и едва ли не конгениальное Богу. Пейзажные описания эклог представляются во всех отношениях квинтэссенцией Высокого Возрождения в творчестве Камозэнса. Исключение здесь составляет только пятая эклога, отличающаяся ярко выраженной маньеристской направленностью и соответственно картинами постоянно изменяющейся природы. Эта эклога, оплакивающая гибель двух «пастухов» — Тиониу, или дона Антониу де Нуроньи, и Аониу, или наследного принца Жуана, — во многом близка «Аркадии» Саннадзаро и испанской пасторали Возрождения²⁶. А в «Эклоге фавнов» умиротворение и гармония природы подчеркивается даже единообразием эпитетов:

No cume do Parnaso, duro monte
Da silvestre arvoredado rodeado,
Nace ùa cristalina e clara fonte,
Donde um manso ribeiro derivado,
Por cima de alvas pedras, mansamente
Vai correndo, suave e sossegado.

O murmurar das ondas excelente
Os pássaros excita, que, cantando,
Fazem o monte verde mais contente.
Tão claras vão as águas caminhando
Que no fundo, as pedrinhas delicadas
Se podem ùa a ùa, estar contando²⁷.

В эклоге второй Камознс попытался соединить традиции «старого мантуанца» (Вергилия) и «рыбака Синчеро» (Саннадзаро), вводя в португальскую поэзию жанр так называемой рыбацкой эклоги. Исследователи отмечают, что многие «морские» боги и герои античной мифологии, часто упоминаемые Саннадзаро (Протей, Главк, Галатей, Тритон, Парфенопа), затем «перекочевали» в поэзию Камознса, и не только лирическую. Символично, что рыбацкая эклога Камознса, начавшаяся с изображения ссоры между пастухом Аграриу и рыбаком Алиэту, заканчивается картиной их полного примирения, иносказательно повествующей о возможности соединения вергилиевского и саннадзаровского начал в португальской эклоге.

Если природа, в основном, предстает в эклогах Камознса как воплощение божественной гармонии, то пасторальная любовь в его лирике всегда несчастна. Счастливая любовь на лоне пасторального мира оказалась возможной у Камознса в драме («Филодему»); многое роднит с пасторалью и эпизод «Острова Любви» из «Лузиад».

Строфика эклог Камознса весьма разнообразна. Здесь есть восходящее к влиянию Б. Тассо сочетание шести- и десятисложника в тринадцатисложной строфе (эклога первая), есть терцины (эклога вторая), появившиеся в поэзии Камознса под влиянием Данте и Гарсиласо, и полиметрические композиции (сочетание терцин, октав и тринадцатистиший в эклоге третьей; четырнадцатистишия, терцин и белого стиха — снова влияние Гарсиласо — в эклоге четвертой; октав, четырнадцатистиший и терцин в эклоге пятой).

В отличие от эклог, элегии не были особенно популярны в португальской поэзии Возрождения. Первым их начал писать Антониу Феррейра, который определил для них строгую строфическую форму — терцину, что, по-видимому, объясняется влиянием Гарсиласо. Все португальские элегии эпохи Возрождения написаны терцинами. Не исключением в этом плане являются и стихотворения Камознса. В «минимальный канон» входят элегии (1) «*Aquela que de amor descomedido*», (2) «*Aquele mover de olhos, excelente*», (3) «*O poeta Simónides*», (4) «*O Sulmonense Ovídio*», (5) «*Despois que Magalhães teve tecida*», (6) «*Se quando contemplamos as secretas*». Жанровое содержание, общее для всех элегий Камознса, — это скорбные размышления о жизни, любви, Фортуне, Боге и судьбах мироздания. Одно из самых глубоких в философском отношении стихотворений Камознса — шестая элегия. Здесь речь идет о «тайных причинах, на которых держится мир», о «курсе солнца» и о «высочайшем Существо, чистом и божественном, которое все может, всем распоряжается, всем движет и все создает». Бог осмысливается Камознсом как «причина причин». Пытаясь осмыслить время, в которое «беспокойная машина мира в печали разрушается», «вздывается клубами воздух», «стонет и бьется в берега море», Камознс отвергает теории происхождения мира «от фальшивых атомов Эпикура», от «широкого океана» или «беспорядочного хаоса» (то есть теории Фалеса и Аверроэса), заявляя, что мир был создан из «непорочной и чистой мысли». В дальнейшем эта неоплатоническая теория интерпретируется в сугубо христианском духе, хотя и христианская философия не может объяснить разлад «машины мира».

По проблематике к третьей элегии близка первая. Поэт приходит к выводу, что только способность к забвению минувших радостей и горестей дает человеку возможность продолжать свой жизненный путь. Воспоминания молодости перемежаются размышлениями о разладе «машины мира» и счастливой доле пахарей. Две элегии — первая и четвертая — посвящены мыслям о разлуке с Родиной, «жизни после смерти» и превратностях неумолимой Фортуны. Вторая элегия описывает в петраркистских тонах красоту возлюбленной поэта. Наконец, пятая элегия рекомендует дону Леонишу Перейре книгу Магальяйнша Гандаву об открытии Бразилии. Элегического настроения в стихотворении нет, и отнесено оно к элегиям, по-видимому, из-за своей строфики.

Таким образом, можно сделать вывод о многообразии жанровой системы лирики Камознса.

Это многообразие обусловлено как традициями куртуазной лирики, так и влиянием Возрождения, обновившего античные и создавшего новые поэтические жанры. Лирика Камозенса распадается на две группы стихотворений: в первую входят редондилы, во вторую — сонеты и «большие лирические жанры». В каждой из групп наблюдается некоторая атрофия жанров. Внутри редондиллий формируется гибридный жанр, сочетающий в себе элементы глоссы, вилансете и кантиги. Среди стихотворений «нового стиля» относительно четким жанровым содержанием обладают сонеты, элегии и эклоги. В основном, границы «больших лирических жанров» обозначаются чисто формально. В творчестве Камозенса уже намечается тип «безжанрового» стихотворения, к которому, в конце концов, придет вся европейская поэзия Нового времени.

Если же сравнивать место этих двух групп стихотворений в творчестве Камозенса, то надо признать, что собственно возрожденческие жанры дали ему большие возможности для выражения его поэтического мироощущения, однако стоящая за ними литературная традиция (петраркизм), обусловленная идеями Высокого Ренессанса, все-таки не позволяла в полной мере реализовать его поэтическому миру. Поэтому неотъемлемой частью лирического наследия Камозенса стали редондилы, связанные с традицией куртуазной и галисийско-португальской поэзии.

Во всех работах, исследующих философские взгляды Камозенса, наибольшее место отводится его связи с платонизмом или неоплатонизмом. Присутствие Платона в художественном мире Камозенса несомненно. Но специфика мировоззрения португальского поэта состоит не столько в следовании какой-либо философской системе, сколько в признании беспомощности всех известных ему философских теорий в объяснении основных закономерностей бытия как в его глобальном, так и в личностном, «микрокосмическом» проявлении. Эта беспомощность тем более трагична, что испытывает ее человек, вооруженный знанием многочисленных философских теорий и для своего времени энциклопедически образованный.

Как показали исследования Эжидиу Намураду, в сочинениях Камозенса упоминаются следующие философы: Демокрит, Фалес, Сократ, Платон, Диоген, Эпикур и псевдо-Дионисий Ареопагит²⁸. Можно добавить, что Камозенс неоднократно провозглашал свою верность христианской философии, хотя звучало это

несколько декларативно. Можно предположить, что Камознс был знаком, хотя, вероятно, не из первоисточника, с пифагорейской гармонией небесных сфер. Она, безусловно, отразилась в картине «машины мира» из IX песни «Лузиад». Вероятно, не без влияния пифагорейцев в эклоге «Passado já algum tempo» устами Белизы создается картина гармонического мира, в котором, в частности, звучат музыкальные инструменты, песни и любовные речи пастухов, и «влюбленная птица знает их контрапункт».

Из перечисленных в элегии «Se quando contemplamos» философов Эпикур, Фалес и подразумеваемый автором Аверроэс отнесены к «ложной теологии» и «непросвещенным людям». В октавах «Quem pode ser no mundo tão quieto» оспариваются мнения Демокрита и Диогена, а Платон именуется божественным. В элегии «Se quando contemplamos» эпитета «мудрый» удостоивается и Дионисий. Именно к нему восходит столь любимое Камознсом выражение «машина мира»²⁹, неоднократно повторяющееся в его философской лирике и десятой песни «Лузиад». Конкретная картина «машины мира» выполнена и введена в «Лузиады» под явным влиянием Данте, а Дантова система мироздания, по мнению И. Н. Голенищева-Кутузова, опять же восходит к псевдо-Дионисию³⁰.

Трудно сказать, что послужило первоисточником платонизма Камознса. Во всяком случае нельзя с определенностью утверждать, что он был знаком с сочинениями самого Платона. Более вероятно, что он знал «Комментарий на “Пир” Платона» М. Фичино, труды Пико делла Мирандолы и, возможно, «Диалоги о любви» Леона Эбрео. Весьма правдоподобным представляется и его знакомство с неоплатонической философией псевдо-Дионисия, на чем настаивает Э. Намураду. Кроме того, платонизм и неоплатонизм воспринимались Камознсом через творчество итальянских и испанских поэтов Возрождения. Естественно, что наибольшее влияние учение Платона (и думается, что все-таки в интерпретации Фичино) оказало на концепцию любви и красоты в творчестве Камознса. Однако Камознс пытается при помощи философии Платона объяснить и основные законы мироздания. В наиболее концентрированном виде платонизм Камознса представлен в редондильях «Sóbolos rios que vão», использующих некоторые образы 136 псалма и поэтому называемых также «Вавилон и Сион». Здесь речь идет о вечной тоске души «о том святом граде, из которого эта душа снизошла на землю»:

Não é logo a saudade
Das terras onde nasceu,
A carne, mas é do Céu,
Daquela santa Cidade
De onde esta alma descendeu³¹.

А до этого в редондильях говорилось, что «душа — это чистая доска, на которой пишется небесное учение, и поэтому она вылетает из своего дома и поднимается к небесной родине». Камознс размышляет о двоemiрии, наличии «мира видимого» и «мира идей», причем этот последний изображается им, как думается, не без влияния Блаженного Августина:

Ali achará alegria
Em tudo perfeita e cheia
De tão suave harmonia,
Que nem, por pouca, escasseia
Nem, por sobeja, enfastia³².

Редондильи «Вавилон и Сион» являются далеко не единственным произведением Камознса, в котором отразилось его увлечение платонизмом или неоплатонизмом; точно определить или разграничить два этих начала в его поэзии невозможно. В эклоге «*Que grande variedade vão fazendo*» оплакивающая смерть супруга пастушка Аония (принцесса Хуана) размышляет о посмертной судьбе его души совершенно в духе платоновской философии. Очень ярко представлен платонизм в оде «*Pode um desejo imenso*», в многочисленных философских сонетах, не говоря пока о любовной лирике Камознса.

Однако ни платонизм, ни какая-либо другая философская система не исчерпывают воззрений Камознса.

В октавах, обращенных «к другу, по поводу мирового разлада» («*Quem pode ser no mundo tão quieto*») поэт последовательно как бы «примеряет» различные философские системы, надеясь получить от них объяснение этого разлада, и также последовательно отвергает теории Демокрита, Диогена и Платона. Один лишь Сократ заслуживает его сочувствия как мыслитель, уловивший непостижимость мира и «не меняющийся в лице ни при каких обстоятельствах». Платон подвергается критике за «суетное» времяпрепровождение, страсть к путешествиям и бессмысленную надежду полностью постигнуть законы мироздания:

— Жизнь коротка, и ты хочешь провести ее,
Платон, всю в трудах? И ты проводишь
Так плохо краткие часы своего учения,
Что, в конце концов, считаешь сына ложного Феба?

Интересно, что в элегии «*Se quando contemplamos*» Платон даже не упомянут, зато с похвалой сказано о «мудром Дионисии», почувствовавшем и попытавшемся объяснить мировую дисгармонию. В этой же элегии, подвергнув критике философию наиболее ярких умов античности, Камознс утверждает на позициях традиционного христианства, опять же не столько умом, сколько сердцем. Через всю лирику Камознса проходит образ Фортуны, вообще-то типичный для всей литературы Ренессанса, но приобретающий у португальского поэта специфическую трактовку. Фортуна Камознса — злая, бессмысленная, иррациональная сила, постоянно вмешивающаяся в судьбы мира и человека. Фортуна олицетворяет собой то начало, которое не в состоянии объяснить ни одна из проштудированных Камознсом философских систем. В элегии «*O Sulmonense Ovídio*» Фортуна фактически отождествляется со смертью. В канцоне «*A instabilidade da Fortuna*» подчеркивается изменчивость ее характера и настроения. В канцоне «*Junto de um seco, fero e estéril monte*» Фортуна предстает как неумолимая сила, обязательно противодействующая человеку. Упоминаниями о ее ударах насыщена вся любовная лирика Камознса (канцона «*Vinde cá, meu tão certo secretário*»), сонеты «*Enquanto quis Fortuna que tivesse*», «*Grande tempo há que eu soube da Ventura*», «*Quem quiser ver de Amor uma excelência*» и многие другие). Вообще-то Фортуна в ее разновидностях (о *Fado*, *os Fados*, *o Destino* — судьба, Парки, предназначение) является одним из наиболее часто встречающихся образов лирики (и эпоса) Камознса. Этот образ мог возникнуть в творчестве португальского поэта под влиянием «Энеиды» Вергилия или лирики Горация, но у римских поэтов и ряда ренессансных писателей — Монтеня, Шекспира — Фортуна предстает изменчивой, капризной, коварной, могущественной, но необязательно зловещей. Образ ее амбивалентен, ибо она может не только обрушить на человека горести, но и осыпать его своими милостями. В однозначной трактовке образа Фортуны Камознс-лирик, по-видимому, шел за Петраркой с его трактатом «О средствах против всякой фортуны»³³ (в эпосе у Камознса происходит «корректировка» образа Фортуны в сторону Вергилия). Свойственной поздней

античности и европейскому Возрождению амбивалентности образа Фортуны не знала ни лирика Камознса, ни поэзия его продолжателей-маньеристов. Интересно, что у Камознса упоминание о Фортуне никогда не соседствует с упоминанием о Боге, сферы влияния этих двух начал не разграничены, но в художественном мире Камознса они не пересекаются. Это естественно, ибо Бог для Камознса является воплощением высшей справедливости, а Фортуна — слепой силой, с которой человек всю жизнь вынужден находиться в трагическом противоборстве. До Камознса португальская поэзия не знала Фортуны как развернутого образа (да и упоминания о ней были весьма спорадическими), зато после Камознса этот образ прочно утвердился в поэзии маньеризма.

Представляется, что мировоззрение Камознса можно охарактеризовать блоковским термином «трагический гуманизм». Поэт верит в положительно прекрасного человека. Именно как воплощение идеала положительно прекрасной личности изображает он дона Леониша Перейру (элегия третья и сонет «*Vós, ninfas da gangética espessura*»), дона Антониу де Нуронью (эклога пятая и ряд сонетов), дона Энрике де Менезеша (сонет «*Esforço grande, igual ao pensamento*»), дона Фернанду де Каштру (сонет «*Debaixo desta pedra está metido*»). Но интересно, что большинство этих образов возникает у Камознса в стихотворениях эпитафического характера, ибо Добро в художественном мире Камознса обречено на гибель. В отличие от Шекспира, понимавшего невозможность осуществления ренессансных идеалов в настоящем, но надевшегося на их реализацию в будущем, Камознс взирал на мир более пессимистично. Если его представления о должной жизни где-то и воплощались, то это было в утопическом времени (изображение прошлого Португалии в «Лузиадах») или утопическом пространстве (Остров Любви, пасторальный мир). Но осознание обреченности Добра не приводит поэта к пересмотру своих идеалов. В полных юмора редондильях «О разладе мира» Камознс замечает:

Os bons vi sempre passar
No Mundo graves tormentos,
E pera mais me espantar,
Os maus vi sempre nadar
Em mar de contentamentos.
Cuidando alcançar assim

O bem tam mal ordenado,
Fui mau, mas fui castigado.
Asiim que, só para mim
Anda o Mundo concertado³⁴.

Понимание хрупкости, незащитности и недолговечности добра не ведет Камознса к поиску альтернативных по отношению к ренессансному гуманизму нравственных ценностей, а только привносит в его лирику чувство отчаяния и надрыва. Хотя и с меньшей остротой и систематичностью, чем у Шекспира, но и у Камознса ставится вопрос о том, что наиболее адекватное соответствие потрясенному состоянию мира — это человеческое безумие. В октавах о «разладе мира» («*Quem pode ser no mundo tão quieto*») он возрождает древнегреческую легенду о Трасилае, излечившемся от безумия благодаря усилиям своего брата Крита. Но излечившийся Трасилай не обрадовался исцелению, лишившему его состояния счастья и беспечности, и заявил брату: «Верни меня в прежнее состояние, ибо я тебя предупреждаю, что только безумие и является разумом» («*Torna-me a meu estado, que eu te aviso / Que na doudice só consiste o siso*»).

Однако, несмотря на свое всемогущество, Фортуна не может разрушить гармонии микрокосма ренессансной личности, хотя может уничтожить ее физически. Но в художественном мире Камознса на смену одной ренессансной личности приходит другая с той же гуманистической системой ценностей, и в какой-то степени Человек и Фортуна являются равновеликими противоборствующими силами. И если Фортуна поражает тем, что простирает свое влияние на все сферы человеческой жизни (даже любовь, бывшая, например, для Монтеня средством отдохновения от ударов Судьбы, у Камознса также подчинена законам Фортуны), то Человек вызывает восхищение своей незыблемой и трагической верностью нормам ренессансного и христианского гуманизма. И хотя влияние стоицизма на творчество Камознса никак не засвидетельствовано, можно считать, что, подобно другим маньеристам³⁵, он в своем творчестве пришел к постулатам, весьма близким этому философскому направлению.

Продолжая разговор о платонизме Камознса, нужно сказать о влиянии Платона (или, скорей всего, Фичино) на концепции любви и красоты в его лирике. В соответствии с учением Платона-Фичино любовь к женщине осмысливается Камознсом «как про-

лог любви к Богу». Не случайно в «Лузиадах» эпизод «Острова Любви» заканчивается восхождением Фетиды и Васко да Гамы на холм и приобщением их к небесной мудрости и тайнам мироздания. В сонете «Dizei, Senhora, da Beleza ideia» (не входящем в «минимальный канон») дама сравнивается с идеей красоты. В другом сонете («De quantas graças tinha, a Natureza» — также не включен в «канон») идет речь о «возвышенной и ангельской» красоте дамы. Красота, и не только женская, является проявлением божественного начала, в эклоге «Passado já algum tempo que os amores» воспеваются «ангельская и тихая красота благодатного вечера». Как и для Николая Кузанского, для Камознса «высшая и первая красота есть сущность Бога, которая есть сам Бог»³⁶. Подобно другим ренессансным последователям Платона, Камознс различает любовь земную и небесную, духовную и телесную³⁷. При этом, для воспевания любви земной он избирает такую стихотворную форму, как редондилы, среди которых встречаются стихотворения, трактующие тему Любви в грубовато-площадных тонах («Deu Senhora, por sentença»). Герой пьесы «Филодему» Дуриану говорит об «активной любви», сторонником которой является он сам, и «пассивной любви», «сладкой, как дыня, когда хотят просто обожать даму, и сразу вспоминается ваш Петрарка, и ваш Пьетро Бембо, привязанный к тремстам Платонам».

«Привязанность к тремстам Платонам», а скорее даже к ренессансным интерпретаторам античного мыслителя, выразилась и в одном из главных тезисов философии любви Камознса, а именно в знаменитом «Transforma-se o amator na cousa amada» («Любящий превращается в то, что он любит»):

Transforma-se o amator na cousa amada,
Por virtude de muito imaginar,
Não tenho logo mais que desejar,
Pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minha alma transformada,
Que mais deseja o corpo de alcançar.
Em si somente pode descansar,
Pois consigo tal alma está liada...³⁸

Эта мысль является одной из главенствующих в любовной лирике Камознса. Она звучит и в глоссе «Vejo-a na alma pintada»,

и в «пасторальной вилансете» «Deus te salve, Vasco amigo» (в «минимальный канон» не включены), в «Песне рабыне Барбаре», в глоссе «Vós teneis mi soçazón». Восходит она, по-видимому, к Фичино, в «Комментарии» которого глава VIII так и называется «Каким образом влюбленный становится подобным любимому».

Очень близкой Камозэнсу оказалась и еще одна мысль ренессансных последователей Платона — слияние красоты с добром. «Добродетель,— писал Николай Кузанский,— несет в себе ясность, в силу которой она прекрасна, даже если никем не признана, потому что и тогда способна восприниматься как что-то блестящее; и недаром Цицерон называл прекрасное благородным. Поскольку прекрасное в своем субъекте сливается с добром, красота всем желанна; ведь добру присуще быть желанной целью, вызывающей к себе влечение»³⁹. Эта идея стала одним из главных компонентов философии прекрасного у Камозэнса. В сонете «Está-se a Primavera trasladando» он описывает «восхитительную и честную» («deleitosa e honesta») наружность прекрасной женщины. В другом сонете («Eu cantarei de amor tão docemente») говорится, что поэт согласен довольствоваться «честным презрением» («desprezo honesto») своей дамы. Соединение «небесной красоты» с прекрасным духовным обликом: «мягкой и честной улыбкой, почти вынужденной, тихим и скромным поведением... спокойными и стыдливými манерами» — воспевается и в сонете «Um mover de olhos, brando e piadoso» (в «минимальный канон» не входит). Интересен в этом отношении приписываемый Камозэнсу сонет «Diana prateada, esclarecida». Поэт в любовной лирике часто жалуется на суровость и неприступность своей любимой. И вдруг при свете луны он видит истинный лик прекрасной женщины, озаренный «ста тысячами миллионов милостей», рачтосаемыми влюбленному в нее поэту. Характерно, что и в «Лузиадах» о нимфе Эфире, решившей ответить на чувства морехода Леонарду, говорится, что она обратила к нему свой лик, «спокойный и святой» («segeño e santo»).

В соответствии с философией Платона, любовь для Камозэнса, прежде всего, свойство бессмертной души человеческой, ищущей пути к Богу. Одним из этих путей является красота, а она, как полагал Фичино,— «скорее некое духовное отображение вещи, нежели телесный образ»⁴⁰. Поэтому в любовной лирике Камозэнса столь часто возникает слово «душа». В знаменитом сонете «Alma minha gentil» поэт обращается к душе умершей возлюбленной:

Молись Богу, укоротившему твои годы.
Чтобы он так же скоро забрал меня отсюда и дал увидеть тебя,
Как похитил тебя от моих глаз.

В сонете «Quando de minhas mágoas a comprida» (в «минимальный канон» не входит), который, как и предыдущий, посвящен погибшей возлюбленной поэта Динамене, опять же говорится, что поэту «во сне является душа», бывшая для него «мечтой всей жизни». Духовность чувства любви подчеркивается и легендой о ее возникновении в сердце поэта: вслед за Данте и Петраркой Камознс говорит, что увидел «небесную и ангельскую фигуру» своей возлюбленной в храме.

Таким образом, философское наследие Платона в его ренессансной трактовке оказало существенное влияние на лирику Камознса. Однако мировоззрение Камознса не исчерпывается платонизмом. К нему не сводима даже концепция любви, представленная в поэзии Камознса. Ориентация на европейскую поэзию Ренессанса, и, прежде всего на Петрарку и его испанских последователей, заставляла Камознса воспевать любовь как высоко духовное чувство, устремленное к женщине — носительнице идеальной красоты и доброты. Но очень часто в поэзии Камознса любовь предстает как всемогущая сила, олицетворяющая собой неумолимый закон жизни, противиться которому бессмысленно и кощунственно. И этот закон жизни поэт приветствует в его вполне земных проявлениях. В знаменитой вилансете «Descalça vai pela neve» (в «минимальный канон» она не входит, но сила поэтического таланта ее автора позволяет атрибутировать ее из всех португальских поэтов только Камознсу) он говорит:

Os privilégios que os reis
Não podem dar, pode Amor,
Que faz qualquer amador
Livre das humanas leis¹¹.

Всякая любовь для Камознса — чистое чувство. В «Эклоге фавнов» сатир с укоризной перечисляет героинь античной мифологии, пытавшихся избежать любви в самом обычном смысле этого слова и в результате лишившихся жизни. Именно любовь «приводит вещи в соответствие с мирозданием и улучшает материю». В эпизоде «Острова Любви» любовь несет в себе как высокий мистический (приобщение к божественному познанию), так

и самый обыкновенный смысл (любовный союз мореходов с nereидами). В сонете «*Pede o desejo, Dama, que vos veja*» поэт вначале излагает концепцию платонической любви, потом говорит, что она для него неприемлема:

Но это чистое желание во мне нарушается,
Ибо, как тяжелый камень, падая,
Ищет желанного центра природы,

Так и моя мысль, в силу того,
Что я обыкновенный земной человек,
Просит, сеньора, о низменном.

При анализе любовной лирики Камознса неизбежно встает вопрос о его петраркизме. Хотя этот термин фигурирует во многих работах, посвященных литературе Возрождения, содержание его является достаточно растяжимым и может нести в себе как положительный, так и отрицательный «заряд». Камознс, безусловно, многим обязан художественному опыту Петрарки и его последователей — Б. Тассо, Саннадзаро, Бембо, Боскана, Гарсиласо. В ряде случаев зависимость Камознса от Петрарки видна невооруженным глазом. Особенно это относится к сонетам и канционам, для многих из которых давно уже установлены «первоисточники» в поэзии Петрарки и его последователей. Тем не менее, Камознса нельзя считать заурядным эпигоном Петрарки и петраркистов. Он действительно прошел своеобразный период ученичества у итальянской поэзии и интересовался не столько частным художественным опытом одного поэта, сколько всей итальянской поэзией Возрождения, начиная с Данте. Думается, что вопрос о влиянии Данте на Камознса еще ждет своего исследователя. В любовной лирике Камознса петраркизм выступает как «материальное» наполнение идей платонизма, охватывая, прежде всего, сферу поэтического языка и внося в португальскую поэзию традиционные, отчасти даже «штампованные» изображения женской красоты. Женщина, олицетворяющая идею красоты, описывается как обладательница «чела из золота и снега, прекрасного лица, грациозных уст, честной улыбки, хрустальной шеи, белой груди» (канциона «*Fermosa e gentil dama*»). «Нет, никогда природа не производила ничего столь прекрасного и совершенного по форме и состоянию» (ода «*Tão suave, tão fresca e tão fermosa*»), возлюбленная Камознса отличается «чистой гра-

цией, высоким непорочным ореолом — лучом Божественной красоты» (ода «*Pode um desejo imenso*»). Петраркизм Камознса явился художественным наполнением его платонизма, но сам платонизм воспринимался Камознсом не только через опыт Петрарки. Кроме уже упоминавшихся философов Возрождения, здесь следует сказать и о традициях провансальской и галисийско-португальской лирики⁴² и о художественном наследии Данте. Думается, что по своим философским основам концепция любви у Камознса тесно связана с творчеством Данте. Один из португальских исследователей Камознса заявляет, что «присутствие Данте Алигьери (Данте “Новой жизни” и его последователей) очень ярко ощущается в поэзии Са де Миранды и Камознса»⁴³. Для любовной лирики Камознса свойственно безграничное возвышение образа любимой (не случайно возникла легенда о его любви к инфанте доне Марии) и мысль о связи любви со смертью и одновременно — с приобщением к божественной мудрости. Конкретное воплощение эти идеи часто получали в формах петраркизма. Причем наиболее тесное следование поэтическому языку Петрарки проявляется у Камознса в описании внешности прекрасной дамы. Что касается самого чувства, то оно в изображении португальского поэта весьма отличается от предписаний петраркизма. Чувство Камознса остается, в основном, платоническим, но в силу «вынужденных» обстоятельств. Герой лирики Камознса воспринимает союз любящих друг друга людей как естественную норму жизни. И его стихи полны упреков любимой женщине за ее суровость и неумолимость (сонеты «*Senhora minha, se de pura inveja*», «*De piedra, de metal, de cosa dura*» (в «минимальный канон» не включены), «*Grão tempo há já que soube da Ventura*», «*Se com desprezos, Ninfa, te parece*» (в «минимальный канон» не входит), «*Se tanta pena tenho merecida*», «*Pede o desejo, Dama, que Vos veja*», «*Apolo e as nove musas, discantando*»).

Интересно сравнение одного из лучших сонетов Камознса «*Alma minha gentil*» (в русском переводе М. Талова «*Душа моей души, ты на крылах*») и считающегося его «прототипом» сонета Петрарки «*Anima bella, da qual nodo sciolta*» (в переводе А. Парина «*Душа, покинувшая облаченье*»). Для Петрарки важно, что после смерти Лауры его сердце «очистилось от греховной идеи, из-за которой ему ранее был горек и тяжок прелестный облик» его дамы. И у Лауры с родным городом связано неприятное воспоминание о человеке, питавшем к ней греховную страсть. Та-

ким образом, смерть Лауры становится очистительной силой, облагораживающей отношение к ней поэта. Для Камозэнса любовь чиста изначально. Он оплакивает женщину, отвечавшую ему взаимностью. И его мечта о посмертном соединении двух душ на небе — это своеобразный компромисс с Богом, исходящий от человека, который, будь это в его силах, предпочел бы общаться со своей избранницей на земле.

У Камозэнса тема любви очень часто связана опять же с темой безжалостности Фортуны, жизненной катастрофы, полного крушения всех надежд (канцоны «Vão as serenas águas», «Vinde cá, meu tão certo secretário», «Aquele moço fero», «Foge-me, rouco a rouco, a curta vida»). Во всех этих стихотворениях есть элементы петраркизма, но ими не исчерпывается идейно-стилистическое своеобразие произведений. Само время вносило свои коррективы в то восприятие, которое он получил в португальской поэзии. Характерно, что и сам Камозэнс сознавал недостаточность петраркизма даже в описании черт прекрасной женщины. Пытаясь передать словами ее обаяние (ода «Pode um desejo imenso»), он говорит, что в ней есть «сам не знаю что, и оно проявляется неизвестно в чем; хотя оно невидимо, зрение его видит, но не может постичь, и вся тосканская поэзия, более других возрождающая Феба, никогда не видела этого ни в Беатриче, ни в Лауре». Петраркистское восприятие и воплощение любви проявилось, прежде всего, в поэтических жанрах, рожденных или возрожденных Ренессансом. Что касается редондилий, то в них любовь и красота воспринимаются иначе. В «Песне рабыне Барбаре» воспевается веселая и живая молодая женщина, красота которой не вписывается в каноны петраркизма:

Удивительное лицо,
Спокойные глаза,
Черные и уставшие,
Но не от того, чтобы разить наповал.

Оживленная грация,
Которой они проникнуты,
Делают ее госпожой
Того, кому она доводится пленницей.

У нее черные волосы,
Но кто их видит

Отказывается считать
Прекрасными светлые.

Герой лирики счастлив своим чувством, и его любовь является разделенной. Целый цикл рендондий Камозэнса посвящен зеленоглазой девушке, и поэт воинственно доказывает, что зеленый цвет ничем не хуже «узаконенных» петраркизмом золотого и голубого («Vós, Senhora, tudo tendes»).

Золото и лазурь — лучшие
Цвета, из-за которых люди не помнят себя,
Но грация этого зеленого цвета
Лишает грации все остальные.

Думается, что следование традиции Петрарки было необходимым шагом в приобщении португальской поэзии к европейским поэтическим формам. Однако Камозэнса нельзя считать бездумным эпигоном певца Лауры. В лирике Камозэнса шел процесс формирования реализма. Этот реализм был реализмом ренессансным, с присущей этой эпохе идеализацией ряда сторон жизни. Но именно реалистическая основа творчества Камозэнса не позволила ему воспринимать любовь только как источник радости, душевного покоя и благодати и довольствоваться безмолвным обожанием своей дамы. Поэт-реалист видит связь между страстями человеческими и состоянием мира, мировым разладом. Для Камозэнса любовь не гармония, а безумие («doudice»), горе и взаимное страдание («mágoa e piedade») двух людей. В знаменитом монологе Аграриу из эклоги «Que grande variedade» говорится:

Любовь — это не Любовь, если она не придет
Вместе с безумием, бесчестьем, распрями,
Примирением, ссорами, удовольствием и неудовольствием,
Опасностями, сплетнями, пересудами,
Ревностью, криком, соперничеством,
Страхами, смертями, трауром, гибелью.

В поэзии Петрарки и Камозэнса можно найти совпадение художественных средств выражения той или иной темы, но нельзя найти полного совпадения душевных состояний лирических героев. Не случайно Жорже де Сена, исследовав влияние сонета Петрарки на Камозэнса, пришел к выводу, что португальский

поэт «прибегает к петраркизму как к способу выражения внутреннего мира, который намного шире мира петраркистов и самого Петрарки»⁴⁴. Это утверждение очень интересно, ибо, вероятно, без ведома его автора в нем таится намек как на сильные, так и на слабые стороны поэзии Камознса (а отчасти и Петрарки). Не следует искать количественные параметры для соизмерения художественных миров двух великих поэтов. Мир Камознса действительно очень многообразен, а его выражение сделало поэта одним из крупнейших мастеров психологического анализа в португальской литературе. Неотъемлемой частью этого мира является любовь, ибо о чем бы ни писал Камознс: о сущности времени как философской категории, разладе мира, безжалостности Фортуны, бесконечных изменениях всего и вся — он почти всегда «сбивался» на рассуждения о любви. Это неудивительно, так как подобно Данте португальский поэт соотносил любовь с «движением солнца и светил». Однако думается, что именно каноны петраркизма удержали Камознса от психологического анализа женской души. О духовном мире героинь его лирики мы, по большей части, знаем лишь то, что он является воплощением доброты и его красота соответствует красоте всего облика Натерсии, Динамене, Виоланте и прочих возлюбленных поэта. Если в редондильях пробиваются отголоски реального мира женской души и отражение реальных женских характеров, привычек, образа жизни, то в ренессансных лирических жанрах женщина играет строго отведенную ей роль. Когда ей предоставляется право голоса (а происходит это не часто), она говорит в соответствии с заранее разработанным сценарием. В сонете «Кто, Порция, твою направил руку?» умирающая героиня успевает произнести целую тираду во славу любви. Точно так же ведет себя и погибающая Элиза-Дидона («Дидона, вся в слезах, перебирала»). В эклоге «Que grande variedade vão fazendo» пастушка Аония (анаграмма имени принцессы Хуаны, вдовы наследного принца Жуана), оплакивая мужа, излагает философию Платона: «Ты сейчас... в Эмпирее созерцаешь ту Идею, которая всем в мире управляет». Более живым является монолог пастушки Белизы из эклоги «Passado já algum tempo que os amores». Из слов героини мы узнаем о ее несчастной любви, о том, как зародилось и развивалось это чувство, и все это передано весьма реалистично. Правда, дальнейшее развитие событий носит очень условный характер. Выясняется, что несчастье пастушки состоит вовсе не в безответности ее чувства, а в «греховности» помыслов любящего

ее Алмену. Затем, в духе любимого Камознсом Овидия, Белиза превращается в кипарис, и Алмену решает умереть у подножия этого дерева.

Представляется, что «каноническое», условное изображение женской психологии не было преодолено Камознсом даже в «Лузиадах», не говоря уже о театре, где образ каждой героини, за исключением, может быть, Солины из «Филодему», исчерпывается своим амплуа. Эти амплуа вошли и в поэму Камознса. В ней развернутых женских образов вообще немного: это Венера, супруга Альфонсо XI Кастильского королева Мария Португальская и Инеш де Каштру. Из этих трех образов наиболее живым является образ Венеры. Для портрета ее во второй песне использована опять же вполне петраркистская палитра («волнистые золотые нити разметались по шее, затмевающей своею белизною снег»), несколько дополненная в духе возрожденческих изображений богини. Однако Венера у Камознса обладает вполне определенным характером. Она кокетлива, весьма умело пользуется своими женскими чарами, но, между тем, отличается очень стойкими привязанностями. Своих любимых португальцев она защищает с неженской силой. И она же с неземным великодушием вознаграждает их за подвиги. Другая героиня «Лузиад» — «прекраснейшая Мария» — также впервые появляется перед читателем с «ангельскими волосами, рассыпанными по плечам цвета слоновой кости». В полном согласии с амплуа верной супруги кастильского короля и убежденной христианки она призывает отца выступить в союзе с кастильцами против мавров. Поскольку поведение короля Португалии в поэме также всецело определяется его социальным статусом, то Мария легко добивается его согласия. Между тем, Камознсу не могло не быть известно, что на самом деле Альфонсо XI Кастильский так плохо обращался со своей несчастной супругой, что одним из условий участия Португалии в битве при Саладо стало восстановление мира между кастильской августейшей четой. Камознс прошел мимо, по-видимому, глубоких переживаний молодой женщины, увидев в поведении Марии не столько проявление живых человеческих эмоций, сколько действия «образцовой» королевы и христианки.

И, наконец, Инеш де Каштру, «слабая, хрупкая дама» с «прекрасными глазами», «нежными манерами» и «алебастровой шейей». В свой смертный час перед лицом короля Афонсу IV, не одобряющего любви к ней своего сына, она ведет себя, прежде всего, как добродетельнейшая мать, прося сохранить себе жизнь

ради своих детей. Красота эпизода Инеш де Каштру связана с описанием самого чувства любви, а не характера героини.

Все три женских образа в «Лузиадах» проникнуты влиянием петраркизма. Это же влияние доминирует и в любовной лирике Камознса; его Натерсия настолько похожа на Виоланте и Динамене, что до сих пор ведутся споры о том, не являются ли все эти имена «псевдонимами» одной и той же женщины. По преданию, Динамене была китайкой, однако реальные черты ее внешности не отразились в лирике Камознса. Несмотря на тонкий вкус и высокое поэтическое мастерство Камознса, петраркизм во многом ограничивал его возможности, ибо уже не соответствовал эпохе, в которую жил и творил португальский поэт. Но во многих стихотворениях, как уже говорилось, Камознс выражает взгляды, расходящиеся с платоновской и петраркистской концепцией любви и свидетельствующие о приближении поэта к реализму. В лучших своих лирических произведениях и в «Лузиадах» Камознс воспевает любовь как вполне земное чувство, проникнутое, однако, высоким духовным содержанием. И если в духовном плане любовь позволяет человеку приобщиться к красоте, добродетели и Божественной мудрости, то в земном, «активном», выражаясь словами Дуриану, плане любовь дает человеку счастье, без которого жизнь кажется Камознсу неоправданно обедненной. И хотя строгие каноны петраркизма заставляли португальского поэта воспевать, прежде всего, высокую платоническую любовь и соответствующий ей иконографически петраркистский тип красоты, в художественный мир Камознса прочно вошли рабыня Барбара, зеленоглазая девушка и женщина, идущая во имя любви босиком по снегу. Апофеозом любви предстает в его лирике «Эклога фавнов», в которой любовь, понимаемая не только как духовное, но и как физическое, почти хтоническое начало, наделяет человека высоким нравственным потенциалом.

В связи с анализом концепций любви и красоты в лирике Камознса уже затрагивалась проблема психологического анализа его женских образов. Совсем иначе изображался в его лирике герой-мужчина. Психологический анализ его любовных переживаний (а любовь в изображении Камознса — чувство, состоящее из сложнейших противоречий, тончайших душевных движений, — неразрывно смыкается с осмыслением основных вопросов бытия.

Эклога «Que grande variedade vão fazendo» начинается с рассуждений о вечных изменениях в мире:

Какое разнообразие нам представляют
Друг Фронделиу, сменяющие друг друга часы!
Как одни вещи обращаются
В другие, различные и неожиданные.

Фронделиу соглашается с мыслью друга об изменении всего живого, считая его «законом Природы», но в его мировосприятии все изменения носят трагический характер:

Брат Умбрану, это закон Природы,
Нерушимый, постоянный и вечный,
Что все хорошее постигает несчастье
И нет удовольствия, которое бы длилось всегда.

Возле «алтарей надежды», по его словам, стоит «все уравновешивающая, справедливая и суровая» Немезида. В этом контексте и возникает известие о смерти Тиониу (дона Антониу де Нуроньи) и «нежного Аониу» (наследного принца Жуана). Плач пастушки Аонии (принцессы Жуаны) по супругу, таким образом, как бы является составной частью трагического восприятия всего мира и даже Бога, а счастливая любовь оказывается лишь мгновением в жизни человеческой.

Синкретическое осмысление любви, природы, красоты и времени характерно и для эклоги «Ao longo do sereno». Аграриу пытаются понять природу самого времени, ибо именно время олицетворяет для него своеобразный эликсир жизни, основную тайну «Божественного существа», обладающую, однако, своеобразной независимостью от Бога. С одной стороны, в неизменной смене времен года есть что-то бессмысленное и тупое. С другой стороны, по мнению Камознса, «связь времен» распалась не сразу: время эволюционировало, меняясь каждый раз к худшему («Cada vez em pior te vás mudando»). В соответствии с традицией, идущей от пророка Даниила и Бэды Достопочтенного, Аграриу рассуждает о золотом веке, об эпохе «более низкого металла», пришедшей на смену этому веку, и о дальнейшей деградации времени. Однако причины этой деградации заложены не в человеке, а как бы в самом времени — Сатурне, пожирающем собственных сыновей и тем самым нарушающем закон жизни, установленный

Богом. Именно на фоне этих философских размышлений дается история трагического разминовения в любви между Алмену и Белизой, являющаяся составной частью общей деградации времени. Любовное чувство несчастного пастуха приобретает поистине космический размах. Мало того, что в его несчастьях виновато время, но вместе с ним «от горя плачут горы и пустыни» («de mágoa te choram as montanhas e os desertos»), худеют козы, отказывающиеся от пропитания («as tuas cabras, não querendo gostar as verdes ervas, se emagrecem»), и печалются поля («os campos... parece que entristecem»). В знаменитом «неканоническом» сонете «Aquela triste e leda madrugada», который, согласно бытующему в Португалии преданию, посвящен прощанию Камозенса с Катариной де Атаиде перед его отплытием в Индию, сказано, что полные горечи слова влюбленных могли бы «охладить пламя и дать покой осужденным душам».

Думается, что психологизму Камозенса свойственно «поточное», нерасчлененное изображение человеческого сознания. Конечно, если взять такой жанр, как сонет, то сама поэтическая форма ведет к четкости содержания, обычно ограничивая своего творца в отношении тематики. Не случайно, что сонеты Камозенса так часто в различных изданиях группируются по тематическим циклам. Для больших же лирических жанров свойственно свободное перетекание одной темы в другую. Так, например, элегия «O poeta Simónides» открывается размышлением об особенностях человеческой памяти и переселении душ, затем лирический герой переходит к воспоминаниям о буре, настигшей его у Мыса Доброй Надежды; эта буря ассоциируется у него с катастрофой «машины мира», потом опять же свободные ассоциации приводят героя к воспоминаниям о походе на «короля Перца», сменяющимся рассуждениями о завидности жребия пахарей. Как мы видели, подобная же игра настроений, причудливая смена мыслей и вызываемых ими образов присутствует и в эклогах Камозенса, она же характеризует его канцоны, оды и секстину. Для значительной части «больших лирических жанров» типична, казалось бы, произвольная смена тематики (а иногда и не смена, а своеобразная полифоничность, одновременное сосуществование в стихотворении далеко друг от друга отстоящих содержательных пластов — разлада «машины мира» и похода на «короля Перца»), композиция, основанная на субъективных ассоциациях, описаниях плавного перетекания одного душевного движения в другое. Этот «поток сознания» (думается, что лирика Камозенса

дает основания для обращения к этому термину) не является столь несвязным, как может показаться на первый взгляд, ибо имеет свои опорные моменты. О чем бы ни писал Камознс, он пишет о проявлении Божественного начала в жизни. Это начало определяет ход времени, состояние «машины мира», развитие человеческих отношений. Божественный Разум представлен в Красоте, Любви, Природе — словом, в том, что принято называть вечными ценностями, и эти вечные ценности и являются своеобразными вехами, ограничивающими поэта в его описании духовного мира своего и своих героев и определяющими высокий характер этого мира. В меньшей степени, чем в сонетах и «больших лирических жанрах», стремление к отражению жизни в ее высоком измерении проявляется в редондильях, но оно не чуждо и им. Так, в стихотворении «*Senhora, pois me chamaís*» (в «канон» не включено), обращенном к даме, назвавшей поэта дьяволом, Камознс как бы пытается приобщить свою обидчицу к восприятию жизни в ином ее разрезе. А в стихотворении «Вавилон и Сион», считающемся наиболее ренессансным из всех редондиллий Камознса, предстает все та же почти неуловимая смена субъективных ассоциаций: воспоминания о прошлом счастье сменяются поэтическим изложением философии Платона, за которым следуют рассуждения о Христе. Возможно, что вся эта смена образов и идей казалась Камознсу тем более естественной, что он вообще считал зыбкость, текучесть и бесконечные перемены в жизни одним из законов мироздания.

Приемы и средства психологического анализа у Камознса вполне традиционны. Портретная характеристика героя как передача реальных черт его внешнего облика в изображении героя-мужчины практически отсутствует. Внешний облик женщины, в основном, определен традициями петраркизма. Описание героя у Камознса связано с созданием его своеобразного духовного портрета. Это очень часто проявляется при изображении женщины, внешняя красота которой почти всегда трактуется как отражение красоты духовной. Но это же свойственно лирике Камознса и при создании образа мужчины, ибо и в этом отношении Камознс тяготеет к созданию образа идеального героя.

Одним из средств психологического анализа являются в лирике Камознса описания природы. Хотя поэт был мастером пейзажных описаний, они никогда не являлись для него самоцелью. Природа либо предстает в его творчестве как воплощение Божественной красоты, либо же соотносится с душевным состоянием

героя. Последнее наиболее часто проявляется в канцонах («Junto de um seco, fero e estéril monte», «Vão as serenias águas do Mondego, «Já a goxa manhã clara»).

Кроме портретной и авторской, Камознс использует, конечно, и речевую характеристику, но ее трудно назвать индивидуализированной. Если обратиться к эклогам, в которых каждый герой, естественно, наделен собственными монологами, то можно заметить, что разница между ними обусловлена не глубинными различиями в лексике, синтаксических конструкциях или словообразовательных моделях. С этой точки зрения трудно отличить речь Умбрану от речи Фронделиу. Различить речи героев можно лишь по выраженным в них идеям и настроениям. Алмену предстает более темпераментным и одержимым страстями, чем уравновешенный Аграриу. Речь Аонии неповторимо «индивидуальна», ибо она говорит по-кастильски. Ссорящиеся друг с другом Алиэту и Аграриу из эклоги «A rústica contendida» говорят совершенно одинаковым языком.

Если анализировать героев лирики Камознса, то намечаются две большие группы, которые условно можно назвать «я» и «не-я». «Я» — лирический герой Камознса — образ всецело автобиографический. Он полностью идентифицируется с самим Камознсом, предстающим в своей лирике во всей сложности человеческих переживаний. Близость лирического героя Камознса к самому поэту при желании можно было бы проследить, сопоставляя его лирику и письма. Эрнани Сидаде включил в полное собрание сочинений Камознса четыре письма⁴⁵. Из них три первых фактически являются обширнейшим комментарием к его лирике, да и написаны они почти «прозомерией», ибо стихотворения как самого Камознса, так и любимых им португальских и кастильских поэтов занимают в них очень существенное место.

Лирический герой никогда не идеализируется Камознсом. Поэт открыто говорит о своих ошибках («Erros meus, má fortuna, amor ardente»), низменных страстях («Em prisões baixas fui um tempo atado»), весьма скромно отзывается о самом себе, особенно когда сравнивает себя с любимой женщиной. Наряду с этим, лирическому герою Камознса присуща и способность к высокому любовному чувству, непрерывный поиск исчерпывающей концепции мироздания, характерный для интеллигента эпохи кризиса Ренессанса⁴⁶, осознание трагической сущности времени и бесконечной изменчивости вселенной.

Вторая группа — «не-я» — уже не является столь однородной по своему составу. Это не лирический герой, это герои лирики. Некоторые из них — идеализированные образы современников Камознса — были упомянуты выше. Кроме того, значительное место среди этой группы занимают героини-пастухи. Несмотря на их многочисленность, опять же трудно говорить об их индивидуализированности. При некоторых различиях настроений и определенных условностях, связанных с пасторальным содержанием, все эти Умбрану, Фронделиу, Алмену, Аграриу, Алиэту являются разновидностями образа мыслящего интеллигента эпохи Возрождения, причем в существенных своих чертах этот образ пересекается с образом лирического героя Камознса. Именно поэтому представляется невозможным принять ранее приведенное определение эклоги, данное Алешандре Пинейру Торрешем, по крайней мере применительно к творчеству Камознса. А. Пинейру Торреш считал эклогу «драматической поэмой», но признавал, что она не обладает «существенным развитием действия». Хотя формально эклога Камознса и отличается некоторыми структурными признаками драмы, ее, конечно, следует считать лирическим жанром, ибо главная ее цель — выражение духовно-мирового и субъективных переживаний самого автора.

В группе «не-я» можно отметить очень ограниченное число более или менее индивидуализированных образов. Как правило, за ними всеми стоит определенная литературная, мифологическая или историческая традиция. Имеются в виду Фемистокл и Симонид Хиосский из элегии «O poeta Simónides», Ахилл из оды «Aquele único exemplo». В принципе же следует признать, что мастерство психологического анализа Камознса проявлялось, прежде всего, в создании автобиографического образа лирического героя.

Как уже говорилось, исследователь португальского маньеризма В. де Агиар э Силва «продемонстрировал» формальные особенности этого явления на примере лирики Камознса. Другой воинствующий адепт маньеризма Камознса — Жорже де Сена — также утверждал, что «у Камознса, как и у других маньеристов, нет двух стилей»⁴⁷, всецело заключая португальского поэта в рамки «маньеры». Однако во время написания работ этих авторов в португальском литературоведении господствовало стремление к проведению разграничительных линий между Ренессансом и маньеризмом. Ныне же, когда маньеризм трактуется как

одна из стилистических разновидностей культуры Ренессанса, эти линии не кажутся столь четкими и обязательными, как ранее. Некоторые сомнения вызывает и утверждение об отсутствии двух стилей у Камознса. Строго научное обсуждение этой проблемы уже невозможно, ибо покойный Ж. де Сена нигде не оговорил своего понимания такой категории, как стиль. Множественность стилей характеризует все португальское искусство XVI столетия, и Камознс не является исключением. Даже если на мгновение допустить, что его лирика укладывается в рамки маньеризма (что совершенно не так), то придется признать наличие иной стилистической тенденции в эпосе. Да и лирика разделяется на «старый размер» и «новый стиль», между которыми, однако, часто находятся точки соприкосновения, свидетельствующие о принадлежности произведений одному и тому же писателю. У Камознса, безусловно, есть лирика, выдержанная в стиле Ренессанса, есть маньеристские стихотворения и есть такие, которые органически сочетают в себе элементы двух стилей. Думается, что нет необходимости давать статистику соотношения в творчестве поэта этих стилевых начал, ибо тут же встает вопрос о круге произведений, которые можно подвергнуть статистическому обследованию. Если исследовать «минимальный канон», то ценность работы будет весьма и весьма относительной, ибо за его пределами, по иронии судьбы, остается ряд стихотворений, которые, несмотря на свое скромное количество, стоят целого «канона». Если же анализировать все, что приписывалось Камознсу на протяжении столетий, то это тем более бесполезно, ибо, как известно, отграничение его лирического наследия от поэзии португальских маньеристов, и прежде всего Бернардеша, в иных случаях не под силу даже самым крупным знатокам португальской поэзии. В связи с этим представляется целесообразным рассмотреть многообразие и богатство стиля Камознса на примере трех его сонетов, входящих в «минимальный канон». В. де Агиар э Силва видит в сонете «поэтическую форму, наиболее часто культивируемую маньеристами»⁴⁸. Наряду с этим, португальский сонет существует и во вполне ренессансной своей ипостаси, связанной с традицией Данте и Петрарки. Кроме того, некоторые сонеты благополучно соединяют в себе два стилевых начала, что объясняется внутренними закономерностями как творчества Камознса, так и самого маньеризма.

Первый из сонетов — «O raio cristalino se estendia» — в общем укладывается в идейно-стилистическую систему Ренессанса.

O raio cristalino se estendia
Pelo mundo, da Aurora marchetada.
Quando Nise, pastora delicada,
Donde a vida deixava se partia.

Dos olhos, com que o sol escurecia,
Levando a vista em lágrimas banhada,
De si, do Fado e tempo magoada,
Pondo os olhos no céu, assi dizia:

— Nasce, sereno Sol, puro e luzente:
Resplandece, fermosa e roxa Aurora,
Qualquer alma alegrando descontente,
Que a minha, sabe tu que, desde agora,
Jamais na vida a podes ver contente,
Nem tão triste nenhuma outra pastora⁴⁹.

В соответствии с пасторальной традицией Низе жалуется на свое горе, связанное, по-видимому, с несчастной любовью. Природа рисуется в весьма радужных тонах, как и полагается в произведениях Ренессанса, считающего ее «наместником» Бога на земле⁵⁰. Язык Камознса в этом сонете вполне соответствует нормам поэтики Ренессанса («реченья срываи, Что высоких полны достоинств»)⁵¹; он очень близок и к художественной речи «Лузиад», где также встречаются и «принаряженная Аврора» (I, 19), «нежная дама» (III, 123). Если лик пастушки в сонете омыт слезами, то лик Эфиры (IX, 82) «омыт улыбкой и радостью». Гармония, умиротворение и внутреннее равновесие, лежащие в основе ренессансного представления о красоте, пронизывают собой мир природы с его «хрустальным лучом», «безмятежным солнцем» и «прекрасной и багряной Аврой». Следует отметить простоту и естественность, «неконцептуальность» камознсовской метафоры: «луч... охватывал мир», Низе «покидала то место, в котором оставалась ее жизнь», «взор ее был омыт слезами» (в более буквальном переводе — «окунулся в слезы»). Здесь нет маньеристской игры бесчисленных антитез и парадоксов, хотя в основе композиции сонета лежит внутренняя антитеза между исполненным мира и покоя состоянием природы и горестным состоянием души человеческой. Нет здесь в общем и «двучленности» и «многочленности» (попарное объединение эпитетов типа «ясное и ослепительное», «прекрасная и багряная» является ти-

пичным для Камозенса стилистическим приемом, проходящим через все его творчество). В двух первых строках есть инверсия, обусловленная, по-видимому, ритмикой стихотворения. В некоторой мере можно считать, что сетования по поводу судьбы и времени роднят выраженные в сонете умонастроения с маньеризмом. Но, поскольку выражены они очень неконкретно, ибо только метафорическое упоминание об оставленной жизни дает основания думать, что страдает пастушка от несчастной любви, то эти сетования можно истолковать как дань пасторальному канону. В целом, сонет является сугубо ренессансным произведением как по своему содержанию, так и по своей поэтике.

Второй из сонетов — «Tanto de meu estado me acho incerto» — справедливо рассматривается В. де Агиаром э Силвой как тесно связанный с идейной и художественной системой маньеризма.

Tanto de meu estado me acho incerto,
Que em vivo ardor tremendo estou de frio,
Sem causa, juntamente choro e rio,
O Mundo todo abraço e nada aperto.

Em tudo quanto sinto um desconcerto,
Da alma um fogo me sai, da vida um rio,
Agora espero, agora desconfio,
Agora desvario, agora acerto.

Estando em terra, chego ao céu voando,
Numa hora acho mil anos, e é de jeito
Que em mil anos posso achar uma hora.

Se me pergunta alguém porque assim ando,
Respondo que não sei, porém suspeito
Que só porque vos vi, minha Senhora⁵².

В. де Агиар э Силва находит в этом сонете многочисленные примеры антитез и парадоксов («Из души моей выходит пламя, из жизни — река», «Без причины одновременно плачу и смеюсь» и др.) и «многочленность» (строки третья и четвертая). Но нельзя не заметить, что даже этот сонет, трактующийся как хрестоматийный пример маньеризма Камозенса, не отделен непроходимой гранью от поэзии Ренессанса и европейской доренессансной поэ-

зии. В конечном итоге он, по-видимому, восходит к традиции Ф. Вийона и Карла Орлеанского. Более же «непосредственным» его прототипом является сонет Петрарки «*Race non trovo, e non ho da far guegga*») (в переводе Вяч. Иванова «Мне мира нет — и брани не подьемлю»). Интересно проследить разницу между двумя сонетами. Петрарка сразу же связывает свое душевное состояние с муками любви, а сонет Камознса поначалу воспринимается как описание «мирового разлада». У Петрарки сонет заканчивается так: «Я мук своих хочу... И вот за пыл сердечный мой награда!» А Камознс также неожиданно сводит «мировой разлад» к галантному призыву, обращенному к даме, тем самым существенно переосмысляя лежащее в его основе настроение.

И, наконец, третий из сонетов, которые представляется необходимым проанализировать для создания более полного представления о стиле Камознса-лирика, — это «*Alegres campos, verdes arvoredos*».

Alegres campos, verdes arvoredos,
Claras e frescas águas de crystal,
Que em vós os debuxais ao natural,
Discorrendo da altura dos rochedos.

Silvestres montes, ásperos penedos,
Compostos em concerto desigual:
Sabei que, sem licença de meu mal
Já não podeis fazer meus olhos ledos.

E, pois me já não vedes como vistes,
Não me alegrem verduras deleitosas
Nem águas que correndo alegres vêm.

Semearei em vós lembranças tristes,
Regando-vos com lágrimas saudosas,
E nascerão saudades de meu bem⁵³.

Стилистическое своеобразие сонета тесно связано с его содержанием. В основе его лежит полюбившаяся Камознсу, глубоко им прочувствованная и неоднократно поэтически переработанная мысль Данте о том, что в несчастьях человеку всего труднее вспоминать о прежних радостях. В первом катрене и двух начальных строках второго создается вполне ренессансный лири-

ческий пейзаж с обычными для Камознса эпитетами: «веселые поля, зеленые рощи, ясные и прохладные хрустальные воды...» Этот пейзаж души как бы светится изнутри радостью, соответствуя ренессансным представлениям о гармонии как норме жизни. Однако даже природа не может внести умиротворения в душу лирического героя. Свойственное маньеризму трагическое мироощущение передается при помощи приема антитезы. Ренессансное чувство радости последовательно отрицается лирическим героем как бы изнутри. Воды и поля, сами по себе «веселые», должны стать для него источником печальных воспоминаний. Кроме антитезы с «маньерой» стихотворение роднит и прием «аккумуляции», проявившийся при перечислении элементов природного мира в первом и втором катренах («веселые поля» и т.д.) и душевных состояний («печальные воспоминания», «горькие слезы», «тоска»). Метафор в стихотворении мало, они не сложны для восприятия и не «концептуальны» («без ведома терзающего меня зла... вы не сможете сделать веселым мой взгляд»).

Думается, что сонет создан на грани ренессансного и маньеристского стилей. Кризисность сознания лирического героя еще не достигла подлинного трагизма и, наряду с ощущением мирового разлада, в сонете присутствует понимание возможности «гармонии в природе» и внутреннем мире человека. Такая же эклектичность, сочетание двух стилистических начал просматривается и в художественных приемах и средствах, используемых в стихотворении. Наряду с излюбленным маньеризмом антитезой и аккумуляцией, применяемыми в умеренном количестве, в сонете видна ренессансная простота в синтаксическом построении фразы (инверсии отсутствуют), употреблении тропов и образности.

Конечно, анализа этих трех сонетов недостаточно, чтобы делать выводы о стиле лирики Камознса в целом. Объем работы, к сожалению, не позволяет подвергнуть наглядному исследованию произведения «больших лирических жанров». Если же сосредоточиться для примера на каком-то одном из них, то опять же нельзя избежать субъективности в его выборе. Почти не сохранилось сведений об оценке самим Камознсом собственного лирического наследия. Только в его так называемом втором письме сказано, что эклога, посвященная смерти дона Антониу де Нуроньи и принца Жуана («Que grande variedade vão fazendo»), кажется поэту «лучшей из всех написанных до сих пор»⁵⁴. Однако относится она, видимо, к 1553—1554 гг., если исходить из даты

смерти вышепоименованных лиц, то есть многие эклоги Камознса могли быть написаны и позднее. Давая общую характеристику этой эклоге, надо сказать, что по своим настроениям она, безусловно, относится к маньеризму, но выражены они, в основном, при помощи ренессансного стиля. Если же обратиться к «Эклоге фавнов», которая также могла бы претендовать на славу лучшей эклоги Камознса, то придется констатировать, что ее содержание и форма вполне укладываются в рамки Ренессанса.

Возвращаясь к поставленному Ж. де Сеной вопросу о единстве стиля Камознса, можно согласиться с тем, что оно существует, но стиль португальского поэта нельзя считать маньеристским. Думается, что уместнее вести речь о ренессансном стиле с отдельными вкраплениями стилевых фигур маньеризма. Причем из этих фигур чаще всего у Камознса встречаются антитеза, иногда граничащая с парадоксом, и аккумуляция, которая, однако, редко доходит до концентрации взаимно дополняющих друг друга по значению слов и выражается обычно в соединении двух близких по значению эпитетов («Se meu engenho é rudo e imperfeito», «cristalina e clara fonte», «ribeiro... suave e sossegado» — примеры взяты из «Эклоги фавнов»).

В синтаксическом строении фразы, тропах, инструментовке стиха, точности рифм Камознс придерживается чувства меры, гармонии, простоты и упорядоченности, лежащего в основе эстетики Ренессанса. Наличие в художественной системе Камознса элементов собственно ренессансного стиля и маньеризма не нарушало ее цельности, ибо маньеризм как явление вторичное как раз и существует на фоне Ренессанса. Думается, что некоторая двуплановость этой художественной системы объясняется общими закономерностями творчества Камознса, тяготеющего, с одной стороны, к идеям и поэтике высокого Ренессанса, а, с другой стороны, чутко реагировавшего на явления повседневной реальности и ощущавшего определенную ограниченность этих идей.

Лирика Камознса оказала колоссальное воздействие на последующее развитие португальской литературы. Масштабность дарования поэта в сочетании со спецификой его эпохи способствовала проявившемуся в его творчестве стремлению к постановке кардинальных вопросов человеческого бытия, осмыслению зависимости личности от времени, воспеванию высоких жизненных идеалов при ясном осознании трагизма участи их носителей. По глубине понимания трагических противоречий эпо-

хи Возрождения Камознс стоит в одном ряду с Данте, Сервантесом, Рабле, Шекспиром. Именно он является основоположником португальской литературы Нового времени. Глубина содержания произведений Камознса сочеталась с необычной виртуозностью его поэтического мастерства. В его лирике проявился весь блеск куртуазной поэзии, соединившийся с влиянием античных и европейских стихотворных форм и приемов и средств художественного изображения. Возможно, в последний раз в истории португальской литературы исключительной глубине содержания сопутствовала максимальная изысканность формы, ибо в дальнейшем новое, реалистическое содержание ломало и, в конечном итоге, упрощало сложившиеся в эпоху Ренессанса поэтические жанры. И в этом смысле опыт Камознса навсегда останется для португальцев непревзойденным.

В творчестве писателей XVI—XX веков отразился не только художественный опыт великого поэта, но и сама его личность, представления о которой складывались отчасти из многочисленных преданий, а в основном — из лирики и лирических отступлений «Лузиад». Большинство португальских литераторов относилось к личности и творчеству Камознса с величайшим пиететом. Это естественно, ибо поэт предстал в своих сочинениях как натура гуманная, благородная и многогранная. Если в его творчестве порой имела место некоторая идеализация действительности, то объяснялась она общими творческими установками Ренессанса, а не низменным пресмыкательством перед сильными мира сего. До сих пор ведутся споры об истинной «ценности» пенсии, пожалованной Камознсу королем доном Себаштианом, но, так или иначе, умирал поэт в бедности, не стяжав себе ни лавров, ни почестей и до последних дней своих печалась о судьбах Родины. Все это импонировало последующим поколениям португальских писателей, особенно романтиков. К тому же, получилось, что Камознс не только predetermined пути развития португальской литературы. В самой его судьбе: несчастной любви, изгнании, неоднократном тюремном заключении, вечном служении Родине и ее (по крайней мере, прижизненной) неблагодарности — таился как бы архетип жребия португальского поэта. Тюремное заключение выпало на долю Франсишку Мануэла де Мелу, Антониу Серрана де Каштру, маркизы де Алорна, Бокажа, Гомеша Леала. Через изгнание прошли Филинту Элизиу, маркиза де Алорна, Бокаж, Гарретт, Иркулану. В полной нищете окончил свои дни Антониу Серран де Каштру. В застенках

инквизиции погиб выдающийся поэт и драматург Антониу Жозе да Силва. XX век, повлекший за собой трагические перипетии португальской истории, весьма пополнил этот мартиролог. Поэтому биография Камознса оказалась вполне созвучна судьбам его продолжателей и часто упоминалась на страницах их произведений. Выдающийся поэт второй половины XVIII века Бокаж писал в сонете «К Камознсу»:

Camões, grande Camões, quão semelhante,
Acho teu fado ao meu, quando os cotejo!

.....

Modelo meu tu es. Mas, oh tristeza!
Se te imito nos transes da Ventura
Não te imito nos Dons da Natureza⁵⁵.

Ряд подобных примеров можно было бы продолжить. При оценке же собственно художественного значения наследия Камознса начать надо с его роли в развитии португальского литературного языка. По мнению исследователей-португалистов, этот язык со второй половины XVI века вступил в так называемый новопортугальский период⁵⁶, продолжающийся и поныне. «Со времени Камознса, — полагает Е. М. Вольф, — принято говорить о современном периоде в истории португальского языка»⁵⁷. Навивно было бы утверждать, что за четыре столетия литературный язык не претерпел никаких изменений, однако основные его закономерности были определены грамматистами Дуарте Нунешем де Леаном, Фернаном де Уливейрой, Жуаном де Баррушем и закреплены, прежде всего, в произведениях Камознса. Таким образом, его влияние до сих пор ощущается в португальском литературном языке.

Как уже говорилось, после смерти Камознса его лирическая традиция была подхвачена поэтами-маньеристами. Думается, что именно влияние его поэтического гения обусловило прочность позиций, занятых в португальской поэзии петраркизмом, благополучно пережившим маньеризм и перешедшим в эпоху барокко, осмелившуюся поставить под сомнение его ценность⁵⁸. Влияние Камознса обусловило тематику, жанровую систему и художественное своеобразие маньеристской лирики. Если же попытаться суммарно обозначить различия между Камознсом и следующим за ним поколением маньеристов, то надо сказать о

все большем разрыве с идеологией Высокого Ренессанса, нарастанием, в связи с этим, пессимистических настроений и интереса к чисто формальному экспериментаторству.

Эстафета лирического наследия Камознса была воспринята в XVI в. не только поэтами-маньеристами. Его традиция была продолжена в пасторальном романе Ф. Алвареша ду Ориенте «Преображенная Лузитания», написанном «прозомерией» (в роман входят 86 стихотворений, 81 из которых относится к «новому стилю»). Особенности трактовки образа Судьбы, структура поэтического языка, открыто ориентированная на лирику Камознса (автор заимствует у Камознса все эпитеты, служившие ему для пейзажных описаний) и на «Лузиады» (особенно на эпизод «Острова Любви»), переосмысление в романе ряда событий из жизни Камознса — все это указывает на непрерывность традиции великого поэта. В романе Ф. Алвареша ду Ориенте несомненно ощущается и влияние Саннадзаро, «привитое» португальцам опять же Камознсом.

Лирика Камознса сохраняла свое значение и в эпоху барокко. В португальской литературе своеобразным переходным этапом от маньеризма к барокко было творчество Франшишку Рудригеша Лобу (1579?—1621), поэта, автора пасторальных романов и дидактического трактата «Двор в деревне и зимние вечера», посвященного проблемам португальского языка. Лингвистические теории Ф. Родригеша Лобу во многом базируются на творческом опыте Камознса⁵⁹, хотя и учитывают уже эстетические требования эпохи барокко. А эта эпоха ознаменовалась усилением испанского влияния на португальскую культуру (на то имелись и внелитературные причины — потеря Португалией государственной независимости и переход ее под власть Испании). Лирика барокко несколько потеснила «итальянизированные» жанры португальской поэзии, уделив особое внимание разработке собственно пиренейской традиции. Здесь во многом опять же было учтено наследие Камознса (Ф. Рудригеш Лобу написал свою кантигу на *mote* Камознса «Descalça vai para a fonte»), ибо продолжали создаваться кантиги, эндеши, вилансете. Поэты барокко вновь обратили внимание на возможности романса, которыми Камознс явно пренебрегал. Наряду с этим, его лирика и эпос способствовали интересу к октавам, и такой поэт, как Антониу Барбоза Баселар, пытался сделать их жанром любовной и психологической лирики. Португальская поэзия XVII века продолжала обращаться к сонетам, канцонам, эклогам, одам. Порой

традиции редондиллий Камознса развивались в жанрах «нового стиля», как, например, в сонете дона Томаша де Нуроньи, написанном по поводу ожога на руке одной дамы и напоминающего редондильи, обращенные Камознсом к доне Гиомар де Блашфе.

Мотивы лирики Камознса находят блестящее продолжение в творчестве крупнейшего поэта португальского барокко Франшишку Мануэла де Мелу, воспринявшего от Камознса, прежде всего, тему мирового разлада и порочности, развращенности самого времени. Один из его сонетов называется «Диалог жизни со временем» и, подобно «неканоническому» сонету Камознса «*Que levás, cruel Morte?*», построен в диалогической форме. Ф. Мануэл де Мелу приходит к выводу об ошибочности времени и жизни и невозможности реализовать человеческие способности из-за вечных ограничений, налагаемых на человеческую жизнь временем. В редондильях «Песнь Вавилонии», сознательно подражающих «Вавилону и Сиону» Камознса, поэт утверждает, что страдание заслужено человеком и является справедливым воздаянием за его грехи. И если платонизм, лежавший в основе стихотворения Камознса, давал лирическому герою надежду на достижение гармонии, по крайней мере, в мире идей, то герою «Песни Вавилонии» остается надеяться лишь на Господнее прощение. Ф. Мануэл де Мелу предлагает называть Фортуну провидением, устраняя тем самым из ее облика черты несправедливости.

Своеобразному «гlossированию» подверглись в творчестве Ф. Мануэла де Мелу и другие стихотворения Камознса (можно вспомнить, например, глоссу «*Menina do lindo rosto*»).

XVII век ознаменовался своеобразным переосмыслением отношения к Камознсу. Португальская поэзия стремилась преодолеть традиции культизма и концептизма предшествующей эпохи, разрушить гонгоризм, весьма упрочивший свои позиции на португальской почве, и создать эстетическую систему, которая бы сумела противостоять культуре барокко. Португальский классицизм — направление весьма разнообразное и представленное различными школами — ориентируется на традиции античности и португальской поэзии XVI века. Камознс вновь становится властителем дум португальских писателей, хотя частные аспекты его поэтики порой подвергаются критике (например, наиболее видный теоретик португальского классицизма Луиш Антониу Верней считал, что Камознс злоупотреблял античной мифологией). Выдающийся «диссидент» португальской Аркадии Ф. Элизу, соединивший в своем творчестве традиции классицизма с ве-

яниями предромантизма, мечтал возродить школу Камозэнса, которого он, наряду с Горацием и Вергилием, считал «поэтом для поэтов» — «poetas por poetas sejam lidos». Камозэнсу и его творчеству (впрочем, в основном эпическому) посвящена созданная Ф. Элизу «Ода Эстру». Под влиянием Камозэнса написано стихотворение Ф. Элизу «Нептун к португальцам». Поскольку классицисты культивировали такие жанры, как ода, сонет, элегия, то они учли и стихотворческий опыт Камозэнса. Так, та же «Ода Эстру», написанная излюбленным классицистами белым стихом, построена на сочетании десятисложников с шестисложниками. Влиянием Камозэнса проникнут и созданный Ф. Элизу образ Родины, величественной, но неблагоприятной в отношении своих чад. В борьбе за ясность и простоту португальского языка, а также за его «защиту», Ф. Элизу продолжает традиции Камозэнса и А. Феррейры, хотя за злоупотребление латинизмами в стихотворном послании Франсишку Жозе Марии де Бриту называет Камозэнса грешным («*crêso*»).

Эпоха предромантизма и романтизма способствовала очередному всплеску интереса к личности и творчеству Камозэнса. Уже упоминавшийся поэт-предромантик Бокаж считал необходимым строить свою судьбу по образу и подобию Камозэнса, почти искусственно моделировать ситуации, подобные тем, через которые прошел великий поэт, надеясь, что это придаст его стихам хотя бы толику камозэнсовской гениальности. В беседе с одним из своих английских знакомых Бокаж процитировал сонет Камозэнса «*A formosura desta fresca serra*», сказав: «Вот вам сонет, достойный половины Лузиад»⁶⁰.

Одним из первых произведений португальского романтизма стала поэма Алмейды Гарретта «Камозэнс» (1824), в которой в большей степени, чем личность Камозэнса, отразилась личность Гарретта. Осознание неразрывности жизни и творчества Камозэнса, мотив его отверженности, непонимания его современниками, живописные картины его нищеты прошли через всю поэзию португальского романтизма вплоть до поэмы Гомеша Леала «Голод Камозэнса», написанной к трехсотлетию со дня смерти португальского классика.

Португальская поэзия XVII—XIX веков непрерывно работала над обновлением жанров и поэтической техники. Уже в творчестве Ф. Рудригеша Лобу очень существенное место начинает занимать «безжанровое» стихотворение, которое в XIX веке станет доминирующим в португальской лирике. Наряду с этим,

XVII век возрождает собственно пиренейские жанры (в том числе и те, которыми пренебрегал Камознс), а XVIII век возобновляет некоторые жанры, связанные с античной традицией (в том числе и те, которых не было у Камознса), — сатиры, послания, эпиграммы. Ориентиры при этом бывали разные (культисты и концептисты высоко чтили Гонгору, классицисты пытались поиному, в сравнении с Ренессансом, осмыслить традиции Анакреонта, Пиндара, Горация), однако художественный опыт Камознса всегда в большей или меньшей степени присутствовал в португальской лирике. И когда на рубеже XIX и XX веков Эужениу де Каштру задумал полное обновление португальской поэзии, то прибег не только к неудавшемуся «оживлению» поэтической речи за счет тропов, взятых из мира драгоценностей и экзотики, и не только к свободному стиху. Он обратился к таким «камознсовским» жанрам, как вилансете, эндеша, сонет.

Почтительное отношение к опыту Камознса характерно и для лидера португальского национального Возрождения — саудосизма — Тейшейры де Пашкуайша, для которого Камознс был одним из воплощений национального духа. Последователь Пашкуайша Фернанду Пессоа, мечтавший о «перевоспитании» португальской национальной психологии, надеялся стать «супер-Камознсом». Пашкуайш и его школа прибегали к сонетам, редондильям, терцинам, широко опираясь на творчество Камознса. О влиянии Камознса на поэзию Ф. Пессоа еще пойдет речь в связи с эпосом Камознса. Пока же отметим, что наследие античности, приверженцем которого объявил себя один из гетеронимов Ф. Пессоа Рикарду Рейш, воспринималось им не без участия лирической традиции Камознса.

Трагическое звучание лирики Камознса, осознание жизни как лабиринта, понимание бессилия человека перед временем и в то же время умение увидеть красоту мира — все это было продолжено в сонетах Флорбелы Эшпанки, возможно, крупнейшей португальской поэтессы.

Лирическое наследие Камознса и поныне сохраняет свое значение для португальской литературы. Именно Камознс ввел португальскую литературу в круг европейских литератур, преодолел пиренейский провинциализм и как бы завещал ей сохранять тот уровень, на который он возвел ее благодаря своему дарованию. Конечно, это удавалось португальским писателям далеко не всегда, и тем больше чувство уважения, которое они питают к единственному гению своей литературы. Поэты Новейшего време-

ни — Антониу Кабрал, Ана Хатерли, Антониу Жедеан — продолжают глоссировать бессмертное стихотворение о Леонор. По-прежнему жива в португальской лирике сонетная традиция, по-прежнему распространена редондилья. Влияние Камозенса ощущается в любовной, философской и пейзажной лирике XVII—XX веков. Думается, что таящиеся в его лирике возможности до конца еще не исчерпаны и творческое обращение к его наследию может только обогатить португальскую поэзию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Cidade Hernâni. Prefácio // Camões Luis de. Obras Completas. Lisboa, 1985. Vol. 1. P. XXXII.

² Lopes Óscar e Saraiva António José. História da Literatura Portuguesa. Porto, 1976. P. 371.

³ Sena Jorge de. Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular. Lisboa, 1969. P. 193.

⁴ Строго говоря, слово «редондилья» указывает не на жанр, а на стихотворный размер, но при публикации Камозенса утвердилась традиция разделения его лирики на редондилы, сонеты и «большие лирические жанры». Слово «редондилья», кроме всего прочего, означает здесь принадлежность произведения к «старому размеру».

⁵ Bismut Roger. La Lírique de Camões. Paris, 1970. P. 129.

⁶ Ibid. P. 137.

⁷ Pereira Filho Emanuel. As Rimas de Camões. Rio de Janeiro, 1974.

⁸ Sábio António José. A Lírica de Camões e a Edição de Leodegário de Azevedo Filho // Letras e Letras. 1990. Agosto. N 32. P. 17.

⁹ Azevedo Filho Leodegário A de. Lírica de Camões. Lisboa, 1985.

¹⁰ Терцетами (правильнее было бы терцинами), исходя из строфической организации текста, Леодегарну де Азеведу называет стихотворения, в португальских изданиях Камозенса именуемые элегиями; жанровая терминология исследователя в некоторых случаях вызывает сомнения.

¹¹ Lopes Óscar e Saraiva António José. Op. cit. P. 334.

¹² Carvalho Amorim de. Tratado de Versificação Portuguesa. Lisboa, 1981. P. 129.

¹³ Antologia da Poesia Portuguesa. Introdução, selecção e notas de Alexandre Pinheiro Torres. Porto, 1977. Vol. I. P. 1184.

¹⁴ Cunha Celso e Cintra Lindley. Nova Gramática do Português Contemporâneo. Lisboa, 1984. P. 703.

¹⁵ Cidade Hernâni. Luís de Camões. O Lírico. Lisboa, 1952. P. 90—91.

¹⁶ Camões Luís de. Obras Completas. Com prefácio e notas de professor Hernâni Cidade. Lisboa, 1985. I. P. 186, 152, 169.

¹⁷ Cidade Hernâni. Op. cit.

¹⁸ Этот сонет в «минимальный канон» не входит.

¹⁹ Sena Jorge de. Uma Canção de Camões. Lisboa, 1984.

²⁰ Ibid. P. 74—75.

²¹ Ibid. P. 285—286.

²² Lopes Óscar e Saraiva António José. Op. cit. P. 335.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ Antologia da Poesia Portuguesa. Introdução, selecção e notas de Alexandre Pinheiro Torres. Porto, 1977. I. P. 335.

²⁶ Пискунова С. И. Золотой век испанской поэзии // Поэзия испанского Возрождения. М., 1990. С. 13.

²⁷ На вершине Парнаса, мощной горы, / Окруженной ясными деревьями, / Рождается прозрачный и ясный источник, / Он течет, / Нежный и спокойный. / Журчание прекрасных вод / Возбуждает птиц, которые поют / И дарят радость зеленой горе. / Воды потока столь прозрачны, / что маленькие камешки на дне / Можно пересчитать по одному.

²⁸ Namorado Egídio. Camões: Poeta-Filósofo? Vértice, 1980. Setembro—Dezembro. P. 420.

²⁹ По преданию, во время афинского землетрясения Дионисий произнес: «Либо страждет бог природы, либо разрушается машина мира» (впрочем, есть и другие переводы-толкования этой фразы).

³⁰ Голенищев-Кутузов И. Н. Данте. М., 1967. С. 271.

³¹ Но это тоска / Не по тем местам, где родилось / Тело, а по Небу, / По тому святому граду, / Из которого эта душа снизошла на землю.

³² Там она (душа) найдет блаженство / Совершенное и полное / И столь сладостное в своей гармонии, / Что оно не уменьшается от пользования, / Но и не надоедает своей избыточностью.

³³ Кудрявцев О. Ф. Античные представления о Фортуне в ренессансном мировоззрении // Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984. С. 52.

³⁴ Я всегда видел, как люди добродетельные подвергаются / В мире тяжким испытаниям. / И еще более меня удивляло, что / Люди злые плавают / В море удовольствий. / Решив таким образом достичь / Блага, которым столь плохо распоряжаются, / Я стал творить зло и был наказан, / Так что единственно ради меня / В мире восторжествовала справедливость.

³⁵ Кланицан Т. Что последовало за Возрождением в истории литературы и искусства Европы // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 94.

³⁶ Эстетика Ренессанса: В 2-х т. М., 1981. I. С. 117.

³⁷ Там же. С. 207.

³⁸ Любящий превращается в то, что он любит / Силой богатого воображения. / Мне больше нечего желать, / Ибо во мне находится частица желаемого мной. / Если в желаемое превратилась моя душа, / Чего же более желать телу? / Оно должно отдыхать в себе самом, / Ибо с ним слита эта душа.

³⁹ Эстетика Ренессанса: В 2-х т. М., 1981. I. С. 117.

⁴⁰ Там же. С. 177.

⁴¹ Короли не могут дать тех привилегий, которые дает любовь, которая делает каждого любящего неподвластным человеческим законам.

⁴² Cidade Hernâni. Luís de Camões. O Lírico. Lisboa, 1952. P. 129; Sena Jorge de. Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular. Lisboa, 1969. P. 79.

⁴³ Camões Lírico e o Renascimento Italiano. Ponta Delgada, 1984. P. 336.

⁴⁴ Sena Jorge de. Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular. Lisboa, 1969. P. 193.

⁴⁵ Camões Luís de. Obras Completas. Com prefácio e notas de professor Hernâni Cidade. Em 5 volumes. Lisboa, 1972. Vol. 3. P. 225—264.

⁴⁶ Еремина С. И. О «Галатее» Мигеля де Сервантеса // Сервантес Мигель де. Галатей. М., 1973. С. 10.

⁴⁷ Sena Jorge de. Maneirismo e Barroquismo na Poesia Portuguesa dos Séculos XVI e XVII // Luso-Brazilian Review, Winter 1965. Vol. 2. N 2. P. 46.

⁴⁸ Aguiar e Silva Vítor Manuel Pires. Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa. Coimbra, 1971. P. 386.

⁴⁹ Хрустальный луч принаряженной Авроры / Охватывал мир, / Когда Низе, нежная пастушка, / Покидала то место, в котором оставалась ее жизнь. / Ее глаза могли бы затмить солнце, / И взор ее был омыт слезами. / Удрученная самой собой, Судьбой и временем, / Она, возведя очи к небу, говорила так: / «Взойди, безмятежное солнце, ясное и ослепительное, / Сияй, прекрасная и багряная Аврора, / Давая радость всем огорченным душам, / Кроме моей, ибо, как ты знаешь, с нынешних пор / Ей никогда больше не суждена радость, / И никакая другая пастушка не будет столь печальна, как я».

⁵⁰ Еремина С. И. Указ. соч. С. 7.

⁵¹ Эстетика Ренессанса: В 2-х т. М., 1981. Т. 2. С. 80.

⁵² Я сам не понимаю своего состояния, / Потому что, горя огнем, дрожу от холода; / Без причины одновременно плачу и смеюсь; / Стремлюсь обнять весь мир, но у меня не остается ничего. / К чему ни обращусь, вижу один разлад; / Из души моей выходит пламень, из жизни — река. / Я то надеюсь, то разубеждаюсь, / То безумствую, то прихожу в себя. / Стоя на земле, я вздымаюсь в небо; / В одном часе мне видится тысяча лет, и хорошо, / Что

в тысяче лет я не могу разглядеть одного часа. / Если кто-либо меня спросит, почему я такой, / Я отвечу, что не знаю, однако подозреваю, / Что только потому, что увидел вас, госпожа моя.

⁵³ Веселые поля, зеленые рощи! / Ясные и прохладные хрустальные воды! / В вас отражается природа, / В вас, ниспадающих со скал! / Лесистые горы, неровные скалы, / Столь разные, но составляющие единое целое! / Знайте, что без ведома терзающего меня зла / И вы не сможете сделать веселым мой взгляд. / Да, вы меня не увидите таким, как видели раньше. / Меня не веселит ни упойтельная зелень, / Ни воды, бегущие веселым потоком. / Среди вас я разбросаю семена печальных воспоминаний, / Орошу их горькими слезами, / И из них взрастет тоска о моем прошлом.

⁵⁴ Camões Luís de. *Obras Completas. Com prefácio e notas de professor Hernâni Cidade. Em 5 volumes. Lisboa, 1972. Vol. 3. P. 248.*

⁵⁵ Камознс, великий Камознс, насколько похожей Мне кажется твоя судьба на мою, когда я их сравниваю!.. Ты мой образец... Но, о несчастье! Если я могу с тобой сравниться в превратностях судьбы, то мне не сравниться с тобой в природном даровании.

⁵⁶ Вольф Е. М. *История португальского языка. М., 1988. С. 11.*

⁵⁷ Вольф Е. М. *Формирование романских литературных языков. Португальский язык. М., 1983. С. 199.*

⁵⁸ Aguiar e Silva Vitor Manuel Pires. *Op. cit. P. 416.*

⁵⁹ Вольф Е. М. *История португальского языка. С. 182—190.*

⁶⁰ *Cidade Hernâni. Prefácio // Camões Luís de. Obras Completas. Lisboa, 1985. Vol. 1. P. 49.*

КАМОЭНС-ЭПИК. «ЛУЗИАДЫ»

Жанр поэмы в литературах Ренессанса.— Эпическая поэма Камозенса.— Герой и героическое в «Лузиадах». — Народ и история в поэме Камозенса.— Миф и мифотворчество в «Лузиадах». — Понимание чудесного и роль художественного вымысла в поэме.— Лирические отступления в «Лузиадах». — Особенности ренессансного реализма «Лузиад». — Стилистические особенности поэмы.— Судьбы эпического наследия Камозенса в мировой культуре.

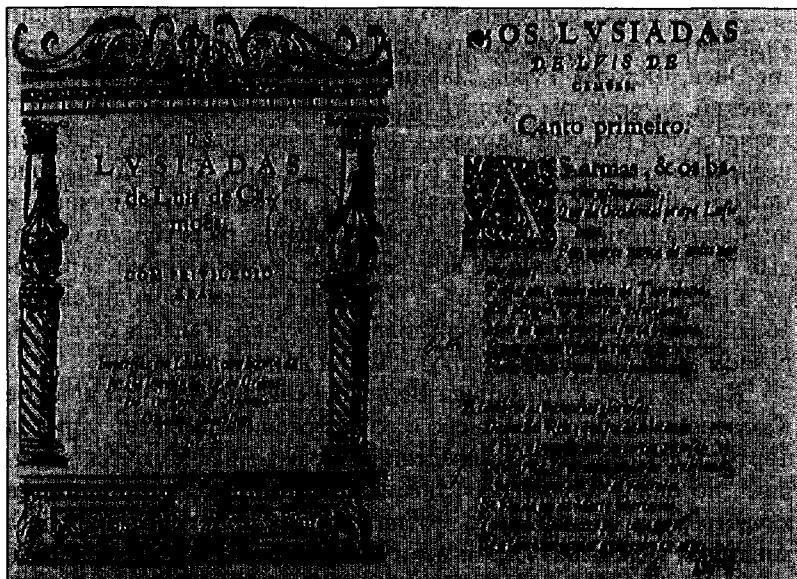
Эпическая поэма Луиша де Камозенса «Лузиады» — главный вклад Португалии в мировую литературу. Хотя время эпических поэм миновало, «Лузиады» сохраняют свое обаяние (особенно, конечно, для португалоязычного читателя) и в наши дни и являются для португальцев своеобразной народной книгой. При знакомстве с поэмой сразу ощущается ее неповторимость и отличие от других произведений эпического жанра. В стремлении выявить сущность этого отличия многие исследователи поднимали вопрос о литературных, а отчасти и фольклорных традициях, стоящих за поэмой Камозенса, а также о ее новаторстве.

В отношении литературной традиции спор ведется, в основном, вокруг следующих проблем: соотношения творчества Камозенса с эпическими поэмами древности (точнее, важности «Илиады», «Одиссеи» и «Энеиды» для выработки концепции эпического жанра у Камозенса), места «Лузиад» среди поэм эпохи Возрождения и связи Камозенса с португальским романсейру.

В первой песне «Лузиад», во вступлении к поэме, Камозенс сравнивает своих героев с «премудрым греком и троянцем» (1, 3) — Одиссеем и Энеем. Затем, в посвящении поэмы королю Себаштиану поэт противопоставляет свое понимание героического концепциям Боярдо и Ариосто, воспевавших «фантастические, небывалые, выдуманные» («fantásticas, fingidas, mentirosas») деяния, при этом упоминаются Родамонт, «тщеславный Руджеро» и Орландо (1, 2). В дальнейшем поэт не вспоминает своих итальянских предшественников и их героев, хотя в «Лузиадах» неоднократно встречаются реминисценции из Ариосто¹.

Думается, что при выработке концепции эпической поэмы Камознс исходил из необходимости проекции на новые историко-культурные условия жанровых особенностей поэм Гомера и Вергилия. Соотнесение португальцев с героями «Илиады», «Одиссеи» и «Энеиды» проходит через всю поэму Камознса. Однако эпические поэмы античности строились на синкретизме мифологического и исторического мышления, явно невозможном в эпоху Возрождения. Эта невозможность привела к возникновению итальянской героикомической поэмы, осмыслившей в комическом ключе те элементы чудесного и фантастического, которые по традиции считались непременным атрибутом эпоса. Возникшее в эпоху Ренессанса единство героического и комического в принципе отвергалось Камознсом, и он стремился найти такое понимание героического, которое бы позволило ему, не прибегая к комическому, возродить в новых условиях жанр, восходящий к античности. Не случайно в заключительной строфе «Лузиада» Камознс сравнивает короля Себаштиана с Александром Великим, а себя с Гомером. Гомер и Вергилий почти всегда упоминаются Камознсом рядом, но степень их влияния на «Лузиады» явно неодинакова. Сам Камознс способствовал созданию и успешному распространению мифа о португальцах как духовных наследниках Одиссея-Улисса, и некоторые исследователи поспешили на розыски следов влияния «Одиссеи» едва ли не во всех произведениях португальской литературы и фольклора. И если раньше португальские литературоведы стремились выявить черты общности между «Лузиадами» и «Энеидой»², то теперь господствует стремление доказать, что поэма Камознса связана прежде всего с «Одиссеей»³. Конечно, Камознс очень многим обязан «Одиссее». К определенной перекличке поэм во многом располагала их тема — морские странствия героев. Безусловно, пример Гомера укрепил Камознса в намерении создать «поэму моря» и уделить большое место описанию неведомых земель и народов. Можно найти немало композиционных параллелей, роднящих «Лузиады» с «Одиссеей»: начало повествования *in medias res*, показ совета богов и их постоянного вмешательства в жизнь героев поэмы, обширные пророчества. Эти структурные элементы могли быть заимствованы Камознсом как непосредственно из первоисточника, так и из «Энеиды» Вергилия.

Однако своеобразие и непреходящая ценность «Лузиада» обусловлены, прежде всего, их национально-исторической тематикой и концепцией героического (сочетающихся, конечно, с вы-



*Editio princeps (так называемое Ee) поэмы Камозенса «Лузиады»
(Лиссабон, 1572)*

соким уровнем художественного мастерства). Представляется, что поэма Вергилия имела очень большое значение для формирования жанра «Лузиады». Многие аспекты этой проблемы были затронуты в упомянутых выше работах португальских исследователей⁴, поэтому нет необходимости давать ей всестороннюю характеристику. Из наиболее важных моментов влияния Вергилия на Камозенса следует отметить выражение национально-государственной идеи и стремление к воспроизведению коллективно-портрета нации.

Поэма Камозенса называется «Лузиады», то есть лузитане, португальцы, и главным ее героем является португальский народ. Личность в поэме Камозенса является частью группового портрета. Сливаясь с фоном себе подобных, она участвует в создании общего величественного впечатления, но если попытаться выделить ее из этого фона, обнаружится ее нежизнеспособность, объясняемая сознательным удалением из поэмы всех подробностей духовной жизни героя, не имеющих непосредственно отношения к его общественной миссии.

У Вергилия, по сравнению с Камознсом, образы более индивидуализированы. Можно говорить об индивидуализации образов Энея, Дидоны, Турна, Лавинии. Но «сейчас уже историки латинской литературы согласились на том, что героем “Энеиды” является сам римский народ», — пишет известный португальский исследователь Америку да Кошта Рамалью⁵. С этой мыслью можно согласиться, ибо, несмотря на наличие психологически индивидуализированных образов, поведение ряда героев «Энеиды» часто обусловлено не внутренними побуждениями характера, а предначертанием богов. У Камознса также проводится восходящая к Вергилию и опосредованная Зурарой мысль о своеобразном договоре между португальской нацией и Богом.

Кроме того, с традицией Вергилия связано все, что в поэме Камознса относится к Венере и ее окружению. Вольтер упрекал португальского поэта за введение в поэму мифологической линии⁶, но она в «Лузиадах», помимо всего прочего, предстает в качестве орнаментального мотива, и в ее трактовке, наряду с влиянием Вергилия, порой выступают героикомические черты, родственные «Неистовому Орландо» Ариосто (например, эпизод Венеры и Юпитера).

Говоря о связи поэмы Камознса с античной традицией, нельзя не обратить внимания на один очень любопытный аспект: эстетика Камознса-эпика почти ни в чем не согласуется с аристотелевской теорией эпоса, сильно повлиявшей на литературу Возрождения с середины XVI в. В отличие от других философов античности, Аристотель Камознсом нигде не упоминается, хотя с его теориями поэт так или иначе мог быть знаком не только по Горацию, но и потому, что его наследие изучалось в Коллегиуме Искусств. В 1481 г. был напечатан сделанный с арабского языка латинский перевод «Поэтики», а в 1498 г. был издан ее новый латинский перевод, выполненный с оригинала Г. Валлой. Однако знаменитой «Поэтика» стала только после соответствующего «Комментария» Фр. Робортелло (1548).

Во всяком случае, если Аристотель видит преимущество поэтов перед историками, поскольку они могут говорить не только о том, что было, но и о том, что могло бы быть⁷, — Камознс кладет в основу своего произведения строго документальные источники. Аристотель считает, что поэту нужно «как можно меньше говорить самому, ибо не в этом состоит его подражательство»⁸, — Камознс отводит очень большое место в своей поэме лирическим отступлениям. Аристотель считает, что «в эпосе еще

охотнее допускается немыслимое, а оно-то и есть главная причина чудесного»⁹,— Камозэнс понимает чудесное в духе ренессансного реализма.

Думается, что для выбора тематики «Лузиад» некоторое значение имели пиренейские предания, переложения и романсы, генетически отдаленно связанные с «Песнью о Роланде». Во вступлении к поэме (1, 2), в одном ряду с Родамонтом и Руджеро упоминается и «Орландо, существовавший в действительности». В двух следующих строфах сказано о двенадцати пэрах Франции, и «Карл, король Франции», сравнивается с Цезарем и Афонсу I Португальским. Эти же предания могли повлиять на камозэнсову концепцию подвига как ратного деяния, совершенного во имя блага Родины и христианства.

Более сложным представляется отношение поэмы Камозэнса к пиренейскому героическому эпосу. Известная немецкая исследовательница К. Михаэлис сумела доказать, что Камозэнс был хорошо знаком с кастильскими романсами¹⁰. К. Михаэлис считает, что Португалия не создала собственных кантарес де хеста и романсов, посвященных именно португальской истории. В португальских романсах ей видится только ответвление кастильских, а в кастильских — почва, на которой выросли «Лузиады». Между тем, исследование португальской литературы и фольклора показывает, что Португалия знала не сохранившуюся до наших дней жесту об Афонсу Энрикеше¹¹, оказавшую влияние на хроники, а, возможно, и на «Лузиады». Что касается португальских романсов, то не исключено, что португальские исторические романсы о святой Изабел, Инеш де Каштру, Нуну Алвареше Перейре могли быть известны Камозэнсу¹². Возможно, что знаменитый романс о «корабле Катринете» («A Nau Catrineta») соотносится с эпизодом Адамастора. Но в целом португальский романс не оказал сколько-нибудь существенного влияния на «Лузиады». Вероятно, относительно небольшая распространенность жест и романсов на историческую тему в Португалии давала простор творческому воображению поэта и как бы призывала его компенсировать недостающую литературе традицию. Но думается, что определенное значение для «Лузиад» могли иметь и кастильские поэмы и романсы о Сиде (Сид упоминается в четвертой песне «Лузиад»). Их национально-историческая тематика и одновременно «сдержанность при обращении к чудесам и фантастике», осмысленная Р. Менендесом Пидалем как отличительная

черта пиренейской литературы и фольклора¹³, не могли не повлиять на концепцию эпического жанра у Камознса.

Но при создании своей поэмы Камознс опирался, прежде всего, на литературную, а не на фольклорную традицию. Помимо традиции классиков античности, он внимательно следил за художественными исканиями итальянской литературы.

Идея воспевания португальских географических открытий в эпоху Возрождения носилась в воздухе (Полициано, Гарсия де Резенде, Жуан де Барруш, Фернан Лопеш де Каштаньеда), но вопрос об адекватной этому замыслу художественной форме оставался открытым. Определенно о жанре поэмы говорили лишь Полициано, Антониу Феррейра и, по утверждению некоторых исследователей, Жорже де Монтемор¹⁴. Но реально опереться при разработке концепции национальной эпической поэмы Камознс мог, прежде всего, именно на Полициано, отметившего достойные эпического освещения деяния португальских королей. Интересно, что сама октава «Лузиад», по мнению многих исследователей, заимствована из поэмы Полициано «Стансы на турнир». Кроме того, Камознс, конечно, учел опыт Пульчи, Боярдо и Ариосто, но между «Лузиадами» и итальянской поэмой Возрождения существуют отношения притяжения и отталкивания.

Очевидно, что жанровые искания Ариосто в «Неистовом Орландо» не удовлетворили португальского поэта. Вступление к «Лузиадам» проникнуто внутренней полемикой со вступлением к «Неистовому Орландо». Зная всегдашний интерес Камознса к итальянской литературе, можно с большой вероятностью утверждать, что он не оставил без внимания ни эпосы Триссино «Италия, освобожденная от готы», ни рыцарских поэм Л. Аламанти и Б. Тассо. Во всяком случае, введение в эпическую поэму идей долга, государственности, служения христианской идее, упорядочение композиции и сюжета, отмечаемое исследователями итальянского Возрождения¹⁵, — все это было учтено португальским поэтом.

Несколько особняком стоит вопрос о влиянии на эпическое творчество Камознса «Божественной Комедии» Данте. Творческие задачи, которые ставили перед собой Данте и Камознс, вряд ли сопоставимы. Пафос «Лузиад» определен их героическим началом. «Божественная Комедия» посвящена духовным исканиям человека. Тем не менее, влияние Данте на Камознса было весьма ощутимым. Во-первых, Данте выступил как создатель коллективного портрета итальянской нации, а Камознс ставил перед

собой аналогичную задачу в отношении португальского народа. Во-вторых, в «Лузиадах» ярко выражен образ автора и постоянно ощущается авторское присутствие. Представляется, что это также связано с влиянием Данте как непосредственным, так и опосредованным (через Ариосто). Конечно, Данте-герой «Божественной Комедии» не вполне тождествен Данте Алигьери, но Камознс, по-видимому, не проводил такого разделения в своем восприятии. Дантовское начало во многом обусловило и другие особенности «Лузиад». Почти документально зафиксированная история плавания Васко да Гамы изображается Камознсом не только как открытие морского пути в Индию, но и как познание мира и в конечном счете, Бога; Остров Любви в некотором смысле напоминает в изображении Камознса Земной Рай Данте и является местом приобщения Гамы к тайнам мироздания. Интересно, что путь к божественной мудрости открывается перед героем, благодаря его союзу с Фетидой, и Фетида в этом контексте является своего рода аналогом Беатриче. «Машина мира», показанная Гаме на Острове Любви, полностью соответствует дантовой модели мироздания (а само излюбленное Камознсом выражение «машина мира» могло закрепиться в его сознании после знакомства с поэмой кастильского последователя Данте Хуана де Мены «Лабиринт фортуны»; впрочем, есть гипотезы и о манихейских источниках ряда образов «Лузиад»).

Интересно, что и при отборе и организации материала Камознс также в какой-то степени ориентировался на композицию «Божественной Комедии». Плавание Гамы в Индию и его пребывание в Каликуте по своему пафосу перекликается с «Адом». Остров Любви у Камознса соответствует Земному Раю «Чистилища», пройдя через которое, «вторые аргонавты» приобщаются к тайнам Рая. Плаванию Васко да Гамы, наряду с его реальным историческим значением, придается мистический смысл.

Примечательно, что примерно одновременно с Камознсом попытки обновления жанра эпической поэмы предпринимает ряд талантливейших европейских писателей: Ронсар во «Франсиаде», Э. Спенсер в «Королеве фей» и, конечно, Торквато Тассо в «Освобожденном Иерусалиме». Сопоставление «Лузиад» и «Освобожденного Иерусалима» (обычно не в пользу последнего) стало излюбленным занятием португальской критики XVII столетия. Однако на самом деле было бы абсурдным утверждать, что Камознс во всем превосходит своего итальянского современника. Напротив, несомненные преимущества «Освобожденного

Иерусалима» заключаются в его лиризме, мастерстве любовных сцен, индивидуализации характеров и большем, по сравнению с «Лузиадами», психологизме. Нельзя не отметить и общности некоторых творческих установок Камозэнса и Тассо, ибо оба они отказываются от свойственного Ариосто героикомического начала и пытаются создать ренессансный аналог античного героического эпоса, причем лежащее в основе их поэзм героическое начало во многом связано с воспеванием величия христианства. Но если у Тассо христианская идея стала главным элементом героического, то у Камозэнса она имеет подчиненное значение, выходя на первый план лишь в отдельных эпизодах поэмы (например, во вступлении к седьмой песне «Лузиады»).

Вообще же большая жизнеспособность поэмы Камозэнса по отношению к произведениям Ариосто, Ронсара, Спенсера, а отчасти и Тассо объясняется многими причинами. Несомненно, определенное значение здесь имеет языковой фактор, ибо «Лузиады», благодаря ему, до сих пор являются частью духовного наследия современного португальца.

Кроме того, в отличие от Боярдо, Ариосто, Спенсера, Тассо, прочно связывавших перспективы эпической поэзии с традициями рыцарского романа, Камозэнс так же, как Сервантес и Эрсилья, уловил постепенное затухание этого жанра в эпоху Возрождения. В связи с этим португальский поэт поставил под сомнение те ценности, которые казались авторам рыцарских поэзм незыблемыми. Он решился воспеть не только события давних времен, но и современную ему действительность, по-новому истолковал такие категории, как чудесное и героическое. Но истинной находкой Камозэнса явилась идея о связи героического начала с национальным, чего не было ни у Боярдо, ни у Ариосто, ни у Спенсера, ни у Тассо. И поскольку в эпоху Возрождения формирование португальской нации уже завершилось и в то же время вопрос о национальной самобытности португальцев приобрел актуальность в связи с нависшей над страной угрозой испанского порабощения, это придало естественный характер героическому пафосу поэмы.

В нашей работе уже шла речь об основных португальских источниках «Лузиады». Помимо исторических и литературных сочинений, из которых Камозэнс черпал фактический материал, следует назвать еще два памятника португальской культуры XV — начала XVI вв. Поскольку о биографии Камозэнса известно очень мало, нельзя с полной определенностью утверждать, что он был

с ними знаком. Но так или иначе они представляют большой интерес для исследователя португальской литературы Возрождения, ибо свидетельствуют о единстве идейно-стилистических поисков португальского Ренессанса.

Первый из них — это так называемый полиптих Нуну Гонсалвеша, групповой портрет шестидесяти представителей португальского общества: короля и членов его семьи, монахов, рыцарей, интеллигентов, рыбаков — поклоняющихся неизвестному святому. Это произведение — целостная картина португальского общества второй половины XV в., то есть расцвета эпохи великих географических открытий — сравнивается многими исследователями с «Лузиадами»¹⁶, хотя нужно отметить некоторую статичность и скованность Гонсалвеша, показывающие, что художник был еще очень тесно связан с традицией средневековой живописи.

Второй памятник, на связи которого с поэмой Камозэнса настаивал такой солидный специалист, как профессор Фиделину де Фигейреду¹⁷, — это шпалеры, изготовленные в Турне и найденные в 1916 г. в Пастране (Испания). До наших дней их сохранилось только две: «Взятие Арзилы» и «Взятие Танжера». Но по предположению Ф. де Фигейреду их было двадцать шесть, и изображали они историю и последствия открытия Васко да Гамой морского пути в Индию. Эти шпалеры были выставлены в 1543 г. в королевском дворце по случаю бракосочетания инфанты доны Марии Португальской с принцем Филиппом, будущим королем Испании, и могли быть известны Камозэнсу. Эта гипотеза основана, главным образом, на том, что в восьмой песни «Лузиад» Паулу да Гама показывает Катуалу знамена с изображением событий португальской истории.

Жанровое новаторство поэмы Камозэнса, в основном, обусловлено пониманием героического и чудесного, особым отношением к художественному вымыслу, выбором народа в качестве коллективного протагониста, национально-исторической тематикой. Все эти аспекты, определившие особенности художественной новизны Камозэнса, заслуживают более подробного рассмотрения.

Герои поэм античности были, как правило, полубогами, и это обусловило масштаб их деяний, который и породил то чудесное и сверхъестественное, что стало неотъемлемым признаком эпических поэм. В эпоху Возрождения эти элементы чудесного и

фантастического уже не могли восприниматься с наивной доверчивостью мифологического сознания; поэтому возникла попытка их иронического переосмысления. Однако авторская ирония в отношении изображаемого не вписывалась в концепцию Камозэнса. Опираясь на традиции «Илиады» и «Энеиды», а также на опыт литературы Ренессанса, он вырабатывает свое понимание подвига как деяния, совершенного, по преимуществу, с оружием в руках.

Понимание героического связано у Камозэнса с его общей историко-философской концепцией, согласно которой Португалия и португальцы в течение всей своей истории приготавливались к тому, чтобы стать мощным фактором мирового прогресса. Сущность этого прогресса формально осмыслялась Камозэнсом как распространение христианства, а практически — как максимальная реализация человеческих возможностей. Превращение Португалии из затерянного на краю света маленького графства в великую державу было связано, по мнению Камозэнса, с Божественным предначертанием. Сам Бог присутствует при рождении Португалии, благословляя на царство ее первого короля накануне битвы при Орики. Этот первый король — Афонсу Энрикеш — и есть в понимании Камозэнса истинный герой. Героизм его реально воплощается в патриотизме (хотя у исторического Афонсу такого чувства быть не могло, ибо Португалия еще только создавалась; в своих действиях король руководствовался более материальными соображениями) и имеет глубокое, почти мистическое значение, так как развитие португальской нации угодно Богу. В деяниях Афонсу Энрикеша нет ничего, что не было бы под силу человеку, но успех или неуспех его предприятий зависит от воли Божией (объяснение бадахосского инцидента наказанием короля за плохое обращение с матерью).

Хотя у Камозэнса и сложилась определенная концепция героического, он не был бы великим писателем, если бы стал укладывать живую жизнь в рамки заранее придуманных схем. Большинство его героев действительно поражает мужеством, верностью Родине, целеустремленностью, подчас мудростью, значительностью и масштабностью своих идеалов и деяний. Афонсу Энрикеш буквально из ничего создает могучее государство. Дуарте Пашеку Перейра с гарнизоном в сто пятьдесят человек наносит поражение пятидесятитысячному войску Саморина. Нуну Алвареш Перейра возглавляет борьбу за независимость своей Родины в условиях, казалось бы, полной безнадежности. Объективное со-

держание деяний героев Камознса заставляет отдать должное выдающимся сынам Португалии, заслуженно воспетым великим поэтом.

В своей концепции героического Камознс во многом следует за Зурарой и Баррушем. Но то, что в их сочинениях выглядело как четко сформулированная теория (идея своеобразного договора Бога с португальцами, трактовка героя как Господнего избранника) у Камознса приобрело более расплывчатые формы. Его герои также действуют с помощью высших сил, для которых, кстати сказать, Камознс даже не создал единой «терминологии». Героям «Лузиада» благоприятствует Фортуна (Fortuna), Судьба (Destino, Fado), Парки (os Fados), Святое Провидение (Santa Providência), Высшая Мудрость (Sapiência Suprema), Бог (Deus) и наконец Венера (Venus). Но покровительство свыше не лишает героя самостоятельности, не превращает его в марионетку и не отнимает у него внутреннего побуждения к подвигу.

Интересно, что как героев Камознс изображает не только португальцев, но и иностранцев, служивших Португалии или португальской идее. Так, в частности, на штандартах, показанных Паулу да Гамой Катуалу, запечатлены немецкие крестоносцы, помогавшие Афонсу I отвоевать у мавров Лиссабон. Очень близким к статусу героя оказывается и мавр Монсаид, и отграничивает его от этого ранга сугубо мирный, невоенный характер его деятельности, направленной на благо Португалии. Ряд подобных примеров можно продолжить.

При анализе концепции героического в «Лузиадах» встает вопрос о связи произведения с рыцарским романом. Как было сказано, большинство героев Камознса — это воины. Любопытно, что осознание Камознсом величия собственной миссии вовсе не приводит его к пониманию своей творческой деятельности как подвига. И наоборот, критика Васко да Гамы за глухоту к изящным искусствам все-таки не лишает его героического ореола, хотя и намекает на то, что он не «дотягивает» до уровня героев античности.

Камознс, вслед за Вергилием, поет «оружие и отважных мужей». Есть в поэме и вполне рыцарский эпизод — рассказ о двенадцати португальских кавалерах. За «Лузиадами» издавна закрепилась слава произведения, воспевающего дух рыцарства, «знати-воительницы»¹⁸ и крестового похода¹⁹.

Еще в 1639 г. Мануэл Пиреш де Алмейда заявил, что Камознс «сочинил поэму, которая не является романом вроде тех, что

посвящены Орlando и Амадисам, но также не является и героической поэмой вроде “Одиссеи”, “Илиады” или “Энеиды”. В ней есть черты того и другого, между тем и другим надобно водрузить ее в библиотеке Аполлона, а на Парнасе по правую руку Камозенса надлежит посадить Гомера и Вергилия, а по левую — Ариосто и Бернардо Тассо»²⁰.

На самом деле, отношение «Лузиад» к рыцарскому роману является весьма сложным. Определенная близость поэмы к рыцарским романам возникала благодаря основной сюжетной линии — повествованию о пути²¹, за которым стоит высокая моральная цель. Некоторая неясность этой цели объясняется тем, что поэт в силу своей психологии и восприятия складывающихся буржуазных отношений не мог признать, по крайней мере в героической поэме, что главная задача Васко да Гамы заключалась в развитии торговли. И именно эта недосказанность, недостаточная определенность цели придает плаванию Гамы почти мистический смысл, что явилось основанием для соответствующих толкований поэмы²².

Однако если «Лузиады» в чем-то и напоминают рыцарский роман, то роман, прежде всего, португальский и относительно поздний, то есть времени Барруша и Феррейры де Вашкунселуша. При этом Камозенс заимствует из рыцарского романа не психологизм и не склонность к описанию фантастических приключений или сложных любовных интриг, а восхваление воинских добродетелей, обращенных, согласно его патриотическим взглядам, на службу отечеству.

Характерно, что даже в самом рыцарском эпизоде «Лузиад» — рассказе о двенадцати кавалерах — подвиг рыцарей видится поэту не столько в защите оклеветанных дам, сколько в распространении доброй славы о Португалии и португальцах в странах Европы. Куртуазный момент здесь отступает на второй план. Описание турнира изобилует чисто батальными, а не сентиментальными подробностями. Галантность португальских рыцарей декларируется, а не показывается, и является коллективной, как бы равномерно распределенной среди всех двенадцати кавалеров.

Культура чувств, и прежде всего любви, вообще-то является для Камозенса неизменным атрибутом полноценной личности. Это проявляется и в эпизоде «Острова Любви», обнаруживающем некоторые параллели с рыцарским романом²³, и в рассказе о любви Педру и Инеш, и в ряде лирических отступлений. То же

самое можно сказать и об отношении человека к искусству и, видимо, здесь также не обошлось без влияния рыцарского романа.

И все же собственно героическое связано у Камознса с патриотической идеей, со служением человека Родине. Если человек достойно выполняет эту миссию, то ему прощаются все недостатки, в том числе и отступления от куртуазных представлений о нормах поведения: по большей части Камознс о них просто не говорит (можно вспомнить историю двоеженства и отказа от первой семьи Афонсу III). И даже когда поэт-гуманист категорически не приемлет отдельных сторон деятельности описываемых им лиц (например, санкционированного Афонсу IV убийства Инеш де Каштру), он все равно способен считать их героями, если они соответствуют его мере вещей, то есть способствуют консолидации и процветанию Португалии.

Интересно проследить, как Камознс изображает своих героев на личностном уровне. Применительно к действующим лицам «Лузиад» само слово «герой» почти всегда сохраняет свою полисемию. К индивидуальному психологизму поэт в общем не стремится. Сфера частной жизни и исследование индивидуальных характеров не входят в круг его эстетических интересов, и его персонажи всегда и везде действительно остаются героями. Их образы развиваются не в соответствии с внутренней логикой характера, а в связи с их социальной миссией. Героического ореола лишены, пожалуй, лишь показавшие свою несостоятельность короли Саншу II и Фернанду I. Индивидуализированным в поэме оказался образ Афонсу Энрикеша, но это объясняется не сознательным намерением автора, а просто подробным отражением в поэме жизни первого португальского короля, так что описанные Камознсом поступки Афонсу достаточно красноречиво характеризуют его как личность. Афонсу показан как целеустремленный, воинственный, мужественный человек и мудрый государственный деятель. Однако, в полном соответствии с духом времени, Афонсу свойственны такие черты, как суровость (обращение с матерью), неразборчивость в средствах политической борьбы, безжалостность даже в отношении единомышленников (история клятвопреступления Эгаша Монижа) и некоторая доля авантюризма (попытка завоевания Бадахоса). Хотя психология Афонсу раскрывается, прежде всего, в той мере, в какой это необходимо для рассказа об исполнении героем его исторической миссии, основные черты его личности все-таки нашли отражение в поэме.

Совсем наче обстоит дело с Васко да Гамой, подлинная история жизни которого могла бы послужить достойным материалом для писателя самого высокого дарования. Степень раскрытия этого образа полностью совпадает со степенью показа его общественной роли. Еще в первой песне он представлен читателю следующим образом: «Vasco da Gama, o forte capitão, / Que a tamanhas empresas se oferece, / Do soberbo e de altivo coação, / A quem Fortuna sempre favorece» (Васко да Гама, могучий капитан, решившийся на подвиг, человек благородного и возвышенного сердца, вечный баловень Фортуны — I, 44). Хотя на протяжении всей поэмы Гама является активным действующим лицом, дальнейшие песни «Лузиад» мало что прибавляют к этой характеристике. Только неожиданный лирический всплеск в песни пятой (V, 99) чуть приоткрывает завесу над человеческой натурой «могучего капитана»: в контексте общих сетований Камознса на тяжелое положение литературы в Португалии мы узнаем, что Васко да Гама не жаловал своим вниманием искусство. В «Лузиадах» образ Гамы выполняет очень важные композиционные функции: именно Гама рассказывает королю Малинди о нескольких веках португальской истории, Гама прежде всех реагирует на многочисленные козни мавров и Катуала, перед Гамой открывается панорама «машины мира». Но его образ построен не в соответствии со сложностью человеческой психологии, а по законам агиографического жанра. Общественная миссия Гамы предопределила все — даже ту меру любви, которая была отпущена ему на Венеринном острове. Если Леонарду и Эфиру связало глубокое человеческое чувство, то Гама и в любовном союзе как бы руководствовался государственным долгом — сочетался с Фетидой, что должно было символизировать единение португальцев с морем. В описании отношений Гамы и Фетиды человеческое полностью подменено аллегорическим. Так что даже яркий художественный вымысел не оживил бледной в психологическом ракурсе фигуры капитана.

Показательно, что из всей очень интересной жизни Васко да Гамы Камознс вводит в повествование только то, что связано с открытием морского пути в Индию. О двух последующих возвращениях Гамы в Каликут вскользь упоминается в X песне (X, 53—54).

Почти полностью за пределами поэмы остались семейные связи Гамы. Между тем, в них немало трагического: смерть брата Васко—Паулу — незадолго до окончания экспедиции в Ин-

дию, гибель Криштована (сына Васко да Гамы) в Абиссинии. Эти события как бы входят в отчет о деяниях португальцев во вновь открытых землях, но чувства героев при этом не затрагиваются.

Вместе с тем, Камознс дает ясное представление о Гапе как флотоводце и государственном деятеле. В конце VIII песни вводится своеобразный психологический анализ его размышлений: Гапа обдумывает тактику своего общения с Катуалом (VIII, 79—96), причем выясняется, что ему присущи и житейская мудрость, и политическая хитрость, и забота о своих людях, и непреклонность в выполнении задуманного. Наряду с этим, Гапа показывается как человек чистой души. По Камознсу, он плывет на Восток с открытым сердцем и честными намерениями, желая установить отношения дружбы и торговли с местными царьками. Поэтому всякая попытка оказания вооруженного сопротивления португальцам воспринимается Гапой как вероломство, проявление мирового зла, нарушение установленных Богом моральных норм. Гапа изначально доброжелателен ко всем, и только обстоятельства как бы «вынуждают» его иногда применить силу и употребить власть. Думается, что чистосердечие Гапы (на самом деле, вряд ли питавшего иллюзии о возможности сугубо мирных отношений с африканцами и индийцами) должно символизировать представление автора о чистоте намерений большинства устремившихся на Восток португальцев.

И все же при всей социальной наполненности образа Гапы нельзя сказать, что он почти полностью лишен индивидуальных черт. Он проявляет себя как опытный воин (сражения в Момбасе), дипломат (общение с королем Малинди и Саморином), флотоводец (плавание вдоль берегов Африки). Образ Гапы призван адекватно воплотить достоинство Португалии. Поэтому Камознс сознательно устранил все черты, которые могли бы привести к его измельчанию. Гапа как бы шествует через всю поэму как олицетворение высоких духовных качеств. Он всегда «o grande Capitão», «o discreto Gama», «o cauto Gama», «o sábio Capitão» (великий капитан, скромный Гапа, осторожный Гапа, мудрый капитан). Эти качества в достаточной степени раскрыты в описаниях социальной миссии Гапы, однако представить себе возможное поведение этого человека в часы отдыха, в кругу семьи, в неофициальном общении с туземцами, его размышления наедине с собой практически очень трудно.

Обеднил ли Камознс свою поэму, избрав такой ракурс изображения? С одной стороны, вероятно, да, ибо «Лузиадам» недостает индивидуального, «личностного» компонента. С другой стороны, то осмысление проблем ренессансной личности, которое нам известно по лирике Камознса, не могло бы вписаться в героический пафос поэмы, ибо должно было бы внести в нее сугубо трагедийное начало. Поэтому, в конечном итоге, особенности изображения героя в «Лузиадах» определены самим жанром эпической поэмы, как его понимал Камознс.

Специфика поэмы Камознса заключается в ее историческом характере. Именно «Лузиады» Камознса способствовали тому, что в сознании последующих поколений эпическое продолжало неразрывно быть связанным с историческим.

В поэме описано несколько веков португальской истории, при этом дается характеристика деяниям всех португальских королей, начиная с Афонсу I и заканчивая Мануэлом Счастливым и Себаштианом Желанным. Но поэма сохраняет живой и непосредственный характер. Это объясняется искусной композицией, концентрацией повествования вокруг по-настоящему значительных исторических событий. Основную историческую нагрузку несут на себе третья и четвертая песни поэмы, в которых К. Михаэлис и В. Шторк видели первоначальное ядро «Лузиад», в дальнейшем дополненное прочими песнями. Однако в каждой из этих песен также есть свой композиционный центр. В третьей — это эпизоды, связанные с деяниями Афонсу Энрикеша, в четвертой — история Жуана I. Разделяет песни описание так называемой португальской революции 1383—1385 гг., то есть одного из кульминационных событий португальской истории. В изображении любимых Камознсом героев явственно проступает лирическое начало (плач природы по Афонсу Энрикешу, смерть Жуана I, речь Нуну Алвареша Перейры перед португальцами). Не случайно английский критик Обри Белл считал «Лузиады» лирическим гимном во славу Португалии²⁴.

Хотя Камознс и уделяет большое внимание деятельности королей, но пишет он историю народа. Это обуславливает читательский интерес к его поэме, ибо история любого народа содержит в себе немало поучительного и внушает большее доверие к камознсовской концепции поступательного развития истории, что было бы менее убедительно, если бы поэт создавал историю только великих людей.

В написанной Камознсом португальской истории (а Камознс не только поэтически обработал, но именно создал свой вариант португальской истории и вышел с ним к массовому читателю, если, конечно, трактовать это понятие в соответствии с условиями эпохи Возрождения) дети продолжают дело отцов, португальская нация из «вещи в себе» превращается в могучий фактор мировой политики и мощную гуманистическую силу.

Сами короли воспеваются Камознсом не только в силу их социального статуса. В соответствии с идеалами гуманизма и концепциями Ф. Лопеша Камознс размышляет о своеобразном договоре, заключенном между королем и народом и ставящем своей целью общественное благо. Эта мысль звучит в истории низложения короля Саншу II. Объясняя причины государственного переворота, Камознс говорит:

Mas o Reino, de altivo e costumado
A senhores em tudo soberanos,
A rei não obedece nem consente
Que não for mais que todos excelente²⁵.

В связи с правлением «слабого короля» Фернанду Камознс произносит свой знаменитый афоризм: «Um fraco Rei faz fraca a forte gente» (у слабого короля и сильный народ станет слабым). Смерть Фернанду у Камознса сопровождается ликованием всей природы.

Очень интересно описывает Камознс восшествие на престол основателей двух первых, то есть Бургундской и Ависской, династий португальских королей. Ни один из них не имел на него наследственных прав, и оба были возведены на него волею Бога и народа. В решающий момент Афонсу Энрикешу было небесное знамение, после чего народная любовь и воодушевление сделали его королем («os ânimos da gente portuguesa inflamados, levantavam por seu Rei natural este excelente príncipe, que do peito tanto amavam» — воспламененные души португальцев провозгласили своим законным королем этого превосходного принца, которого они столь любили).

Аналогичным путем восходит на престол и Жуан I, вообще признанный королем кортесами в Коимбре (но парламентская жизнь Португалии полностью осталась за пределами поэмы). У Камознса получается, что «до звания короля был возвышен всегда славный Жуан, единственный достойный (хотя и незакон-

ный) наследник Педру» (IV, 2). Право Жуана на престол подкрепляется Божьим гласом, прозвучавшим из уст младенца, воскликнувшего «Да здравствует Жуан, новый король!» (IV, 3).

Интересно, что оба этих наиболее симпатичных Камознсу короля изображены в окружении единомышленников. У Афонсу это Эгаш Мониж, Фуаш Роупинью, Жералду Бесстрашный. У Жуана — Нуну Алвареш Перейра, Перу Родригеш, Жил Фернандеш, Руй Перейра.

Все великие свершения в истории Португалии опираются у Камознса на широкое общественное мнение. Открытие морского пути в Индию проводится «по указанию свыше» (король Мануэл видит соответствующий сон) при поддержке самых разнообразных слоев населения. Мнение короля одобряет Государственный совет, тут же находятся преданные королю капитаны (Васко и Паулу да Гама, Николау Куэлью), и Гама сообщает, что «морской и военный народ готов следовать за мною повсюду» (IV, 84). Проводы экспедиции описаны как всенародная акция, причем в этом эпизоде Камознс не только осмысляет великие географические открытия с точки зрения их общегосударственного значения, но и показывает их последствия для рядовых членов общества. В поэму буквально врывается вопль несчастных жен, матерей и сестер мореходов. Этот народный, отчасти даже обывательский (в различных смыслах этого слова) глас в максимальной степени представлен в словах старца из Рештелу, яростно протестующего против морской экспансии. Некоторые исследователи предполагают, что в словах старца звучит и голос самого Камознса. Это верно только отчасти. Осуждая мореплавателей, старец сравнивает их с Прометеем и Фазтоном, и в этом сравнении уже слышится их оправдание. Другое дело, что в речи старца есть и отголосок более позднего времени, когда Португалия стала осознавать не только положительные, но и отрицательные последствия своей колониальной политики.

Понятие «народ» у Камознса является сложным. В него, безусловно, входят и высшие слои населения, в том числе и короли, ибо все они (кроме «проштрафившихся» Саншу II, Фернанду I и Леонор Телеш) показываются выразителями общенациональных интересов. Как представителей народа воспринимает и изображает поэт героев «шпалерных» эпизодов восьмой песни: пастуха Вириату, короля Афонсу I, его воспитателя Эгаша Монижа, адмирала Фуаша Роупинью, приора Теотониу, героя

партизанской войны Жералду Бесстрашного, португальских странствующих рыцарей.

Есть в поэме и представители «*aggaia miuda*» — мелкого люда, массы. Это, прежде всего, рядовые участники экспедиции Васко да Гамы: Фернан Мартинш, Леонарду Рибейру, Алвару де Брага и Диогу Диаш. Портреты одних едва намечены, и герои охарактеризованы, прежде всего, с точки зрения своей профессиональной принадлежности: о Мартинше известно, что он переводчик, а Алвару и Диогу выполняют торговые поручения Гамы. Более индивидуализированы образы Велозу и Леонарду. Велозу показан как истинный человек из народа. Его отличают бесстрашие, большой человеческий интерес к новым землям и людям, мягкий юмор, чувство национальной гордости (именно Велозу рассказывает товарищам по плаванию о двенадцати португальских рыцарях, отправившихся на турнир в Англию), любопытство и искренняя радость от приобщения к тайнам природы и мироздания. Велозу может выступить и как комический персонаж (эпизод его «контакта» с африканцами), и как символ мужества и упорства в достижении намеченной цели.

Леонарду же с успехом мог быть героем изысканной эклоги. Весь он погружен в размышления и воспоминания о любви, он всегда рыцарь и всегда влюблен («*savaleiro e namorado*»), обращаясь к Эфире, он цитирует Петрарку. Возможно, что в образе Леонарду Камознс показывает другой по сравнению с Велозу тип первопроходца: среди мореплавателей были разные люди, и Леонарду вполне мог быть обедневшим интеллигентным дворянином, решившим попытаться счастья на чужбине.

Однако Камознс силен не столько отдельными образами людей из народа, сколько его коллективным портретом. Португальский народ показан как активная сила социального движения. Он объявляет своим королем Афонсу Энрикеша и, тем самым, кладет основание Португалии, участвует в бесчисленных сражениях реконквисты, не подчиняется Саншу II (кстати, на самом деле низложение этого короля было типичным дворцовым переворотом, в котором народ не принимал участия). Сильная нация («*a pação forte*») признает своим королем Афонсу III, презирает всякую опасность («*tudo estima em nada*»), придя на помощь Кастилии в битве при Саладо.

Народный гнев («*do povo o furor*») расправляется со сторонниками Леонор Телеш и поддерживает во время революции 1383—1385 гг. национального претендента на престол магистра

Ависского. Наконец, по Камозэнсу получается, что именно национальная психология португальцев, воспитанных в постоянном стремлении к подвигу и готовности бросить вызов даже стихиям, заставила их ступить на путь великих географических открытий:

Não sofre o peito forte, usado à guerra,
Não ter immigo já a quem faça dano;
E assi, não tendo a quem vencer na terra,
Vai cometer as ondas do Oceano²⁶.

Этот образ португальцев, очистивших от врагов сушу и без колебания двинувшихся на волны Океана, показ активного, жизненнолюбивого начала, заложенного в самом душевном складе народа — героя «Лузиада», весьма отличает Камозэнса от его предшественника Зураны, у которого народ представлен в роли статиста или марионетки, руководимой Богом или избранным им героем. У Камозэнса сердечные отношения между Богом и португальским народом не лишают последний самостоятельности и не усыпают его путь розами. Камозэнс спрямляет многие противоречия португальской истории, в том числе и сложности, возникавшие между различными сословиями, изображая португальскую нацию монолитной и сплоченной. В то же время его подбор исторических фактов показывает героизм португальского народа, его свободолюбие, способность к жертвенности, четкое осознание своей национальной сущности. Наряду с этим, Камозэнс не скрывает присущей этому народу любви к приключениям (история странствующих рыцарей, общение Велозу с африканцами), любопытства (проявившегося у таких героев, как Магрису-Худощавый и Велозу), некоторой беспечности и необдуманности поступков (Гама был послан на Восток со столь жалкими дарами для тамошних царьков, что они отказывались считать его представителем португальского короля), излишней доверчивости, граничащей с простотой, которая хуже воровства (взаимоотношения Гамы с туземцами на острове Мозамбик и в Момбасе).

Камозэнс не преувеличивает достоинств своего народа и не принижает другие нации (за исключением мавров). Он говорит о «великом знамени Кастилии» («a sublime bandeira Castelhana»), «великой пастве» («soberbo gado») немцев, «непреклонном англичанине» («dugo inglês»). В «Лузиадах» присутствует тот «дух национальной и конфессиональной терпимости», которым позднее оказались проникнуты произведения Кальдерона²⁷. В поэ-

ме явственно выражена радость от соприкосновения различных миров и культур, гордость человека, «посетившего мир в его минуты роковые» и ставшего свидетелем великих исторических событий. Камознсу близки настроения «одного из первых историографов открытия и завоевания Америки — Ф. Лопеса де Гамары, с восторгом писавшего: “Мир так велик и прекрасен, и в нем столько различных вещей!”»²⁸. Применительно к художественной вселенной Камознса можно было бы добавить — «земель, племен и народов». Однако это не мешает поэту воздать должное и португальцам, которые в силу своей малочисленности пережили определенные трудности, прежде чем отстояли свое место в семье европейских народов. Не случайно в заключении поэмы Камознс обращается к королю Себаштиану, с просьбой блюсти национальное достоинство португальцев.

В связи с изображением народа в «Лузиадах» необходимо рассмотреть еще два вопроса: это взаимоотношения португальцев с Богом и Фортуной и отношение поэта к идее всемирной империи.

Как было показано, в лирике Камознса слово «Фортуна» применяется для обозначения силы, противодействующей высоким и благородным стремлениям души человеческой. Эта сила как бы противостоит Богу, олицетворяющему Добро и Справедливость. В «Лузиадах» понятия «Бог», «Фортуна», «Провидение», «Рок» являются, в основном, синонимичными, причем дело иногда доходит до курьезов: в X песне, рассказывая Гаме о строении мира, Фетида говорит, что «Святое Провидение... здесь представлено Юпитером» («a Santa Providência, Que em Jupiter aqui se representa»). Вся португальская история как бы развивается при поддержке небесных сил. Фортуна «всегда благоприятствует» («sempre favorece») Васко да Гаме. О короле Мануэле, в годы правления которого осуществилось открытие морского пути в Индию, сказано, что «само светлое Небо, казалось, хранило Мануэла и его начинания» (IV, 66). Размышляя о судьбах португальцев, их противник Вахк замечает: «По мановению Рока (“está do Fado já determinado”) португальцы добиваются великих и славных побед над воинственными народами Индии» (I, 74). Провидение возводит на престол королей, руководит португальцами в сражениях, предопределяет пути колониальной экспансии — в общем, оказывается силой, вполне сочувствующей этому народу. Только в лирических отступлениях, рисуя личную судьбу Камознса, и в ряде трагических эпизодов поэмы

(например, в эпизоде смерти Инеш де Каштру) Фортуна на миг оборачивается тем же коварным, жестоким и безрассудным началом, каким она представляла в лирике великого поэта.

Союз португальцев с Небесами не превращает этот народ в слепое орудие судьбы. Анализируя причины португальских географических открытий, Зураба в «Хронике завоевания Гвинеи» писал: «Но над этими пятью причинами я ставлю шестую, кажущуюся источником всех остальных: это расположение небесных сфер»²⁹. У Камозенса нет столь безоговорочного провиденциализма. Небесное покровительство не лишает португальцев самостоятельности и жажды деятельности и далеко не всегда уберегает их от ошибок, трудностей и трагических испытаний. Союз португальцев с Небом происходит как бы по взаимной склонности, ибо небесные силы не то чтобы «обязывают» лузитан двинуться на поиски неведомых земель. Стремление к этому подвигу проистекает из внутренних особенностей психологического склада и темперамента португальцев, и эти особенности вместе с «расположением небесных сфер», для которых у Камозенса даже не находится единого названия, и обуславливают триумфальное завершение лузитанами задуманного ими предприятия. Если Бог заботится о португальцах, то и они платят Ему взаимностью, борясь за торжество христианства как в Европе, так и во вновь открытых землях, о чем Камозенс трогательно вспоминает во вступлении к песне седьмой.

Вопрос об отношении Камозенса к идее всемирной империи вообще является несколько искусственным. Он был поднят в связи с исследованием творчества многочисленных продолжателей великого поэта, и, прежде всего, «супер-Камозенса» Фернанду Пессоа, проповедовавшего теорию так называемой Пятой Империи. Многие историки португальской литературы связывают теорию единой всемирной духовной империи с именами Данте и Камозенса³⁰. Еще Эжидиу Намураду полагал, что Камозенс мечтал о «всемирной христианской республике — земном воплощении идеи гармонических отношений между народами и социальной справедливости — под эгидой и благодаря деятельности Португалии»³¹. Думается, что это высказывание не отражает истинной позиции Камозенса. Как прекрасный знаток творчества Данте (исследования Эмануэла Паулу Рамуша показывают, что художественная речь «Лузиада» испытала непосредственное влияние «Божественной Комедии») Камозенс, конечно, не мог пройти мимо трактата «Монархия» (под этим словом Данте подразуме-

вал единое всемирное государство), но разделял его идеи далеко не в полной мере.

Во-первых, Камознс не преувеличивал роли Португалии в мировом политическом процессе, хотя, конечно, и не преуменьшал ее заслуг. Он не считал свой народ ведущей силой мировой политики. Во вступлении к песне седьмой он говорит о потенциальных задачах, стоящих перед многими христианскими государствами, ратуя за единство христианской цивилизации перед лицом очередной мусульманской опасности. Португалия при этом представлена как одна из христианских держав, и ни малейших претензий на ее гегемонию ни поэт, ни кто-либо из его героев не выражает. Так что у Камознса, в отличие от Данте, нет указаний на народ или императора, призванного возглавить движение за грядущее всемирное объединение. Как гуманист Камознс действительно мечтал о гармонических отношениях между народами, но как человек эпохи кризиса Ренессанса вряд ли верил в возможность единого справедливого государства. Более того, он не мог не сознавать, что создание португальской империи принесло не только счастье народам Африки и Индии и самим португальцам. Поэтому он пытался найти такую идею, с высоты которой можно было оправдать все «издержки» португальской колониальной экспансии.

У Данте в основе грядущего единого государства должно было лежать «благо народное»³², вечный мир и возможность максимального духовного развития человека. Камознс тоже прибегает к такому понятию, как общественное благо («o público bem»), когда говорит, например, о «святом инфанте» Фернанду, погибшем в мавританском плену в качестве заложника за Сеуту. У Камознса действительно есть слова о том, что португальцы, став «наконец хозяевами всюду, дадут Земле законы лучше прежних» (II, 46). Но Камознс не мог не видеть, что «законы лучше прежних» совсем не всегда отличали деятельность португальцев на Востоке. Не случайно в том же пророчестве Юпитера из второй песни «Лузиад», откуда взята предыдущая цитата, в отношении португальцев неоднократно употребляется слово «fugendo» — грозный, устрашающий, неумолимый. Камознс восхищается мужеством своих соотечественников, но не преувеличивает гуманистической направленности их деятельности. Кроме того, Камознс дает весьма подробное описание быта и нравов индийцев (VII, 32—46) и обитателей Юго-Восточной Азии (X, 120—137). Эти эпизоды создавались под влиянием «историко-геогра-

фических» сочинений Барруша и Каштаньеды. В этих описаниях нет никаких намеков на неполноценность или недостаточную цивилизованность аборигенов. Рассказывая об общности жен у индийцев, Камознс, например, искренне восхищается отсутствием у них чувства ревности. Повествуя о людоедстве или почитании животных, поэт не столько осуждает, сколько с любопытством фиксирует на бумаге обычаи чужой земли. Проповеднический тон более явно ощущается в повествовании о страданиях Фомы Неверного. Конечно, Камознс полагал одной из целей португальской экспансии распространение христианства, но, по-видимому, и при этом он отвергал религиозную фанатичность и агрессивность. Интересно, что в «Лузиадах», в отличие от «Странствий» Мендеша Пинту, не нашлось ни единого слова для иезуитского миссионера святого Франциска Ксаверия, хотя Камознс упоминает о Мартине Афонсу де Соузе, с армадой которого в Индию прибыл знаменитый проповедник.

Наконец, Камознс вряд ли мог увлечься идеей всемирного государства, ибо у него было слишком сильно развито чувство национального самосознания, вызывавшее в нем протест даже против пиренейского единства. Не случайно в поэме отводится столько места борьбе Португалии против угрозы кастильского порабощения в 1383—1385 гг.

Таким образом, если брать историческую концепцию Камознса в целом, то надо признать, что она характеризуется теорией поступательного развития и внутренней целесообразности процессов, происходивших в португальском обществе. В отличие от лирики, в эпосе нет рассуждений о деградации времени и, хотя и говорится о «возрастах» мира (V, 2), вывод из этого не делается. Наоборот, время в «Лузиадах» (за исключением эпохи жизни самого Камознса) приобретает черты утопического золотого века, не в том смысле, что описывается всеобщее счастье, а в том, что история показана как имеющая свою вполне разумную логику. Короли ставят перед собой величественные цели, ведущие к общественному благу. Достойные правители окружены группой достойных же и талантливых сподвижников, дети полностью поддерживают отцов (Афонсу I и его сын Саншу, Жуан I и «великие инфанты», Афонсу V и принц Жуан), нерадивые властелины легко устраняются с помощью народного мнения, им на смену сразу же приходят выдающиеся «отцы отечества», маленькое графство постепенно превращается в могучую державу, оплот христианства, мощный фактор мировой политики и Родину ве-

ликих людей. Итог весьма оптимистический. При этом Камознс не заслуживает иронического к себе отношения.

В стремлении осмыслить ход истории он близок лучшим художникам Возрождения и прежде всего Шекспиру. Но если Шекспир стремился показать историю в ее беспощадных противоречиях, то Камознс изображал ее, прежде всего, в вершинных достижениях человеческого духа. И если Шекспир более убедителен в осмыслении конкретных исторических событий, то Камознс более понятен со своим историческим оптимизмом, ибо его оптимизм опирается на осознание исторического опыта человечества, а не на веру в миротворческие способности той или иной королевской династии.

Шекспир и Сервантес смогли отразить человеческое бытие в его максимальной сложности, противоречивости, многогранности и кризисности. Камознс-эпик осмысливает стабильные жизненные ценности: создание португальского государства и становление португальцев как нации, открытие морского пути в Индию и контакты с дотоле неизвестными цивилизациями, расширение представлений о мире и человеке. Это не умаляет его величия, ибо, несмотря на разорванность «связи времен» и кризисное состояние человеческого духа, поэт смог разглядеть величественный позитивный смысл развития человечества. Это важно для человека всегда, но особое значение это имело для современников португальского поэта. «Лузиады» явились реквиемом по великой империи и тому особенному состоянию присутствия на пиру жизни, которое было возможно в Португалии лишь в эпоху Возрождения. Но «Лузиады» способствовали формированию национального сознания португальцев и, в значительной степени, выживаемости Португалии. Через восемь лет после публикации поэмы страна утратила государственную независимость. Но идея независимой Португалии продолжала жить в умах ее сынов и через несколько десятилетий страна смогла вернуть себе свободу. Некоторое отношение к этому имела и поэма «Лузиады».

Миф представлен у Камознса двояко: с одной стороны, в поэму введена мифологическая линия, связанная с традицией античной литературы, с другой — Камознс пытается сотворить и закрепить в национальном сознании ряд мифов, опирающихся на собственно португальскую тематику. И если, по выражению Геродота, Гомер и Гесиод создали для греков их богов, то Камознс создал для португальцев их героев.

Линия, восходящая к античной мифологии, в основном, вторична, хотя и не лишена живости и занимательности. Она тяготеет к «Одиссее», а еще в большей степени к «Энеиде», и четко связана только с миром богов, в отношении которых допускается изрядная доля фантастики (путешествие Вакха в подводное царство, помощь Венеры и nereид кораблям Васко да Гамы). Герои в «Лузиадах» полностью отстранены от всего сказочного, баснословного и невероятного, о чем поэт с гордостью говорит в пятой песне. Участие богов в жизни португальцев сводится к противоборству покровительствующей им Венеры (эта линия, с описанием совета богов и пророчества Юпитера Венере, демонстративно восходит к Вергилию) и препятствующего им Вакха. С образом Вакха и его приключениями в поэму входит комическое, а с образом Венеры — чувственное начало. Оба они разряжают и выгодно оттеняют риторико-героический пафос поэмы, вносят выразительную подсветку в скупой рассказ о сражениях реконквисты и отчет о покорении морей.

Помимо орнаментально-мифологической, образ Венеры несет на себе еще и философскую нагрузку. Как и в лирике, в эпосе Камознса любовь осмысливается как одна из сил, движущих мирозданием. Не случайно именно на созданном Венерой Острове Любви Васко да Гама, вступивший в союз с Фетидой, приобщается к картине «машины мира». Опять же главным вознаграждением португальских мореплавателей является любовь, что, конечно, имеет не только земной, чувственный смысл, но и глубокий философский подтекст.

Интересно, что Камознс счел необходимым оговорить, что вся мифологическая линия не имеет в поэме принципиально-мировоззренческого характера, а носит чисто условные черты. В X песне он заявляет, что Сатурн, Юпитер, Янус и другие боги были «выдуманы, благодаря слепому обыкновенному обману» («fomos fingidos de mortal e cego engano»).

В то же время в поэме есть проявления некоторой мифологизированности мышления и сознательного мифотворчества. Это связано с тем, что «Лузиады», обычно относимые к «искусственному эпосу»³³, создавались в условиях, близких к тем, в которых формировался «первозданный» героический эпос³⁴. Поэтому Камознс пытался уловить в судьбах Португалии закономерности развития всего мироздания и даже ввел в поэму ряд космогонических моментов («машину мира»). Как уже говорилось, центральным героем Камознса следует считать португальский народ.

Поэтому Камознс стремится к созданию или обработке своеобразных мифов о «первопредках» португальцев и «культурных героев» этого народа. В ряд «первопредков» у Камознса входят Улисс — Луз — Серторий — Вириату — Афонсу Энрикеш. С незначительными вариациями этот ряд воспроизведен, по крайней мере, дважды: в песне третьей (21—84) и в песне восьмой (2—11). Причем Камознс, верящий в воспитательную силу литературы и стремящийся сформировать у португальцев чувство национального достоинства, смело включал в число «первопредков» сомнительных «персонажей» (Луза) и опирался на недостаточно проверенные сведения (например, о якобы венгерском происхождении Генриха Бургундского). Во многом близок к мифическим образам «первопредков» и образ Афонсу Энрикеша, хотя при его создании Камознс исходил, в основном, из документальных источников. Однако некоторая гиперболизированность в его оценках («и битв на долю внуков не оставил» — «nada deixando já raça os futuros»), изображение вмешательства в его действия небесных сил, плача по нему природы сближает его с легендарными героями португальских сказаний.

Элементы сознательного мифотворчества присутствуют и в эпизоде, посвященном двенадцати португальским рыцарям, в общем-то очень мало известном до Камознса и уж во всяком случае не являвшемся достоянием общественного сознания. Для «фиксации» этого в полном смысле мифического деяния³⁵ и придания ему колорита достоверности и подлинности Камознс опять же обращается к нему дважды: во вступлении к поэме он смело сравнивает двенадцать португальских рыцарей с двенадцатью пэрами Франции, а потом уже, в песне седьмой, дает развернутое описание их подвига. Лирические отступления «Лузиад» показывают, что поэт прекрасно осознавал масштабы своего дарования. По-видимому, он рассчитывал на то, что с его легкой руки легенда о двенадцати рыцарях станет частью национального сознания, и этот расчет оправдался.

Однако подлинно мифотворческим является в «Лузиадах», конечно, эпизод гиганта Адамастора, олицетворяющего собой Мыс Доброй Надежды.

Здесь так же, как в повествовании об Острове Любви, Камознс дал полную волю своей фантазии, которую он до этого обуздывал. Адамастор предстает в поэме как могучая хтоническая сила. Он — титан, сын Земли и брат Бриарея, Эгея и Энкелада. Интересно, что Камознс, ранее широко пользовавшийся готовыв-

ми образами античной мифологии, в данном случае занялся со-творением антигероя. Необходимость этого обоснована в самом тексте поэмы. Адаматор говорит о себе, что он — тот самый мыс, что не был известен ни Птоломею, ни Помпонию, ни Страбону, ни Плинию. И воплощает собой он те страдания и испытания, которые выпадут на долю героям Нового времени.

Думается, что при создании образа Адаматора Камознс не мог не принять во внимание тех полуфантастических представлений об открываемых землях, которыми была окружена морская экспансия в эпоху Ренессанса. На многих картах на дальнем западе восточного полушария на широте Азорских островов изображался остров Антилия (он же Остров Семи Городов), якобы населенный христианами, бежавшими с Пиренейского полуострова в эпоху арабского завоевания.

Такой выдающийся ученый, как герой «Лузиад» Дуарте Пашеку Перейра верил, что в Гвинее обитали змеи километровой длины. Вся средневековая Европа считала, что где-то к востоку от Нила расположено могущественное христианское государство — страна пресвитера Иоанна. Уже после открытия новых земель стали появляться изображения туземцев, основанные на словесных описаниях участников открытий. Изображения эти также были весьма приблизительны. А еще раньше в оказавшей влияние на Мендеша Пинту книге псевдо-Мандевилля говорилось о людях с пёсыми головами и не одной парой глаз³⁶. Впрочем, и сам Мендеш Пинту не обошелся без обращения к художественному вымыслу.

Кроме того, среди бывалых мореходов ходили поверия о трудной преодолимости определенных этапов намеченных маршрутов. Обычно такие предания складывались вокруг мысов: Божадора, Белого, Зеленого, Красного и, конечно, мыса Бурь, позднее переименованного в мыс Доброй Надежды. Это не случайно, ибо Божадор, например, был взят с шестнадцатой попытки, а о тех несчастьях, которые регулярно обрушивались на португальцев близ мыса Доброй Надежды, красноречиво поведал сам Камознс. Предания об этих событиях сливались в ту самую «мистику географических открытий», о которой писал видный португальский историк и писатель XX века Жайме Куртезан.

Камознс не мог не ощущать, что рядовые португальцы воспринимали географические открытия не только оптимистически, но и трагически. Отнюдь не случайно в португальской литературе появилось такое произведение, как «Трагические истории на

море», за которым стоит не одно поколение авторов. Этой книге можно найти аналог в фольклоре — прославленные романсы о корабле «Катринете» — «A Nau Catrineta». Как великий художник Камознс явственно ощутил, что трагическая сторона географических открытий не могла не отразиться в народном мнении. Эпизод Адамастора — это, по сути дела, его вариант «Трагических историй на море». Думается, что зримость и монументальная ошутимость образа действительно способствовали тому, что он стал частью национальной мифологии. Об этом свидетельствуют многочисленные живописные изображения Адамастора, стихотворение Ф. Пессоа «Mostrengo» (известно, что при работе над сборником «Послание» Ф. Пессоа использовал те образы «Лузиад», которые, с его точки зрения, прижились в национальном сознании). На эпизод Адамастора, по-видимому, обратил внимание и Тютчев, по предположению Б. Л. Канделя³⁷ являющийся автором статьи «Мыс Бурь. Картинка Фрагонарда»³⁸. Тютчев с полным сочувствием цитирует слова Вольтера о том, что образ Адамастора «должен иметь успех во все времена и у всех народов»³⁹.

Таким образом, мы видим, что в поэме Камознса есть две мифологические линии. Первая связана с античными богами. Она является одновременно данью античной традиции и декоративно-орнаментальным мотивом, как бы уравнивающим возвышенный пафос героической поэмы.

Что касается собственного мифотворчества Камознса, то оно объясняется его верой в воспитательные возможности литературы и желанием закрепить в художественных образах, доступных сознанию широкого читателя, идеи величия и героизма португальского народа. Ряд его героев близок к мифологическим образам так называемых первопредков, причем вопреки эстетическому кредо Камознса в создании этих образов, особенно Луза, допускается большой простор творческой фантазии. Можно сказать, что в некоторых отношениях образы всех участников экспедиции Гамы приближаются к так называемым культурным героям, ибо они закрепляют среди португальцев знание мореходного дела, которое во времена Камознса ассоциировалось едва ли не с их национальной сущностью.

И, наконец, собственное мифотворчество Камознса проявляется в создании образа Адамастора. Любопытно, что этот фантастический гигант появляется в песне пятой, которую вообще принято считать гимном «голой и чистой правде» («verdade

пиа е рига»). Фантастика этого эпизода помогает передать естественное человеческое чувство страха и трепета перед неизвестными опасностями неведомых стран и морей, знакомое всем, кто отправлялся на их поиски. Кроме того, она показывает оборотную сторону географических открытий и, возможно, более, чем блестящие парадные реляции Зурары и Барруша, убеждает нас в подвижничестве первопроходцев. С помощью подобной фантастики Камознс увековечивает ту самую «мистику географических открытий», которая была частью общественного сознания эпохи Ренессанса.

Обязательным компонентом эпических и героикомических поэм античности и Возрождения было чудесное. В античных поэмах оно объяснялось отчасти мифологизированностью мышления их авторов (похищение Париса с поля битвы Афродитой во время его поединка с Менелаем в «Илиаде», участие Афины почти во всех подвигах Одиссея), отчасти самой тематикой произведений. «Все правдоподобно о неизвестном», — сказал современный писатель. По этой причине в поэме о скитаниях Одиссея появились киконы и лотофаги, лестригоны и сирены. Впрочем, от столь бурных проявлений художественного вымысла отошел уже и Вергилий, не то что Камознс.

Поэмы Ренессанса знают пример комическо-гротескной фантастики («Морганте» Пульчи) и иронической трактовки чудесного («Влюбленный Орlando» Боярдо и «Неистовый Орlando» Ариосто). Однако, как уже говорилось, во вступлении к «Лузиадам» Камознс поспешил отмежеваться от этой традиции. Впрочем, в пятой песне критике подверглись даже Гомер и Вергилий, которые

Cantem, louvem e escrevem sempre extremos
Desses seus Semideuses e encareçam,
Fingindo magas Circes, Polifemos,
Sirenas que coo canto os adormeçam;
Dem-lhe mais navegar à vela e remos,
Os Cicones e a terra onde se esqueçam
Os companheiros, em gostando o loto;
Dem-lhe perder nas águas o piloto;
Ventos soltos lhe finjam e imaginem
Dos odres e Calipsos namorados,
Hárpias que o manjar lhe contaminen,

Descer às sombras nuas já passadas:
Que, por muito e por muito que se afinem
Nestas fábulas vãs, tão bem sonhadas,
A verdade que eu conto, nua e pura,
Vence toda grandiloqua escritura!⁴⁰

Но в поэме Камознса тоже есть чудесное, которое воспринимается им как необычное, до конца, может быть, непонятое, ибо непознанное, никогда до сих пор не виданное, но все-таки вполне реальное начало. Так, в той же пятой, наиболее реалистичной песне «Лузиад», Камознс описывает такие явления природы, как морскую воронку и огни святого Эльма. Точно неизвестно, имели ли сам поэт возможность наблюдать их на море. О них говорили Барруш и Каштаньеда. Морскую воронку видел и Жуан де Каштру, рассказавший об этом в «Указателе пути из Лиссабона в Гоа». Так или иначе Камознс поведал об этих явлениях с такой достоверностью, что удостоился похвалы Гумбольдта⁴¹.

Думается, что чудесным в поэме Камознса следует считать все необычное, не свойственное обыденному течению жизни, ломающее привычные представления о свойствах природы и возможностях человека. Чудесны и явление «поророки», то есть столкновения речного течения с морским приливом, описанное Камознсом в X песне (X, 106), и мудрость Дуарте Пашеку Перейры, сумевшего с небольшим гарнизоном разгромить пятидесяти-тысячное войско; и государственное устройство Китая, и мужество Жуана де Каштру и его сыновей, проявившееся при блокаде Дну. Одним словом, Камознс понимает чудесное рационально. Так же, как героическое, чудесное сводится им с божественного пьедестала и соизмеряется с реальными возможностями и свойствами человека и природы.

Не исключено, что в таком подходе к проблеме чудесного проявилась связь Камознса с пиренейской традицией, ибо, как отмечал Р. Менендес Пидаль, «в героических поэмах Кастилии, в традиционных испанских и португальских романсах и сказках отсутствует вымышленное сверхъестественное начало»⁴².

Но в поэме есть эпизоды, связанные с действием высших сил и их вмешательством в жизнь человеческую. Эти высшие силы действительно творят чудеса, причем весьма значительные по своему месту в сюжете и композиции поэмы. Достаточно вспомнить хотя бы созданный Венерой Остров Любви. Однако все чудеса, происходящие в поэме по воле античных богов, подаются

Камознсом с чувством отстраненности и изрядной доли авторской иронии. Он неоднократно оговаривает условный характер мифологических эпизодов, считая необходимым даже объяснить аллегорическую сущность самого Острова Любви и его обитательниц.

Сложнее обстоит дело с изображенными в поэме чудесами, связанными с христианской мифологией. Их вообще-то в «Лузиадах» немного. Это участие всевышнего в судьбе некоторых португальских королей, о чем уже шла речь, и развернутый эпизод чудес, сотворенных Фомой Неверным в Индии (X, 108—119).

Камознс был человеком верующим и в соответствии со своим временем рассматривал эти чудеса как реально происходившие. Деяния святого Фомы в Индии как бы указывают на преемственность христианской традиции на Востоке, и Васко да Гама оказывается продолжателем дела Христова апостола. Видение же Афонсу Энрикешу перед битвой при Орики и «Божий глас», предшествовавший восхождению на престол Жуана I, способствуют созданию политических мифов.

Во всех этих случаях Камознс строго следовал за документальными источниками — «Хроникой дона Афонсу Энрикеша» Дуарте Галвана, «Хроникой короля Жуана I Достопамятного» Фернана Лопеша, «Декадами» Барруша и «Часословом короля дона Мануэла».

Наряду с разрушением традиционных представлений о героическом, Камознс пересмотрел и привычные представления о чудесном.

Стремление к объективному, порой даже научному, документированному объяснению явлений, столь свойственное «Лузиадам», отразилось и на судьбах художественного вымысла в поэме. Место его в «Лузиадах» можно оценить по-разному. Если сверять текст поэмы с источниками, на которые опирался Камознс в своей работе, то надо будет признать, что вымышленных эпизодов в поэме очень немного. Это все, что относится к мифотворчеству (линия противоборства Венеры и Вакха, Адамастор, Остров Любви), аллегорический сон короля Мануэла с явлением ему Инда и Ганга и эпизод бури, предшествовавший прибытию Гамы в Каликут (песнь VI). Впрочем, в последнем случае речь идет не столько о творческой фантазии, сколько о самой подаче жизненно верного материала. Хотя перед прибытием экспедиции Гамы в Каликут бури не было, но, конечно, бури не щадили ни Гаму, ни его предшественников и последователей. И странно,

если бы в поэме о мореплавателях не нашлось места для описания разбушевавшейся стихии. То же самое можно сказать об эпизоде цинги. Как известно, эта болезнь случилась с португальцами уже на обратном пути. Камознс же говорит о ней как об имевшей место по пути в Индию (V, 81—83). Но надо учесть, что возвращение португальцев из Индии вообще фактически не показано в «Лузиадах», а пренебречь описанием реальных испытаний, которые пришлось преодолеть первопроходцам, Камознс не хотел. Тем более что цинга поставлена им в один ряд с огнями святого Эльма и морской воронкой, и ряд этот противопоставляется сверхъестественным чудесам Гомера и Вергилия.

Если позитивистски подойти к поэме, то можно прийти к выводу, что вымышлено в ней всего несколько эпизодов. Фарии э Соузе в свое время пришлось защищать «Лузиады» от тех, кто полагал, что «в поэме должно быть больше вымысла»⁴³. Но если взглянуть на поэму «духовными очами», то можно признать, что в ней вымышлено все и, прежде всего, время и пространство, ибо они насквозь утопичны. «Положение дел в Португалии воспринимается в целом Камознсом оптимистически: в стране нет раздора ни политического, ни религиозного, стало быть, тирания не является препятствием на пути славы»⁴⁴. Благодаря избранной Камознсом точке зрения на историю, можно сказать, что вымышленным в «Лузиадах» является пространственно-временное единство. При этом Камознс не только прибегает к художественному вымыслу, но допускает неправду. Известно, например, что на армаде Васко да Гамы был заговор против капитана, разоблаченный Николау Куэлью. Заговоры и восстания часто случались среди португальских мореходов. Именно противодействие моряков помешало Бартоломеу Диашу, уже обогнувшему мыс Доброй Надежды, доплыть до Индии. Эти факты, конечно, были известны Камознсу. Мало того, что он их опустил. В той же знаменитой песне пятой, восхваляя португальцев, он задает следующий вопрос:

Crês tu que já não foram levantados
Contra seu Capitão se os resistira,
Fazendo-se piratas, obrigados
De desesperação, de fome, de ira?⁴⁵

Но в утопическом времени и утопическом пространстве «Лузиад» Камознс, в связи с гуманистическими воззрениями Ренес-

санса, видел норму жизни, а в отступлении от этой утопической идиллии — нарушение нормы. Рассказу о подобных нарушениях, в основном, посвящены лирические отступления, вводящие в поэму иное измерение времени и пространства.

Современники Камозэнса не воспринимали поэму как искажение действительности, понимая, что многое в ней определяет особенностями жанра. Правда, этот мир во многом был переосмыслен самим Камозэнсом, но поэт во вступлении к «Лузиадам» оговорил, чего следует ожидать от его произведения. Он не отказался ни от воспевания («*canto o peito ilustre lusitano*» — пою знаменитое сердце лузитан), ни от «возвышенного и красноречивого», хотя и «плавного» стиля («*estilo grandiloco e corrente*»), только предупредил, что восхвалять он будет реальные деяния португальцев.

Интересно, что после Камозэнса идея о приближении эпической поэмы к жизни настолько овладела умами, что весьма любопытная критика обрушилась на эпизод сна короля Мануэла. Как известно, в IV песне «Лузиада» сказано, что Мануэл во сне увидел двух старцев, олицетворявших Инд и Ганг и предсказавших ему возможность покорения Индии. Поскольку Камозэнс не касался экономических предпосылок португальских географических открытий, то введение в поэму сновидения Мануэла явилось приемом как бы дополнительного обоснования поисков морского пути в Индию. Иначе получалось, что причиной их были только мужество, любопытство и авантюризм португальцев и стремление к распространению христианства.

В 1639 г. Пиреш де Алмейда обвинил Камозэнса в неправдоподобии сна Мануэла, ибо этот сон случился в первые часы ночи (критик исходил из собственного расписания сновидений), был навеян Морфеем (Пиреш де Алмейда считал его богом сна, но не сновидений); поэт заставил вознестись возлежащего на постели Мануэла к первой сфере, а Инд и Ганг изобразил идущими, в то время как лучше было бы показать их в лежащем положении⁴⁶. Защищал Камозэнса от этих нападок Жуан Франку Баррету, до сих пор остающийся одним из лучших комментаторов его творчества.

Так или иначе, надо признать, что художественный вымысел занимает в «Лузиадах» очень важное место. По подсчетам профессора Давида Моурана Феррейры, на один эпизод «Острова Любви» в поэме приходится около двадцати процентов текста⁴⁷ (правда, в эти подсчеты включены такие фрагменты, как «маши-

на мира» и предсказание сирены, которые трудно отнести к полностью вымышленным). Но, безусловно, без эпизода «Острова Любви» «Лузиады» не были бы «Лузиадами», и Камознс не был бы Камознсом, ибо в этом эпизоде преломились важнейшие моменты его творчества.

Здесь как бы соединяются эпическое и лирическое начала его поэзии и кульминация и развязка его поэмы.

В самом деле, Васко да Гама ценой величайших героических многовековых усилий всей португальской нации доплыл до Индии, но в эпоху Камознса уже было ясно, что это не решило проблем ни отдельной личности, ни целого государства, стоявшего на грани гибели. Поэтому предсказанные Гаме сиреной деяния грядущих поколений португальцев в Индии не могли стать достойным финалом поэмы, тем более что в этих эпизодах Камознс в некоторой степени отразил трагические противоречия своей эпохи.

Весь «Остров Любви» вдохновлен идеей справедливости. Венера, создавая его, думает о вознаграждении мореходов за выпавшие на их долю страдания — «*prémio de quanto mal passaram*». Интересно, что «если товарищи Гамы и сам Гама исполнили свое великое деяние как португальцы, то вознаграждены они были как обычные люди»⁴⁸. Вознаградила их Венера простым человеческим счастьем взаимной любви на лоне прекрасной, поэтически организованной природы. «Организованность» эта состоит в бесконечном разнообразии пейзажа, в чем Камознс следовал отчасти за Саннадзаро⁴⁹, и в особой очеловеченности и внутренней страстности природы, ибо значительная часть произрастающей на острове флоры возникла в результате любовных «метаморфоз», описанных в свое время еще Овидием.

Очень много споров велось вокруг понимания Камознсом любви, соединившей мореходов и нимф на волшебном острове. Давид Моуран Феррейра считал это чувство сугубо плотским и полагал, что в его трактовке Камознс наконец-то вырвался из пут петраркизма и проявил свою поэтическую и человеческую сущность. Другие же толкователи настаивали на эзотерическом значении этого эпизода. Так, Фиамасе Пайш Брандан видит в «Лузиадах» историю исхода иудейского народа, изгнанного из Португалии королем Мануэлом, и обретения им в Индии второй земли обетованной. При этом Остров Любви рассматривается как место единения Бога со своим народом и народа со своей землей⁵⁰.

Ряд исследователей настаивал на вполне реалистической сущности этого образа, найдя для Острова конкретные «прототипы»: Цейлон, Занзибар, Бомбаин⁵¹, Анджедив. Многие называли и литературные источники, на которые в этом случае мог опереться Камознс: «Одиссею» с островом Огигией, «Энеиду» с повествованием о находящемся в Аиде острове, на котором обитают души, еще не вселившиеся в тела, и последующим пророчеством Анхиза Энею (VI, 703—901), «Аргонавтику» Аполлония Родосского, «Неистового Орlando» Ариосто и многие другие.

Думается, что образ Острова, конечно, является символическим, многозначным. На лоне продуманного и упорядоченного пейзажа Камознс описывает любовь как могущественное, естественное и освобожденное от условностей чувство, и в этом отношении мир природы Острова Любви можно сравнить с миром природы шекспировского «Сна в летнюю ночь». Но это чувство нельзя считать совершенно бездуховным. Во-первых, союз португальцев с nereидами символизирует связь этого народа с морем, о чем Венера говорит еще до создания Острова (IX, 42). Во-вторых, на умы и сердца nereид воздействовали Фама, Купидон и сама Венера. Она же преподавала морским нимфам и науку обольщения мореходов. Наконец, своеобразные чары исходили и от волшебной природы Острова, в которой все напоминало о любви. Как чувство, полное высокой духовности, показана взаимная любовь Леонарду и Эфиры. Союз же Васко да Гамы и Фетиды, наоборот, трактуется как нечто мистическое, приобщающее героя к Божественному познанию.

Нельзя отрицать, что доля истины есть в словах и тех, кто пытается найти конкретный «прототип» Острова Любви. Так, в «Указателе пути из Гоа в Диу» Жуана де Каштру описывается остров Бомбаин, прозванный Гектором да Силвейрой Островом Хорошей Жизни, ибо он служил местом отдыха португальским воинам и мореплавателям. Ж. де Каштру живописует происходившие на острове омовения индийских девушек, весьма напоминающие купание nereид в «Лузиадах». На этом острове располагались обширные владения Гарсии де Орты, приятеля Камознса, нового христианина, бежавшего в Индию от преследований инквизиции. Для самого Орты Бомбаин действительно оказался землей обетованной. Выдающийся ученый-медик прожил интересную жизнь и успел умереть своей смертью, но кости его были сожжены инквизицией.

О символике Острова Любви можно долго спорить. В этом эпизоде, несомненно, есть черты утопии. Э. Сидаде сравнивал Остров с Телемским аббатством, говоря, что девиз его обитателей — «Делай, что хочешь» — вполне применим и к Острову Любви⁵². Но тогда нужно признать, что эта утопия очень эфемерна. Поэт не верит, что для его героев возможно иное вознаграждение, кроме счастья в любви. Впрочем, это, конечно, тоже немало.

Мечта об Островах Блаженных издавна окрыляла мореходов разных стран. Камознс в какой-то степени пошел ей навстречу. И если его герои нашли на Острове радость любви, то сам поэт, по меткому замечанию Давида Моурана Феррейры, должен был испытать радость от создания посвященных Острову строк, сумев на какое-то время отойти от возвышенно-героического пафоса поэмы и воспеть живые человеческие чувства. Остров Любви — это царство полной гармонии: природы и человека, физического и духовного начал, жажды познания и возможности ее утоления, Божественного замысла и его воплощения. Однако гармония и счастье оказались возможны только на острове. В открытом море и на континентах все складывается иначе, хотя Камознс, чтобы показать присутствие этого «островного» начала в жизни своих героев, заставляет их отправиться на Родину вместе с nereидами.

Поэма «Лузиады» от начала и до конца проникнута лирическим началом, связанным с душевными движениями самого Камознса. Уже во вступлении к «Лузиадам» (I, 1—19) Камознс предстает как писатель с незаурядными творческими установками, сознательно ставящий перед собой новаторские художественные задачи. Здесь же читатель видит его и как мыслителя, предлагающего свою концепцию места Португалии в мировом историческом процессе.

Лирические отступления входят во все песни поэмы, кроме второй и четвертой, занимая в чистом виде 79 октав. Впрочем, некоторые отступления исходят не от лица автора (например, размышления о судьбе Дуарте Пашеку Перейры), и в эти подсчеты не включаются.

Примечательно, что эти отступления написаны от лица не какого-либо вымышленного героя или трансформированного образа автора. Они целенаправленно связаны с вполне конкретной фигурой Луиша де Камознса. Поэт ссылается на события

своей биографии (кораблекрушение на реке Меконг), особенности и масштабы своего дарования (в последней октаве «Лузиад» он обещает королю создать новую поэму, которая не уступит «Илиаде»), дает королю рекомендации относительно состава Государственного совета (X, 145—156), размышляет об основных особенностях европейской политики (VII, 1—15), славе (VI, 95—99), героизме (IX, 92—95), власти золота (VIII, 96—99).

Основная ценность лирических отступлений заключается в углублении реального начала в поэме и создании своеобразного противостояния двух уровней повествования. Мир, созданный в ходе развития центральной сюжетной линии, достаточно рафинирован. В нем показаны позитивные итоги деятельности многочисленных поколений португальцев. Мир лирических отступлений более конкретен и реален. В нем отражены нормальные исторические условия бытия духовно прекрасной человеческой личности. Из лирических отступлений мы узнаем, что португальцев эпохи Возрождения отличает пренебрежение к литературе и искусству (V, 92—100) и почитание чистогана (VIII, 96—99). Мы видим, как первый поэт Португалии подвергается нечеловеческим испытаниям в сражениях («os perigos Mavórcios inumanos»), влачит жалкое существование бедняка и скитальца (VII, 79—80), узнаем о всемогуществе золота и трагической разобщенности европейских народов перед лицом мусульманской опасности. Лирические отступления не опровергают эпической части поэмы. Эпическое и лирическое в «Лузиадах» соотносятся как идеальное и реальное; и сложность эпохи Возрождения более ярко проявляется в лирических фрагментах произведения.

Интересно лирическое обрамление поэмы — вступление к ней и ее заключение, обращенные к королю Себаштиану. Хотя они содержат в себе принятые в эпоху Возрождения элементы комплиментарности, но интересно, что в них поэт фактически обращается к королю если не на равных, то с полным сознанием величия своей миссии:

Nem me falta na vida honesto estudo,
Com longa esperiência misturado,
Nem engenho, qui aqui vereis presente,
Cousas que juntas se acham raramente⁵³.

Во вступлении это величие как бы обосновывается наметкой места «Лузиад» в мировой литературе, выделением черт нова-

торства поэмы по сравнению с общепризнанными классическими образцами. В заключении это чувство вновь подтверждается самим знакомством читателя (предполагается, что в том числе и короля) с поэмой. Именно представление о себе как о крупнейшем португальском писателе позволяет Камознсу пытаться направлять некоторые аспекты политики короля и часто ссылаться на свой реальный жизненный опыт. Думается, что уделяя большое внимание лирическому началу, Камознс-эпик следовал традиции Данте. И хотя, по мнению некоторых исследователей, авторское начало у Камознса по сравнению с Эрсильей «оказалось выраженным в более общей форме и не столь активно»⁵⁴, характерно само присутствие этого начала в эпической поэме, описывающей события, в которых автор непосредственно участия не принимал.

Постановка вопроса о реализме поэмы Камознса обусловлена, в первую очередь, тем, что писатель сам неоднократно декларировал новаторство своего произведения, его отличие от поэм Гомера, Вергилия, Боярдо и Ариосто. Одним из существеннейших элементов этого новаторства была «правда» — «*a verdade pua e puga*», противопоставленная «возвышенным и красноречивым писаниям». Но можно ли считать, что эта «правда», встречающаяся во многих произведениях литературы Возрождения — вспомним Эрсилью с его обещанной Филиппу II «*la verdad, cortada a su medida*», — имеет отношение к реализму как принципу художественного отражения? Думается, что да, ибо поэма проникнута стремлением к объективности изображения действительности. Это проявилось в трактовке Камознсом таких понятий, как героическое и чудесное. В интерпретации первого Камознс исходит из реальных возможностей обычного человека, а не бога или полубога, в трактовке второго — в основном, из свойств природы.

Тенденция к объективности взгляда на жизнь выразилась и в «научности» мышления Камознса, опиравшегося при описании явлений природы на личные впечатления, документальные источники и исследования. Следует отметить и жизненную основу большинства вымышленных эпизодов поэмы (например, эпизода Адамастора).

Видимо, стремление к объективности повествования определило и обращение Камознса к хроникам. В смысле опоры на документальные источники «Лузиады» занимают уникальное мес-

то в португальской литературе. Но сложившуюся у поэта концепцию португальской истории нельзя назвать в полной мере объективной, ибо отбор исторического материала отличается у Камознса ярко выраженной тенденциозностью. Сам эпический жанр в том его понимании, которое изложено во вступлении к поэме, требовал воспевания военной славы и позитивных итогов истории Португалии. Поэтому констатацию спрямления писателем ряда исторических противоречий и игнорирование им некоторых сложностей португальской истории нельзя воспринимать как упрек в его адрес.

Не исключено, что та же тенденция к объективности предопределила и отказ от изображения внутреннего мира отдельной личности (за исключением раскрытия духовного мира автора в лирических отступлениях). В свое время Мирон Малкиэл Жирмунский в лекциях о Камознсе, прочитанных в Сорбонне, упрекал португальского поэта за «рудиментарность» психологии его героев по сравнению с героями «Освобожденного Иерусалима»⁵⁵. Как мы видели, эта психология не столь уж рудиментарна, но определяется она не внутренними побуждениями героев, а их общественными функциями. Так, например, излагая историю любви короля дона Педру и Инеш де Каштру, по своему трагическому содержанию достойную Шекспира, Камознс, прежде всего, рассматривает ее значение для судеб государства. Человеческий компонент отношения сурового, прямодушного, строгого и порой примитивно мыслящего короля Афонсу IV, с детства ненавидевшего многочисленных фавориток своего отца короля дона Диниша и их потомство, к возлюбленной своего сына Инеш де Каштру, с самого рождения предназначенной на роль фаворитки одного из пиренейских государей, остался за пределами поэмы, как и сама история возникновения и развития чувства Педру к Инеш. Возможно, что стремление Камознса избежать психологических мотивировок поступков героев обусловлено желанием отвести все случайное и отразить лишь то, что представлялось ему закономерным.

Это же стремление к отражению жизни в ее глубинных закономерностях проявилось и в масштабности охвата португальской действительности в «Лузиадах». Историческая концепция поэмы строится с учетом опыта шести веков португальской истории. Поэт как бы подводит итог, говоря словами Л. Е. Пинского, «тысячелетнему миропорядку»⁵⁶, констатируя закат средневековой цивилизации и переход к Новому времени. художе-

ственный мир «Лузиад» основывается на утверждении жизненно-реального начала и иногда даже на демонстративном противопоставлении его началу идеальному, и в этом отношении примечательны те разъяснения, которые поэт счел необходимым дать по поводу мифологической линии в своем произведении. Если Л. Е. Пинский полагал, что «в творчестве Рабле, Шекспира, Сервантеса отражается переход от “героического” века к человеческому»⁵⁷, то у Камознса понятия героического и человеческого сближаются. В силу объективных исторических обстоятельств вторая половина XI—XVI вв., связанная с формированием португальского государства и защитой его независимости, а в дальнейшем — с великими географическими открытиями, явилась для Португалии своеобразной эпохой героев. Думается, что есть основания говорить об определенном сходстве условий создания «Лузиад», иногда называемых «искусственным» эпосом, и «изначального» героического эпоса. Свойственная автору «Лузиад» система ценностей сама во многом сформировалась в недрах «тысячелетнего миропорядка» и патриархального мироощущения, при котором, по мысли Гегеля, «индивид не выступает отдельно как нечто обособленное внутри себя, а является членом своей семьи, своего рода»⁵⁸ (применительно к «Лузиадам» можно добавить и «своего народа»). Это, может быть, даже вопреки субъективным намерениям автора, определило тенденции некоторой идеализации прошлого, воспевания «доброе старое время» и даже стремление как бы замедлить бег времен и задержаться в рамках старой системы ценностей (так, например, Камознс восхваляет задуманный королем Себаштианом поход против мавров, хотя некоторые октавы IX песни показывают, что он предчувствовал неотвратимость национальной катастрофы).

Таким образом, в «Лузиадах» жизненно-реальное и идеальное начала оказываются «взаимозависимы и образуют полноту утверждаемого в искусстве»⁵⁹, что соответствует, согласно концепции Н. И. Балашова, общим тенденциям литературы Ренессанса, в которой идеальное и жизненно-реальное находятся в пределах бустрофедона. «Лузиады» в общем вписываются в так называемый «идеализирующий реализм» Ренессанса, хотя сама эта характеристика отличается некоторой односторонностью, ибо большие художники всех времен обладают собственной оптикой, а в целом основное содержание португальского исторического процесса выделено Камознсом правильно.

В поэме «Лузиады» жизнь раскрывается в ее динамике. Еще в пьесе «Филодему» Камознс показал эволюцию некоторых характеров, и прежде всего Дионизы и Филодему. В «Лузиадах» нет динамики внутреннего мира, но есть динамика мира внешнего. Показано, как складывается португальское государство, как меняются стоящие перед ним исторические задачи. Эволюционирует и национальное самосознание португальцев: если воспитатель первого португальского короля Эгаш Мониж осознает нарушение вассальных обязательств португальцев перед королем Леона как тяжкий грех и пытается его искупить, то в 1383—1385 гг. вся Португалия отстаивает свое право на независимость среди иберийских народов.

Кроме того, Камознс показывает, как меняется отношение португальцев к тем народам, которых они встречают при покорении новых земель. Если вначале (например, при встрече с мозамбикцами) Гама и его спутники считают, что туземцы должны их принимать с самыми добрыми чувствами, то в дальнейшем они с большей осторожностью вступают в общение с незнакомыми племенами.

Думается, что все это дает основания для постановки вопроса о ренессансном реализме «Лузиад» и для сопоставления творческих исканий Камознса с исканиями таких его великих современников, как Шекспир и Сервантес.

Безусловно, реализм «Лузиад» отличается рядом специфических черт. Одна из них, лежащая на поверхности и неоднократно отмеченная историками литературы,— это отказ от изображения внутреннего мира героев. С одной стороны, это свидетельствует о близости мировосприятия Камознса к патриархальному, архаическому, на основе которого складывался изначальный героический эпос, ибо «человек эпоса есть тот самый однотипный “каждый”, единение которых составляет “все” эпическое человечество, “весь” эпический народ, “все” эпическое племя»⁶⁰. С другой стороны, герои Гомера, Вергилия, Ариосто, Эрсильи, безусловно, индивидуализированы в значительно большей степени, чем герои Камознса. В «Лузиадах» не найти характеров, подобных Кауполикану или Лаутаро Эрсильи. Но раскрытию внутреннего мира личности Камознс предпочитает изображение национальной психологии, «миросозерцания и объективности духа народа», которые, по мнению Гегеля, и составляют «содержание и форму эпического в собственном смысле слова»⁶¹. Изображение национальной психологии португальцев, отражение в поэме ду-

ха португальского народа являются одним из элементов народности этого произведения. Другие ее компоненты — это антифеодалная и одновременно антибуржуазная направленность «Лузиады», характерная для ренессансного искусства вообще⁶². «Лузиады» — произведение, проникнутое оптимистическими настроениями, и во многом этому способствует «коллективность» образа протагониста, ибо поэма, построенная на материале индивидуальных судеб португальцев эпохи великих географических открытий, скорее всего бы отличалась трагическим пафосом. Но трагические ноты прорываются и сквозь ликующий мажор «Лузиады». Поэт осознает конец великой эпохи и, возможно, даже исторической миссии своей страны. Он видит приближение катастрофы, причем многосторонней: национальной, нравственной, культурной. Конец века героев проявляется в трагедиях судеб короля дона Педру и Инеш де Каштру, Франшишку де Алмейды, Мануэла де Соузы э Сепулведы, Дуарте Пашеку Перейры и многих других. Духовные ценности новой эпохи, стремительно идущей на смену португальскому Средневековью, еще менее приемлемы для Камознса, чем нормы жизни времен феодализма. Возможно, это усугубляет степень идеализации португальской старины, воспетой в «Лузиадах».

При изображении контактов португальцев с представителями «новых миров» Камознс исходит исключительно из португальской точки зрения, и этим он отличается не только от Эрсильи и Ф. Мендеша Пинту, но даже и от Зураны, рассказавшего о жутких сценах работорговли. Но в силу того, что противостояние между португальцами и индийцами никогда не достигало того накала, который характеризовал отношения испанцев и коренного населения Америки, можно говорить не об «упущении» Камознса, а о его умении выделить в истории Португалии истинно героическое содержание. В его поэме нет свойственного «Араукане» Эрсильи раздвоения сознания автора между победителями и побежденными, нет европеизации описаний туземцев, зато есть органичность героического пафоса.

«Лузиады» Камознса — это произведение, занимающее совершенно особое место в португальской литературе и в известной степени повлиявшее на формирование национальной психологии португальцев. И хотя Гегель и упрекал Камознса за «разлад между национальным предметом и художественной образностью, заимствованной отчасти у древних, а отчасти у итальянцев»⁶³, это замечание могло иметь какой-то смысл лишь во вре-

мена Камознса, так же как и исследования степени «латинизации» его языка. Камознс интегрировал элементы, «заимствованные отчасти у древних, а отчасти у итальянцев» в национальную художественную форму, определившую на много веков вперед тенденции развития португальской литературы. Как и другие произведения эпохи Возрождения, «Лузиады» отличаются высоким гуманистическим пафосом, верой в величие человеческого духа, надеждой на возможность существования справедливого человеческого общества. И хотя поэма как бы подводит итог многовековому миропорядку и реальным путей выхода из общественного кризиса Камознс не видит, само осознание положительного вклада португальского народа в мировую историю уже является для поэта источником оптимизма.

По глубине осмысления эпохи и трактовки взаимоотношений мира и человека Камознс достоин стоять в одном ряду с Рабле, Шекспиром, Сервантесом. Но интересно, что ренессансный реализм Камознса не только достигает уровня лучших произведений своего времени, но и отличается оригинальными чертами, позволяющими вести речь о вкладе поэта в историю мировой литературы.

Сам Камознс во вступлении к «Лузиадам» дал определение своему стилю. Во-первых, его поэма — это воспевание («cantando espalharei por toda a parte», «eu canto o peito ilustre lusitano»). Во-вторых, задаче воспевания соответствуют «um som alto e sublimado» («звук высокий и вдохновенный») и «um estilo grandiloso e corrente» («стиль возвышенно-красноречивый и плавный»), призванные отразить состояние поэтического неравнодушия, неистовства, исступления («fúria grande e sonorosa»).

Эти характеристики стиля Камознса общеизвестны, однако они получают весьма различное наполнение в трудах исследователей его творчества. Так, если автор фундаментального словаря лексики «Лузиад» А. Кунья считает, что «великий эпик использовал в своей поэме лексику XVI века»⁶⁴, то выдающийся бразильский лингвист Франсишку да Силвейра Буэну полагает, что «Камознс следует завету Аристотеля, требовавшего, чтобы в эпической поэме не было “общих мест”, чтобы лексика была малоупотребительной, словосочетания, метафоры и прочие тропы изысканны»⁶⁵. Вследствие того, что творчество Камознса заложило основы современного португальского литературного языка, оценить восприятие его стиля читателем XVI века не так

просто. Думается, что есть доля истины в следующих словах Ф. да Силвейры Бузну: «Говорить о том, что Камознс пользовался лексикой своего времени, не совсем верно: лексика Камознса соответствует нашему времени. Его же современники, чей словарный запас был иным, называли Камознса “поэтом исступления” (“o Poeta da fúria”)⁶⁶. Нет нужды анализировать стиль «Лузиада», ибо это сделано со всеми подробностями авторами цитируемых работ, а также такими историками португальской литературы, как Афраниу Пейшоту, Жулиу Нугейра, Ж. Алмейда Паван⁶⁷. Представляется, однако, что не следует абсолютизировать влияние Вергилия на Камознса, относя к проявлениям этого влияния даже использование таких общелитературных приемов и средств, как аллитерация, гипербола, метафора, метонимия (эта мысль проводится в исследовании Ф. да Силвейры Бузну). Наряду с этим, неправомерно полагать, что Камознс опирался только на общеупотребительный язык XVI в. В его поэме широко используются архаизмы, но следует заметить, что они, как правило, без труда понятны даже нашим современникам и, конечно, легко понимались современниками Камознса. Это такие слова, как «antiguo, immigo, ventagem, aliphante» и ряд других. То же самое относится и к используемым Камознсом латинизмам. Большинство его лексических латинизмов либо вошло в португальский литературный язык, обогатив его (claro, conselho, experto), либо легко воспринималось читателями (termino, rotestade). Без труда понимаются и морфологические, и синтаксические латинизмы Камознса, как правило, в португальском языке не закрепившиеся.

Вообще при всей несомненной связи Камознса с античной традицией он оставался человеком своего времени, и это наглядно проявилось, например, в той стихотворной форме, которую он избрал для своей поэмы. «Лузиады» написаны не гекзаметром, а десятисложной героической октавой, рифмующейся по схеме АВАВАВСС (подавляющее большинство рифм — женские). Эта октава восходит к поэмам Полициано и Ариосто, а также к испанским переводам Вергилия и Ариосто⁶⁸. Ударными в этой строфе обязательно были шестой и десятый слоги, что делало стих Камознса более упорядоченным, приближало его к силлабо-тонике (несмотря на понимание плодотворности многих элементов концепции С. Ф. Гончаренко о силлабо-тонической, тонической и акцентно-силлабической системах испанского стиха⁶⁹, экстраполировать ее на португальский стих не представля-

ется возможным; мы все-таки считаем стих Камознса силлабическим). Тройное созвучие строилось в «Лузиадах» на точной рифме, но Камознс, и думается, что не от поэтической небрежности, а от сознания некоторой искусственности этой точности, позволял себе ее изредка нарушать, и тогда у него появлялись такие рифмы, как *Mauritano-venerando-humano* (VII, 77).

Говоря о стиле «Лузиад», хотелось бы коснуться и такого вопроса, как соотношение собственно ренессансного и маньеристского начал в поэме. Объем нашего труда не позволяет провести это исследование в должном масштабе, проиллюстрировав его соответствующими примерами. Однако общий вывод его таков: черты поэтики маньеризма весьма ярко проявляются в лирических отступлениях поэмы, где можно найти немало антитез и парадоксов (VII, 79; IX, 92—93), анафорической аккумуляции (VI, 96; VIII, 98—99; IX, 95), перечисления однородных членов (X, 147), синонимической конденсации (X, 145). Думается, что концептуальная метафора и особый тип инверсии — гиперба-ton — хотя и встречаются в «Лузиадах», но в принципе для Камознса-эпика нехарактерны. Вообще эпическое повествование «Лузиад» выдержано в духе ренессансного стиля. Камознс отличается высокой поэтической культурой, богатой ассоциативностью мышления, глубиной понимания законов мироздания и человеческой жизни, но в создаваемых им поэтических образах нет непонятной затемненности, ориентации на «посвященного» читателя. Для поэтического языка Камознса характерны четкость и афористичность, причудливые ассоциации поэтического мышления разъясняются в самом тексте. Вот, например, как Лео-нардунду разговаривает с Эфирой:

Pões-te da parte da desdita minha?
Fraqueza é dar ajuda ao mais potente.
Levas-me um coração que livre tinha?
Solta-mo, e correrás mais levamente.
Não te carrega essa alma tão mesquinha
Que nesses fios de ouro reluzente
Atada levas? Ou, depois de presa,
Lhe mudaste a ventura, e menos pesa⁷⁰⁹?

В восьми строках уместилось немало выразительных поэтических образов: и души, отяжелевшей от постоянных страданий и уносимой в золотых кудрях красавицы, и женщины, замедляю-

щей бег из-за тяжести уносимого ею сердца влюбленного в нее героя, и облегчения мук несчастной души. Но все это хитросплетение образов расшифровано самим Камознсом с простотой, ясностью, недвусмысленностью и вкусом, соответствующим ренессансным представлениям о прекрасном.

Влияние «Лузиада» на мировую культуру может и должно стать предметом специальной монографии, ибо все существующие исследования не отличаются концептуальностью и приближаются по своему содержанию к библиографическому указателю⁷¹.

Бесспорно одно: по своему значению поэма вышла за рамки собственно литературного акта, оказав влияние на формирование национальной психологии и на то стремление к независимости, которое выразилось в освободительной борьбе португальского народа против испанского владычества. Испанский дипломат и писатель Х. Валера (1824—1905) с горечью утверждал, что «главным препятствием к воссоединению всех частей нашего полуострова являются “Лузиады”»⁷².

Пафос творчества Камознса вдохновлял идеи не только национального, но и социального освобождения. Празднование трехсотлетия со дня смерти поэта стало большим успехом португальских республиканцев.

Любопытно, что прославление национального достоинства португальцев имело значение не только для них самих. Итальянский исследователь Камознса Р. Аверини утверждает, что в Италии «Камознс был наиболее известен, а его поэма более всего переводилась в тот момент, когда угнетенная иноземцами нация... с гордостью ощутила порыв к восстанию за свое объединение»⁷³.

Как в ренессансной, так и в классицистской литературе сохранялось желание воскресить и обновить жанр эпической поэмы, и «Лузиады» Камознса как один из немногих примеров позднего, но оказавшегося жизнеспособным героического эпоса изучались всей цивилизованной Европой.

Конечно, наибольший резонанс поэма получила на Пиренейском полуострове и в складывающихся литературах Латинской Америки. Эпическая и героическая поэма становится одним из ведущих жанров испано- и португалоязычных литератур конца XVI—XVIII веков. Не имея возможности охарактеризовать даже виднейшие произведения этой эпохи, назовем лишь «Счастливейшую победу при Лепанто» (1572) Ж. Корте

Реала, «Араукану» (1589) Эрсильи (обе эти поэмы написаны на испанском языке; «Трагического Вириату» (1699) Браша Гарсии де Машкареньяша и «Карамуру» Санта Риты Дурана⁷⁴. Отличительной чертой португальской героической и эпической поэмы стала ее ориентация на описание подлинных исторических событий и их участников. В испанской поэзии первой половины XVI века с камознсовской концепцией эпического жанра успешно соперничает тассова. В прологе к поэме «Бернардо» (1624) Б. де Бальбуэна противопоставляет идею «правдоподобного вымысла» идее воспевания подлинных исторических событий. В Португалии после Камознса мало кто пытался дать глобальную концепцию португальской истории (преобладала тенденция к воспеванию ее отдельных событий), и возникла попытка соединения его традиции со свойственными Тассо аллегоризмом и фантастикой («Афонсу Африканец» Моузинью де Кеведу, «Завоеванная Малакка» Са де Менезеша).

Известно, что и сам Тассо с пристальным вниманием следил за творчеством Камознса, посвятив «доброму Луиджи» сонет и даже вдохновившись, по мнению Вольтера, образом «Острова Любви» при описании своего острова Армиды⁷⁵. Однако в общем поэмы Камознса и Тассо — это два совершенно разных опыта восприятия античности, и о взаимных пересечениях говорить здесь не приходится.

В XVII в., по выражению Э. Сидаде, «слава поэта и его произведения переходит через Пиренеи»⁷⁶. Впрочем, интерес к «Лузиадам» не ослабевает и в самой Испании. Б. Грасиан, Сервантес, Лопе де Вега с уважением отзываются о творчестве Камознса. В XVII в. «Лузиады» переводятся на итальянский и английский языки. Есть предположение, что поэма Камознса оказала непосредственное влияние на «Потерянный рай» Мильтона⁷⁷.

В XVIII в. и вся поэма, и отдельные ее эпизоды переводятся на французский, английский и немецкий языки. К 1788 г. относится и первый ее русский перевод, сделанный А. И. Дмитриевым с французского языка. Произведение Камознса становится достоянием европейского читателя. Этому способствуют продолжающиеся поиски в области жанра эпической поэмы. С «Лузиадами» знакомятся Вольтер, Монтескье, Гегель, Ломоносов. Вольтер, читавший «Лузиады» в английском переводе, немало способствовал популярности поэмы, хотя в общем не понял ее своеобразия и тем более не преломил его в своем творчестве, ибо «Орлеанская девственница» в большей степени опирается на

итальянский опыт, а «Генриаду» трудно считать состоявшимся произведением. Выше уже говорилось, что, назвав «Лузиады» «новым родом эпоса», Вольтер подверг критике мифологическую линию в поэме. Представляется, что он не сумел в полной мере воспринять национально-историческое содержание «Лузиады», увидев в поэме лишь описание «открытия новой земли посредством мореплавания»⁷⁸.

Положительный опыт Камознса-эпика привлекал и русских писателей XVIII столетия, и прежде всего Ломоносова и Хераскова. Хотя в «Кратком руководстве к красноречию» (1778) Ломоносов говорит лишь о стилистических фигурах «Лузиады», можно не сомневаться, что опыт португальского поэта был принят во внимание при работе над «Петром Великим». Это же относится и к «Россияде» Хераскова, хотя этот писатель во «Взгляде на эпические поэмы» смог увидеть в «Лузиадах» только «похвальную песнь».

В основном, европейская поэма XVII—XVIII веков продолжает синтез художественного опыта Камознса и Тассо, и если более лирические по своему складу поэты тяготеют к последнему (Клопшток), то национально-исторический элемент в европейской поэме XVIII века опирается, прежде всего, на Камознса. Надо заметить, что его эпическое творчество оказывает влияние не только на развитие жанра поэмы. Многие писатели, и не только португальские, черпают вдохновение в идеях, образности и поэтике «Лузиады». Выше уже шла речь о выдающемся пасторальном романе Фернана Алвереша ду Ориенте «Преображенная Лузитания». Думается, что творчество Камознса могло оказать влияние и на «Телемаха» Фенелона.

Хотя в XIX в. Камознс продолжал восприниматься как один из классиков мировой литературы, формирование эпических жанров Нового времени несколько приглушило художественный резонанс, исходивший от «Лузиады». Тем не менее, Р. М. Самарин совершенно справедливо настаивал на пересмотре общего отношения к «искусственному эпосу» XVI в. и говорил о его «заметной роли в развитии эпической литературы нового времени, в развитии романа»⁷⁹. Это утверждение тоже, конечно, таит в себе тему для весьма солидного исследования, но бесспорно одно: жизнь и творчество Камознса и в XIX в. продолжают волновать умы писателей. Это относится к госпоже де Сталь, Ламартину, Шатобриану, братьям Шлегелям, Саути, Байрону, Э. Барретт Браунинг, Лонгфелло. Творчеством Камознса, как уже говори-

лось, интересовались и русские писатели XIX в. Думается, что в некоторой степени его художественный опыт мог быть принят во внимание Львом Толстым, имевшим о нем представление благодаря «Россияде» Хераскова и предисловию к ней. Во всяком случае, в шедеврах двух великих писателей можно усмотреть ряд сходных элементов: опору на документальные источники при создании исторических произведений, стремление к отражению «мысли народной» и созданию коллективного портрета нации, реалистическую концепцию героического и провиденциализм (у Толстого — исторический фатализм) в трактовке исторических событий.

Показателен интерес к поэме Камозенса и со стороны русских писателей XX столетия, выразившийся, в частности, в данной Л. Лунцем рекомендации талантливым писателям — В. Каверину, Вс. Рождественскому и Н. Тихонову — изучать мастерство португальского поэта в области сюжетосложения⁸⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Rossi Luciano. Considerações sobre Ariosto e Camões // Brotéria, Novembro 1980. Vol. 111. N 5. P. 378—392.

² Cidade Hernâni. Luís de Camões. O Épico. Lisboa, 1985. P. 29—40; Bowra F. M. From Virgil to Milton. Lnd, 1945; Peixoto Afrânio. Ensaios Camonianos. Coimbra, 1932.

³ Carvalhão Buescu Maria Leonor. Aspectos de Herança Clássica na Cultura Portuguesa. Lisboa, 1979. P. 62.

⁴ Pavão J. Almeida. O Herói e a História em Virgílio e Camões // Temas Camonianos. Ponta Delgada, 1984. P. 37—76.

⁵ Ramalho Américo da Costa. Alguns Aspectos da Leitura Camoniana de Virgílio. Lisboa, sem ano. P. 96.

⁶ Вольтер. Опыт Вольтера на поэзию эпическую / Пер. Н. Остолопова. СПб., 1802. С. 76.

⁷ См.: Аристотель. Собр. соч.: В 4 т. М., 1983. Т. 4. С. 655.

⁸ Там же. С. 674.

⁹ Там же. С. 675.

¹⁰ Michaelis de Vasconcelos Carolina. Romances Velhos em Portugal. Porto, 1980.

¹¹ Lopes Óscar e Saraiva António José. Op. cit. P. 79.

¹² Braga Teófilo. Romanceiro Geral Português. Vol. 3. P. 309.

- ¹³ Менендес Пидаль Рамон. Избранные произведения. М., 1961. С. 51.
- ¹⁴ Figueiredo Fidelino de. A Épica Portuguesa no Século XVI. Gaia, 1932. P. 21.
- ¹⁵ Елина Н. Г. Торквато Тассо, закат Возрождения и возникновение маньеризма, тенденций классицизма и зарождение барокко в Италии // История всемирной литературы. М., 1985. Т. 3. С. 158.
- ¹⁶ Кантерева Т. П. Искусство Португалии. М., 1990. С. 113.
- ¹⁷ Figueiredo Fidelino de. A Épica Portuguesa no Século XVI. São Paulo, 1950. P. 151—157.
- ¹⁸ Lopes Óscar e Saraiva António José. Op. cit. P. 357.
- ¹⁹ Saraiva António José. Camões e a Burguesia // Estudos sobre Camões. Lisboa, 1981. P. 47.
- ²⁰ Piva Luís. Discurso Apologético de Manuel Pires de Almeida sobre a Proposição d' Os Lusíadas // Revista Camoniana, 1971. Vol. 3. P. 235—238.
- ²¹ Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман. М., 1976. С. 180.
- ²² Hasse Pais Brandão Fiamá. A Ilha do Amor // Estudos sobre Camões. P. 111—121; Telmo António. História Secreta de Portugal. Lisboa, 1977.
- ²³ Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман. С. 226—227.
- ²⁴ Cidade Hernáni. Luís de Camões. O Épico. P. 12.
- ²⁵ Но великое королевство, привыкшее к властителям, не знавшим себе равных, может признать главенство лишь такого короля, который бы действительно превосходил всех во всем.
- ²⁶ Но сильный дух, закалившийся в войнах, страдал бы от отсутствия врага. И так как на суше побеждать уже было некого, он двинулся на волны Океана.
- ²⁷ Балашов Н. И., Станюкович Я. В. Двуединство драмы «Стойкий принц» Кальдерона в романтической передаче Словацкого // Кальдерон и мировая культура. Л., 1986. С. 121.
- ²⁸ Земсков В. Б. Литература открытий и конкисты // История литератур стран Латинской Америки. М., 1975. Т. 1. С. 152.
- ²⁹ Veja: Barreto Luís Filipe. Descobrimientos e Renascimento. P. 89.
- ³⁰ Quadros António. Introdução // Pessoa Fernando. Obra Poética e em Prosa. Porto, 1986. Vol. 1. P. 1140.
- ³¹ Namorado Egidio. «Os Lusíadas» e os Movimentos Culturais do Século XVI // Vértice, 1980, Setembro/Dezembro. P. 447.
- ³² Данте Алигьери. Малые произведения. М., 1968. С. 329.
- ³³ Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 255.
- ³⁴ Как полагает Е. М. Мелетинский, «героический эпос формируется в процессе этнической консолидации, развивается и распространяется в ходе этногенеза и расселения племен» (Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 62).

³⁵ Участники этого события существовали в действительности, но различия в их возрасте показывают, что действовать совместно они не могли.

³⁶ Peres Damião. *A História dos Descobrimentos Portugueses*. Porto, 1982. P. 15.

³⁷ Kandel B. L. *Camoëns dans la Littérature Russe // Révue de la Littérature Comparée*. 1970. N 4. P. 523.

³⁸ Ф. Т. Мыс Бурь. Картинка Фрагонарда // *Московский телеграф*. 1831. Ч. 42. С. 486—497.

³⁹ Там же. С. 495.

⁴⁰ Вечно воспевают, восхваляют, описывают и превозносят невероятные подвиги этих своих полубогов, выдумывая волшебниц Цирцей, Полифемов, сирен, усыпляющих их своим пением. Направляют их под парусом и с веслами к киконам и в землю, где они забывают товарищей, вкусив лотоса; заставляют их потерять в водах кормчего. Измышляют ветры, вылетающие из мешка, и влюбленных Калипсо, гарпий, оскверняющих их пищу, заставляют их спускаться в царство бесплотных теней. И хотя они весьма преуспевают в этих своих хорошо сложенных баснях, правда, которую я воспеваю, неприукрашенная и чистая, превосходит любое красноречивое сочинение.

⁴¹ Humboldt Alexandre de. *Cosmos. Essai d'une Description Physique du Monde*. Т. 2. Paris, 1866—1867. P. 64—65.

⁴² Менендес Пидаль Рамон. Избранные произведения. С. 51.

⁴³ Camões Luís de. *Lusiadas de Luís de Camões. Comentados por Manuel de Faria e Sousa. Reprodução Fac-similada pela Edição de 1639*. Lisboa, 1972. P. 79.

⁴⁴ Хохлова И. А. Время и история в «Лузиадах» Камознса // *Сервантесовские чтения*. Л., 1988. С. 75.

⁴⁵ Ты веришь, что (другие) уже бы не восстали против капитана, если бы он сопротивлялся их намерениям, и движимые отчаянием, голодом и гневом, не стали бы пиратами?

⁴⁶ Castro Aníbal Pinto de. *Prefácio // Barreto João Franco. Micrologia Camoniana*. Lisboa, 1982. P. XIV.

⁴⁷ Mourão Ferreira David. *A Ilha dos Amores e o Lirismo Erótico de Camões // Os Ócios do Ofício*. Lisboa, 1989. P. 56.

⁴⁸ Ibid. P. 62.

⁴⁹ См.: Баткин Л. М. Мотив «разнообразия» в «Аркадии» Саннадзаро и новый культурный смысл античного жанра // *Античное наследие в культуре Возрождения*. М., 1984. С. 159—171.

⁵⁰ Hasse Pais Brandão Fiama. *A Ilha do Amor*. P. 111—121.

⁵¹ Остров Бомбаин находится недалеко от Гоа.

⁵² Cidade Hernâni. Luís de Camões. Lisboa, 1961. P. 27.

⁵³ Моя жизнь богата честным знанием, связанным с опытом долгих лет, а также талантом, который Вы ощутите в этих строках. Эти вещи редко сочетаются друг с другом.

⁵⁴ Земсков В. Б. Творчество Алонсо де Эрсильи. М., 1988. С. 215.

⁵⁵ Cidade Hernâni. Luís de Camões. O Épico. P. 75.

⁵⁶ Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. С. 253.

⁵⁷ Там же. С. 49.

⁵⁸ Гегель Георг Вильгельм Фридрих. Эстетика. М., 1968. Т. 1. С. 198.

⁵⁹ Балашов Н. И. Соотношение идеального и жизненно-реального в художественных системах Ренессанса и XVII столетия как критерий разграничения этих систем.— Известия Академии Наук. Серия литературы и языка. 1993. Январь—февраль. Т. 52. N 1. С. 21.

⁶⁰ Шталь И. В. Типология художественного мышления гомеровского эпоса («Илиада», закономерности образного строя). Автореферат дисс. ... докт. филол. наук. М., 1979. С. 16.

⁶¹ Гегель Георг Вильгельм Фридрих. Эстетика. Т. 3. С. 426.

⁶² См.: Балашов Н. И. О специфической народности как основе единства ренессансной культуры (рабочая гипотеза) // Контекст 1976. М., 1977. С. 43.

⁶³ Гегель Георг Вильгельм Фридрих. Эстетика. Т. 3. С. 490.

⁶⁴ Cunha A. S. Índice Analítico do Vocabulário de Os Lusíadas. Rio de Janeiro, 1966. Vol. 1. P. XIII.

⁶⁵ Silveira Bueno Francisco de. Luís Vaz de Camões // Camões. Os Lusíadas. Rio de Janeiro, (1970). P. 39.

⁶⁶ Ibid. P. 81.

⁶⁷ Peixoto Afrânio. Ensaíos Camonianos. Coimbra, 1932; Nogueira Júlio. Os Lusíadas de Luís de Camões. Rio de Janeiro; Sao Paulo, 1960; Pavao J. Almeida. Temas Camonianos. Ponta Delgada, 1984.

⁶⁸ Pierce Frank. La Poesía Épica del Siglo de Oro. Madrid, 1968. P. 223.

⁶⁹ Гончаренко С. Ф. Стилистический анализ испанского стихотворного текста. М., 1988. С. 35.

⁷⁰ Ты принимаешь сторону постигших меня бед? / Но лишь малодушный становится на сторону того, кто сильнее. / Ты уносишь мое сердце, ранее свободное? / Брось его, тебе будет легче бежать. / Тебе не тяжело унести мою несчастную душу / В блестящих нитях золотых волос? / Или, взяв ее в плен, / Ты изменила ее судьбу, и она уже не столь тягостна?

⁷¹ Cidade Hernâni. Projecção d'Os Lusíadas no Mundo // Luís de Camões. O Épico. P. 167—177.

⁷² Ibid. P. 172.

⁷³ Averini R. Camões para os Italianos // Estudos sobre Camões. P. 198.

⁷⁴ Более подробно об этом см. в частности: Saraiva António José e Lopes Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. P. 395—405; Calmon Pedro. *Camões e o Brasil*. Trigueiros Luis Forjaz. *Em Terras de Santa Cruz // Estudos sobre Camões*. P. 149—153; 157—167; Sainz de Robles Federico Carlos. *Estudio Preliminar // Historia y Antologia de la Poesia Espanola*. Madrid, s.a. P. 107.

⁷⁵ Опыт Вольтера на поэзию эпическую. СПб., 1802. С. 74.

⁷⁶ *Cidade Hernâni*. *Op. cit.* P. 169.

⁷⁷ Cardim Luis. *Projecção de Camões nas Letras Inglesas*. P. 54.

⁷⁸ Опыт Вольтера на поэзию эпическую. С. 71.

⁷⁹ Самарин Р. М. К проблеме реализма в западноевропейских литературах эпохи Возрождения // *Проблемы реализма в мировой литературе*. М., 1959. С. 375.

⁸⁰ Евстигнеева А. Л. «Серрапионовы братья» и их младший брат Скомо-рох // *Встречи с прошлым*. М., 1982. С. 214.

ИЕЗУИТ

(Жизнь и творчество падре Антониу Визэйры)

Падре Антониу Визэйра (1608—1697) поражает нашего современника не только как знаменитый португальский писатель и один из основоположников бразильской литературы, «император португальского языка», как назвал его крупнейший португальский поэт XX века Фернанду Пессоа, и многоопытный дипломат, способствовавший восстановлению государственной независимости Португалии, — поражает он, прежде всего, как личность, в полной мере дитя своего времени, а отчасти и своего Ордена — могущественного Общества Иисуса. Визэйра всегда был человеком заметным, «историческим», ибо его появление в той или иной точке планеты редко обходилось без громких историй. С течением времени, однако, благодарные португальцы и бразильцы сохранили в памяти лишь те его деяния, которые соответствуют нравственным ценностям нашего времени: борьбу против рабства индейцев и негров в Бразилии, защиту государственной независимости Португалии при дворах европейских государей, борьбу за равноправие так называемых «новых христиан» (то есть потомков евреев), желание приблизиться к психологии португальских и бразильских народных масс и дать свое истолкование пророчествам народного прорицателя Бандарры и учению себаштианизма — мечте о возвращении молодого португальского короля дона Себаштиана, погибшего в 1578 г. в битве с маврами при Алкасер-Кибире, в северной Африке. Немало времени провел Визэйра и в застенках португальской инквизиции, сумев, в конечном итоге, доказать свое право на духовную независимость. И хотя в жизни хитроумного иезуита случалось всякое — и высылка вместе с собратьями по Ордену из Бразилии, и немилость португальских королей, и обвинение в ереси — ныне все это забылось, и Португалия и Бразилия считают его неотъемлемой фигурой своей истории и литературы.

Как же сложилась жизнь этой выдающейся личности?

Антониу Визейра родился 6 февраля 1608 г. в самом сердце Лиссабона, возле собора. Хотя многие биографы считают семью будущего проповедника буржуазной, на самом деле отца Антониу-Криштована Визейру Равашку — скорее следует считать государственным служащим. В жилах Визейры, помимо португальской, текла и африканская кровь: его бабушкой была мулатка-прислужница в доме графов де Уньян. Африканское происхождение придало своеобразный шарм и внешности падре Антониу, и этот шарм он умело поставил на службу своей проповеднической и государственной деятельности.

В 1614 г. Антониу Визейра отправился с родителями в Бразилию, куда был переведен по службе его отец. Детство и юность Визейры прошли в Баие — той части Бразилии, где в 1500 г. высадились ее первооткрыватели-португальцы и где, вследствие этого, уже имелись признаки европейской цивилизации; там, в городе Сан-Салвадор-де-Баия, находилась столица Бразилии, а в ней — иезуитский Коллегиум, в котором юный Визейра и начал свое образование.

Следует заметить, что иезуиты с самого открытия Бразилии занимали в ней особое положение. Они высадились в Баие в 1549 г. с официальной целью обращения в христианство индейского населения. О неофициальных целях Ордена можно было только догадываться, но не исключено, что территория Бразилии, как и некоторых других латиноамериканских стран, мыслилась им как основа для создания иезуитской империи, зачатка грядущего единого всемирного государства. Во всяком случае, Бразилией интересовались еще основатели Ордена, и падре Симан Рудригеш, сподвижник Игнатия Лойолы, готов был лично возглавить первую миссию иезуитов в Бразилии. Когда этого не получилось, в Бразилию был направлен падре Мануэл да Нобрега, бакалавр старейшего в Португалии Коимбрского университета. Вообще Орден посылал в Бразилию людей незаурядных. Так, один из братьев-иезуитов Жозе де Аншиета стал одним из основоположников бразильской литературы.

Можно сказать, что на определенном этапе интересы коренного населения Бразилии и Ордена совпали. Иезуиты открывали в Бразилии аптеки и больницы, изучали наречия как местных индейцев тупи-гуарани, так и ввозимых из Анголы для работы на сахарных плантациях африканских рабов, обустроивали христианские храмы, в тяжелых условиях обращали в христианство население внутренних, казалось бы, непроходи-



Падре Антониу Визйра
(1608—1697)

мых районов Бразилии. Многие из них погибли при выполнении этой миссии, попав в руки людоедов или же не выдержав борьбы с нелегкими природными условиями. Но главное — иезуиты относились к индейцам совсем не так, как большинство колонов-португальцев. Как пишет современный исследователь становления Бразилии, «один из первых вопросов, вставших перед иезуитами, касался очень распространенного среди колонов мнения о том, что туземцы, убивая и поедая себе подобных, превзошли в жестокости “диких животных”»¹. Поскольку аналогичные проблемы возникали и на осваиваемых испанцами территориях Южной Америки, то папа Павел III в своем послании «Pastorale officium» и булле «Sublimis Deus» от 1537 г. подтвердил, что американские индейцы являются людьми, способными к восприятию христианского учения. Уже падре Мануэл да Нобрега, ободренный интересом, проявленным индейцами к христианству, стал бороться за их освобождение. Иезуиты устраивали на окраинах португальских поселений специальные деревни для индейцев, где вместе с ними жили священник и монахи, наставлявшие их в католической вере. Вместе с тем, в этих деревнях индейцы соблюдали свои традиции, приучались к труду; иезуиты, подметив их любовь к музыке, обучали их пению и

даже позволяли индейцам-христианам придерживаться своих обрядов при погребении.

Общество Иисуса ратовало и за гуманное отношение к завозимым в Бразилию рабам-африканцам. Наиболее радикальные из иезуитов (Мигел Гарсиа, Гонсалу Лейте) считали рабство негров незаконным. Но даже у иезуитского Коллегиума в Баие были свои рабы. Большинство иезуитов согласилось с рабством африканцев, но призывало землевладельцев к гуманному с ними обращению, предоставлению им возможности приобщения к христианскому вероучению и воскресного посещения храмов.

Поскольку иезуиты видели в неграх и индейцах людей и стремились завоевать их души, они усиленно изучали их наречия и стали авторами первых научных исследований их языков. Когда в 1667 г. Антониу Визейре пришлось доказывать свою верность христианству перед трибуналом инквизиции города Коимбры, он сообщил, что составил для индейцев шесть катехизисов на шести различных местных наречиях.

Вообще же, если у португальских авторов можно найти немало критических суждений об иезуитах (даже борьбу против порабощения индейцев и за смягчение участи негров порой объясняли тем, что Орден имел на них собственные виды), то бразильцы вспоминают Общество Иисуса с глубокой благодарностью.

Нельзя отрицать, что деятельность иезуитов в Бразилии притягивала к себе сердца не только простодушных дикарей. В ночь на 5 мая 1623 г. юный Визейра бежит из дома и просит, чтобы его приняли в Орден. Это желание было удовлетворено, и в 1625 г. Антониу Визейра приносит религиозные обеты, клянясь посвятить свою жизнь обращению негров и индейцев, ради чего выучивает наречия Анголы и Бразилии.

Кроме того, Визейра прекрасно знал латынь, изучал риторику, философию и теологию, возможно, имел некоторое представление о древнегреческом и древнееврейском языках. Об успехах Визейры свидетельствует тот факт, что уже в 16 лет ему было поручено составить годовой отчет бразильских иезуитов главе Ордена. В 1638 г. он был назначен профессором теологии в Коллегиуме города Салвадора. Он пытался отказаться от этой должности, увлекшись обращением индейцев, но по настоянию начальства в конце концов сумел совместить оба эти занятия. Вскоре Визейра стал одним из самых популярных проповедников, и этому способствовала не только его блестящая эрудиция и не

только особенности его стиля, обусловленные эпохой барокко, но и его постоянный интерес к животрепещущим вопросам своего времени.

Буквально с первых дней своего поприща он активно выступает в защиту черных рабов и бразильских индейцев, любовно называвших его Пайасу — большой отец. В 1633 г. он выступает перед черными рабами сахарной плантации с проповедью четырнадцатой из серии «Мария, мистическая роза» и сравнивает африканских рабов с распятым Христом: «Христос был раздет — и вы раздеты, Христос голодал — и вы страждете от голода, Христос подвергался постоянным глумлениям — и над вами все время глумятся. Кандалы, темницы, свист бичей, раны, поношения — вот из чего состоит ваше подражание Христу, которое, если ему будет сопутствовать терпение, также окажется достойным называться мученичеством».

Осознавая, что тем самым подрывает основы экономики Бразилии — единственной «самоокупаемой» португальской колонии, — Виэйра проводит линию на освобождение негров и индейцев всю свою жизнь, создавая этим и себе, и своим товарищам-иезуитам немало врагов.

Уже в 1653 г. в «Проповеди на Первую Неделю Великого Поста» Виэйра предлагает всем рабовладельцам освободить пленных индейцев, приводя в пользу этого предложения весьма химерические, с экономической точки зрения, аргументы: часть индейцев, считающая себя членами семьи хозяина, добровольно останется с ним, другая часть, выкупленная у людоедов, сама будет рада предпочесть рабство угрозе быть съеденными, и третья — будет добровольно служить португальцам шесть месяцев в году, а другие шесть месяцев проводить со своей семьей и племенем.

В 1656 г., когда Бразилию охватила золотая лихорадка и большая часть трудоспособного населения, оставив работу на сахарных заводах и табачных плантациях, устремилась на поиски золота, падре Антониу Виэйра выступил с «Проповедью на Антипасху», в которой заявил, что нужно осваивать не золотые, а другие прииски, ибо истинным сокровищем являются души индейцев, которые надлежит привести к Христовой вере.

Борьба за права бразильских индейцев и негров была не единственным направлением политической деятельности Виэйры.

В 1580 г., вследствие уже упоминавшейся гибели короля дона Себаштиана в Африке, Португалия перешла под власть Испа-

нии, также вступавшей в период кризиса. Время сделало из Визейры португало-бразильскую икону, но из некоторых объективных исследований можно узнать, что будущий защитник португальской независимости и идеолог себаштианизма поначалу «искренне принял испанское владычество и защищал его даже в своих проповедях, идя против гласа народа, гласа большинства»². Между тем, европейские державы, и прежде всего Голландия, не преминули воспользоваться тяжелым положением Португалии, чтобы отвоевать ее колониальные владения. Голландцы атакуют португальские владения в Мозамбике (1604), Макао (1604—1627), угрожают бразильскому городу Олинде, а в 1631—1636 годах совершают постоянные набеги на Пернамбуку (восточная Бразилия) и одновременно атакуют португальские территории в Анголе, являющиеся поставщиком в Бразилию главной рабочей силы; вообще конец 30-х — начало 50-х годов XVIII столетия — это время яростной борьбы португальцев с голландцами за Бразилию. Падре Антониу Визейра воодушевляет бразильцев и португальцев на защиту своей земли (к этому времени многие португальцы, охотно вступавшие в брак с крещеными индианками, считали Бразилию своей Родиной), в своем ежегодном отчете перед Обществом Иисуса описывает мужество защитников Баии и выпавшие на их долю лишения. В знаменитой «Проповеди о даровании нашему оружию победы над Голландией» (1640) Визейра осмеливается обратиться со словами укоризны к самому Богу, напомнив ему, что испанцы и португальцы как католики имеют больше прав на его поддержку, чем протестанты-голландцы.

Между тем, 1 декабря 1640 г. Португалия объявила о восстановлении своей государственной независимости. Королем, под именем Жуана IV, был объявлен герцог де Браганса, и вместе с сыном вице-короля Бразилии падре Антониу Визейра был отправлен в Лиссабон присягать от имени Бразилии на верность новому монарху. С этих самых пор и до конца своих дней он был горячим патриотом Португалии, боровшимся всеми средствами (иногда весьма сомнительными) за укрепление ее положения на международной арене.

Визейра стал одним из самых популярных проповедников в Лиссабоне, выступавшим в Королевской Капелле и церкви святого Роха, главном храме Общества Иисуса.

Страна продолжала находиться в тяжелейшем положении. Голландия, оккупировавшая в 1630 г. Пернамбуку, сохраняла его под своей властью до 1653 г. и все время атаквала и другие

португальские колониальные владения в различных частях света. Часть испанской армии была занята в военных действиях против восставшей еще в 1637 г. Каталонии. Франция в лице Ришелье, начиная с 1638 г., пыталась организовать восстание в Португалии; объективно ее участие в Тридцатилетней войне также оттягивало испанские силы с португальской границы, однако было видно, что эта война уже была на исходе. Кроме того, в 1648 г. в самой Франции восстала Фронда, в связи с чем Португалия не могла рассчитывать на систематическую поддержку могущественной союзницы.

Поэтому в 1643 г. Визйра обращается к королю Жуану IV с предложением, сделавшим его очень непопулярным среди португальской знати, духовенства, а отчасти и народа и, в конечном итоге, приведшим его в застенки инквизиции. Он предлагает разрешить въезд в Португалию и создать режим наибольшего благоприятствования еврейским коммерсантам из разных стран Европы.

По мнению некоторых исследователей, евреи обитали «на Пиренейском полуострове еще до мавров, готов и римлян»³. В 1490 г. на заседании португальских кортесов в адрес короля Жуана II прозвучала жалоба: «...ни в одном христианском государстве евреям не оказывается столько милостей, как в ваших королевствах»⁴.

В 1492 г. Жуан II принял у себя евреев, изгнанных из Испании Фердинандом и Изабеллой, разрешив им находиться в стране восемь месяцев и надеясь, что затем они проследуют в страны Северной Африки.

Однако Португалия оказалась неготовой принять такое количество эмигрантов. Даже иудейские общины закрыли двери перед своими соотечественниками. Вместе с иудеями в страну пришла эпидемия чумы. Евреи вовсе не собирались отправляться в Африку и были обращены в рабство. Еврейские дети были отобраны у родителей и отправлены на остров Сан-Томе.

В 1495 г. на португальский престол взошел король дон Мануэл, который хотел смягчить участь португальских евреев. Но в 1497 г. он женился на дочери Фердинанда и Изабеллы доне Изабел, потребовавшей изгнания евреев из страны. Однако крещеные евреи (так называемые «новые христиане») могли оставаться в Португалии. Король сделал все, чтобы заставить как можно больше евреев принять крещение. В 1497 г. все синагоги в Португалии были закрыты.

Португальский народ относился к евреям без особой симпатии, видя в них, прежде всего, ростовщиков, посредников, спекулянтов сельскохозяйственной продукцией и торговцев драгоценными металлами⁵. В 1503, 1505, 1506 и 1507 гг. в Лиссабоне произошли еврейские погромы.

В 1515 г. сам король дон Мануэл обратился в Рим с просьбой о введении в Португалии инквизиции. Реально она была введена в 1536 г., после чего многие португальские евреи покинули страну. Они бежали в Байону, Нант, Бордо, Тулузу, Антверпен, Роттердам, Амстердам, Любек, Кельн, Гамбург, Данциг, Неаполь, Феррару, Венецию, Болонью. В Ферраре обширной издательской деятельностью занималось семейство Ушке, из которого происходил знаменитый писатель Самуэл Ушке, автор книги «Утешение племенам Израиля в его горести», написанной между 1540 и 1550 гг. и посвященной участи португальских евреев.

Сыном советника португальского короля Афонсу IV Исаака Абарбанела был прославившийся в Италии философ Леон Эбрео, автор знаменитых «Диалогов о любви». Медиком папы Юлия III стал португальский еврей Жуан Рудригеш де Каштелу Бранку (Амату Лузитану).

Выехавшие из Португалии евреи продолжали обращать взоры к покинутой ими стране и ее колониям. В значительной степени на их деньги в Голландии в 1600 и 1621 гг. были созданы Ост-Индийская и Вест-Индийская Компании, снаряжавшие военные экспедиции в португальские колонии.

Антониу Визйра надеялся, что приток в Португалию еврейского капитала поможет ей выдержать бремя войны за независимость с Испанией и за свои колониальные владения с Голландией, оживит португальскую торговлю, восстановит разоренные войной пограничные районы.

Король Жуан IV прислушался к мнению иезуита, разрешив евреям въезд в страну и освободив их от налогов. При этом ему пришлось защищать и Визйру от нападок не поддерживавших политику толерантности в отношении евреев руководителей Общества Иисуса. В 1649 г., в основном на деньги португальских евреев, в Лиссабоне была создана Компания торговли с Бразилией, быстро ставшая решающей силой в деле возвращения Португалии Пернамбуку (1653). Визйра понимал, что вопрос о государственной независимости Португалии решался не только португальским народом, но и мировым общественным мнением, и был прав, пытаясь заручиться поддержкой европейского еврей-

ства. Впоследствии, в своих странствиях по Европе, Визэйра часто общался с представителями португало-еврейских общин, среди которых пользовался большим уважением как человек, пытавшийся ослабить позиции инквизиции в Португалии.

Визэйра добился от короля Жуана IV того, что инквизиция потеряла право конфискации имущества попавших в ее застенки евреев. В ответ на это евреи были готовы за свой счет отправлять в португальские владения в Индии 5 тысяч человек в год, выделять 20 тысяч крузадо в год на поддержку португальских колоний в Индии и организовать Компанию по торговле с Индией. Но в это время Португалией правил уже король дон Педру II. Не получив поддержки инквизиции, он не решился принять предложения европейских евреев. В марте 1676 г. духовенство Португалии собралось на заседание кортесов, в результате которого официальное положение португальских евреев не улучшилось: инквизиция отказалась пойти на какие-либо уступки в отношении их и уравнивать их в правах со «старыми христианами», заявив, что «португальцы скорее предпочтут оставаться, по воле Господа, нищими, чем стать богатыми, живя в обществе своих обидчиков»⁶.

Надо сказать, что письмо королю Жуану IV от 1643 г. является единственным подлинным документом, написанным Визэйрой по еврейскому вопросу, но молва приписала ему немало иных выступлений в защиту «новых христиан». Радикальность предложений Визэйры, пытавшегося при помощи иезуитской казуистики оправдать необходимость призвания евреев, находя в нем пользу даже для католической веры, надолго отпугнула португальских монархов, лишь в 1773 г. отменивших различия между «старыми» и «новыми» христианами. Эти же предложения показали, что падре Визэйра, кроме всего прочего, недооценивал свой народ и его готовность к борьбе за независимость своей Родины. В Португалии был введен особый (десятинный) налог на все доходы. Именно он, а также доходы от торговли бразильским сахаром и табаком позволили стране с честью выстоять в войне с могущественным соседом и доказать свое право на независимость, борьбу за которую, по словам того же Визэйры, вела «не португальская армия, а вся Португалия».

Сам же он также пытался принести Родине определенную пользу. В 1646 г. он был отправлен королем Жуаном IV в Париж с просьбой о посредничестве Франции перед Голландией, у которой Португалия надеялась выкупить Пернамбуку. Миссия Ви-

эйры не увенчалась успехом. Голландцы ставили условием возвращения Пернамбуку равноправие «новых христиан», на что португальцы в тот момент не решились. Между тем, Визэйра продолжил свою дипломатическую деятельность в Гааге, где в 1648 г. им и послом Союзой Коутинью в связи с известием о заключении между Францией и Испанией мирного договора, положившего конец Тридцатилетней войне, был подписан мирный договор с Голландией, уступавший этой стране Пернамбуку. Среди португальцев, окрестивших Визэйру Иудой Бразилии, этот договор был непопулярен, так что хитроумному иезуиту пришлось отвечать общественному мнению и в так называемом Грозном послании, в котором он провидчески обещал возвращение Пернамбуку в самом ближайшем будущем и аргументировал необходимость мира с Голландией.

Между тем, португальские евреи, довольные тем, что король лишил инквизицию права конфискации их имущества, продолжали вносить деньги в Компанию по торговле с Бразилией. Один из них, Дуарте да Силва, умудрился сделать свой взнос, находясь еще в оковах инквизиции. В конечном итоге, как уже указывалось, деятельность Компании привела в 1653 г. к отвоеванию у Голландии Пернамбуку, а в 1654 г. — Ресифе. Позднее Визэйра вел переговоры с Францией и Швецией о заключении морского союза против Голландии.

А в 1650 г. он был направлен королем Жуаном IV в Рим. Ему надлежало договориться о выгодной, с государственной точки зрения, невесте для наследного принца дона Теодозиу и попытаться организовать восстание в Неаполе, принадлежавшем в то время испанской короне.

Однако тайные планы иезуита стали известны испанскому послу герцогу Инфантадо, и тот потребовал от Ордена Иисуса удаления падре Визэйры из Рима, с чем предусмотрительный проповедник тут же и согласился.

Устав от непонимания двора и происков своих духовных и светских врагов, Визэйра решает вернуться в Бразилию в качестве главы иезуитской миссии. 16 января 1653 г. он высаживается в городе Сан-Луиш-ду Мараньян.

Как известно, здесь деятельность иезуитов, стремившихся обратить в христианство как можно больше индейцев и африканских рабов и убедить их в гуманизме христианского мировоззрения, вступила в непримиримое противоречие с интересами колоннов. Еще в 1570 г. король дон Себаштиан по настоянию иезуи-

тов объявил свободными всех индейцев, кроме «взятых в плен в результате справедливой войны»⁷. Последнее понятие трактовалось португальскими поселенцами весьма произвольно.

Пользуясь своими связями при дворе, Визэйра начинает работать над Указом об освобождении индейцев, надеясь представить его на подпись королю. Волна ненависти обрушивается на бразильских иезуитов. В Бразилии, в отличие от Парагвая, им не удается создать своего государства в государстве.

Но Визэйра отправляется в сертаны — внутренние районы страны, проплывает около 50 лиг (250 км) в индейском каноэ, посещает те места, где были зверски замучены падре Луиш Фигейра и другие португальские иезуиты, отбивается от москитов, спит, взобравшись на дерево, и главное — постоянно атакует короля просьбами передать всех бразильских индейцев под юрисдикцию иезуитов. 18 июля 1654 г. он выступает со знаменитой «Проповедью святого Антония перед рыбами», в которой дает блестящие сатирические зарисовки типажа португальских колон-эксплуататоров. Чтобы закрепить достигнутые успехи, Визэйра отправляется в Лиссабон, где в 1655 г. выступает со знаменитой «Проповедью на Неделю о Страшном Суде», в которой излагает свое понимание искусства проповеди и подвергает яростным насмешкам выступления «конкурирующей фирмы» — проповедников Ордена святого Доминика, главного «куратора» инквизиции.

Умирающий Жуан IV запретил указом от 9 апреля 1655 г. военные действия против индейцев без разрешения короля; управлять индейцами должны были туземные вожди под руководством иезуитов.

Визэйра вернулся в Бразилию, где продолжал свою миссионерскую деятельность. Между тем, в 1656 г. умер король Жуан IV и регентство перешло к его вдове королеве Луизе де Гусман. Ее тут же стали осаждать жалобщики из Бразилии: жаловались на Компанию по торговле с Бразилией, либеральное обращение с «новыми христианами», обнищание колонии, вызванное отказом от труда индейских рабов. С португальскими колоннами солидаризировались представители конкурирующих религиозных орденов — кармелитов, святого Антония и Милосердия. И хотя губернатор Бразилии дон Педру де Мелу был другом Визэйры, он не смог противостоять общему мнению колоннов: в 1661 г. иезуиты были изгнаны из Мараньяна. Над Визэйрой еще и нависло абсурдное обвинение в попытке сдать эту территорию гол-

ландцам. В ноябре 1661 г. Визйра вместе с другими иезуитами оказался в Лиссабоне.

В Португалии его ждал очередной удар судьбы. Дело в том, что, насмотревшись на страдания своей Родины, он проникся настроениями португальского мессианизма, давно уже свойственными определенной части португальского общества. Всю вторую половину XVI и значительную часть XVII веков страна жила вначале предчувствием надвигающейся катастрофы, а затем — стремлением к выходу из нее. Желанием запечатлеть богатый духовный опыт нации перед угрозой ее исчезновения и одновременно предостережениями в адрес короля дона Себаштиана проникнуты еще «Лузиады» (1572) Камозенса. После поражения Португалии при Алкасер-Кибире, как уже говорилось, стал складываться себаштианизм, быстро распространившийся не только в Португалии, но и в Бразилии. Но еще до Алкасер-Кибира некто Гонсалу Анеш Бандарра, саложник-пророк из города Транкозу, выступил с куплетами-прорицаниями, в которых, в частности, предрекал приход Сокрытого короля — спасителя нации.

После смерти Бандарры стали выходить апокрифические «продолжения» его пророчеств.

Интересно, что Бандарра (как позднее и Визйра) находился под влиянием различных тенденций еврейского мессианизма, которых на Пиренейском полуострове всегда было более чем достаточно.

Так, еще в 1503 г. знаменитый в Португалии финансист Исаак Абарбанел предрекал пришествие Мессии. В 1526 г. в Португалии появился «Мессия» Давид Рубени, а в 1542 г. в Сетубале подвизался очередной «искупитель» Луиш Диаш⁸.

Мессианизм, только уже с португальской окраской, получил особенное распространение в Португалии после утраты ею государственной независимости. «В первые годы XVII столетия брат Бернарду де Бриту опубликовал три произведения: “Хвалу португальским королям”, “Лузитанскую монархию” (I часть — 1597, II часть — 1609) и “Первую часть хроники цистерцианцев” (1602). В “Первой части хроники цистерцианцев” Бернарду де Бриту дает свое толкование старинной легенды, говоря, что Христос, явившись королю дону Афонсу Энрикешу, самолично положил основание португальскому королевству в канун битвы при Орике... Иисус обещал дону Афонсу Энрикешу, что вновь вмешается в судьбы Португалии, когда она ослабеет при его потомке в шестнадцатом поколении»⁹.

Настроения португальского мессианизма нашли поддержку и среди иезуитов, поддержавших, в частности, автора так называемой II части пророчеств Бандарры Симана Гомеша. В 1643 г. иезуит падре Жуан де Вашкунселуш под псевдонимом Грегориу де Алмейда издал книгу «Чудесное возрождение Португалии», в которой доказывал, что Жуан IV и есть государь, самим Богом предназначенный для спасения Португалии.

Эти настроения оказались близки и Визйре, поначалу с недоверием относившемуся к себаштианизму. Постепенно в его сознании начинает складываться теория о пяти империях. Привлекая Книгу пророка Даниила, он разрабатывает учение о том, что первая империя была ассирийской, вторая — персидской, третья — греческой, четвертая — римской; пятая, или духовная империя, всемирное христианское государство — это особая фаза развития человечества перед вторым пришествием Христа. И возглавлять это государство будет монарх-португалец. Параллельно с теорией Пятой Империи Визйра развивает учение о Сокрытом короле, персонификацию которого видит не в доне Себаштиане, а в Жуане IV, на воскресение которого всерьез надеется. Когда же с течением времени этого воскресения не последовало, то Визйра стал примерять титул «Сокрытого» к преемникам покойного короля, что вызывало подчас комический эффект.

Теории Визйры аргументировались при помощи обширных ссылок на Библию, отцов церкви и собратьев по Обществу Иисуса и нашли отражение в ряде мистических сочинений Визйры типа «Истории будущего» (посмертное издание — 1718) и обширной незаконченной книги «*Clavis Prophetarum*» («Ключи от пророчеств»), над которой проповедник работал более пятидесяти лет. Сочинения Визйры распространялись в рукописях; кроме того, он широко пропагандировал свои взгляды в письмах друзьям. Одно из этих писем попало в руки инквизиции, и в 1663 г. находившийся в Португалии Визйра был схвачен по обвинению в ереси и отправлен вначале в Порту, а затем в Коимбру.

Арест проповедника совпал с восшествием на престол короля Афонсу IV, в связи с чем Визйра лишился монаршего покровительства, оказываемого ему вначале Жуаном IV, а потом его вдовой — регентшей доной Луизой де Гусман. Визйра, помимо всего прочего, был духовником инфанта дона Педру, стремившегося устранить своего брата и захватить престол, что, конечно, не могло расположить короля к проповеднику.

Когда Визйру арестовали, он страдал от тяжелейших приступов приобретенной в Бразилии малярии. Тем не менее, 21 июня 1663 г. в Коимбре начались допросы знаменитого иезуита. Инквизиция, вечно враждовавшая с Обществом Иисуса, обвиняла Визйру в иудаизме, но, несмотря на тяжелейшую болезнь, он защищался со всей присущей его Ордену изворотливостью. Взгляды Визйры действительно развивались в тесном соприкосновении с иудаизмом и неизменной симпатией к нему. Так, например, во время своей поездки в Голландию Визйра встречался со знаменитым еврейским ученым Менассией-бен-Израилем. «Иезуит убедил его в том, что Мессия, наш духовный Спаситель, уже приходил в лице Иисуса Христа., а Менассия убедил его в том, что Мессия должен прийти второй раз, чтобы организовать наше телесное спасение и, в частности, вернуть в Палестину двенадцать рассеянных по свету племен Израиля, которые, по его мнению, должны были находиться в Америке»¹⁰.

В написанном в тюрьме сочинении «В защиту книги, называемой “Пятая Империя”», Визйра вдруг заявляет, что в отношении «новых христиан» его всегда волновали два вопроса. «Первый — это нарушение чистоты крови, а второй — разрушение нашей торговли». Поэтому, якобы, Визйра советовал королю Жуану IV «принять меры, чтобы старые христиане не вступали в брак с новыми, если он не хочет, чтобы через сто лет государство стало полностью еврейским». Визйра также утверждал, что «не дружит и никогда не дружил ни с одним новым христианином, за исключением Мануэла да Гамы из Падуи». Конечно, здесь вступила в действие типично иезуитская казуистика, и не так уж не правы были святые отцы, заподозрившие, что под видом Пятой Империи Визйра, вольно или невольно, пропагандирует царство Антихриста.

К счастью для Визйры, очередной поворот колеса Фортуны ознаменовал собой благоприятные для него перемены. В 1667 г. король Афонсу IV был вынужден отречься от престола и монархом стал его брат Педру II. Он сдержанно относился к проповеднику, чья известность начинала граничить со скандальностью, но все же облегчил его участь. В 1668 г. Визйру освободили из заключения с запретом проповедовать и с обязательством проживать в указанном ему инквизицией Коллегиуме иезуитов. Впрочем, вскоре ему удалось выехать вначале в Лиссабон, а затем, в 1669 г., в Рим, где он надеялся добиться отмены приговора инквизиции.

Пребывание Визйры в Риме было триумфальным. Он стал духовником королевы Кристины Шведской и в 1675 г. был полностью оправдан по всем обвинениям и навсегда выведен из-под юрисдикции португальской инквизиции. Визйра тут же выехал в Лиссабон, где надеялся восстановить свое влияние при дворе, однако встретил там весьма холодный прием, вследствие чего надумал в 1681 г. вернуться в Бразилию. Он жил в небольшой усадьбе Танке, где занимался редактированием своих проповедей. Однако жизнь вокруг Визйры продолжала бить ключом: то до него доходит известие, что студенты Коимбрского университета сожгли его изображение, то в Баие убивают алькайда и родственников Визйры обвиняют в причастности к убийству, а в 1688 г. Визйра был назначен инспектором Общества Иисуса в Бразилии. К тому времени иезуиты почти полностью восстановили свое влияние в этой стране, и эта должность потребовала от Визйры способности к постоянному передвижению. Кроме того, он продолжал выступать с проповедями, до последних своих дней отстаивая легенду о Пятой Империи и Сокрытом короле и гражданские права индейцев.

18 января 1694 г. знаменитый проповедник скончался в Баие.

Яркая личность падре Антониу Визйры, классика двух литератур, порой заслоняет от наших современников его художественные достижения.

Между тем, он является классическим представителем так называемого «португальского метода» составления проповеди.

Творчество Визйры пришлось на эпоху барокко, представленную на португальской почве культизмом и концептизмом. «Культизм и концептизм,— писал Э. Сидаде,— это два выражения в основном идентичного представления о поэзии, вписывающегося в эпоху барокко и сводящего ее к игре. Она не выражает жизнь, а отвлекает от мыслей о ней. Самое большее, что она может,— это противопоставить *плану реального план идеального*... Так или иначе, это *игра*... *Игра слов*, изобилующая каламбурами или основанная на полисемии; *игра образов* — образов разного типа, при помощи которых приукрашивается и преобразуется действительность; *игра конструкций*, на которых держится фраза... *игра идей* — идей, ставших утонченными, благодаря схоластике, противопоставившей эти идеи привычке и опыту»¹¹. По мнению Э. Сидаде, три первых вида игры соответствуют культизму, а последний — концептизму. Это наблюдение можно рас-

пространить не только на поэзию, но и на всю литературу португальского барокко.

Известно, что Визэйра в своей «Проповеди на Неделю о Страшном Суде», произнесенной в 1655 г. в Королевской Капелле в Лиссабоне, обрушился на культистов, назвав их стиль темным, грубым и невнятным, заявив, что к составленным ими проповедям должен прилагаться особый словарь и высмеяв их метафоры типа Кающегося Скипетра, Евангелиста Апеллеса, Клервосского Меда, Вифлеемской Багряницы и т.п. Визэйра обрушивал на культистов (а скорее на концептистов) свои громы и молнии с тем большим удовольствием, что самый знаменитый из них — брат Думингуш де Сан Тумаш — принадлежал к соперничавшему с иезуитами Ордену доминиканцев.

Однако сам Визэйра полностью вписывается в эпоху барокко. Так, в проповеди XIV из серии «Мария, мистическая роза», произнесенной в 1633 г. перед чернокожими рабами сахарной плантации и исполненной горячего человеческого сочувствия к ним, Визэйра всерьез доказывает, что они, а заодно с ними и святой Иоанн Богослов, угодивший в эту компанию просто потому, что в его день была произнесена эта проповедь, являются детьми Девы Марии. От чтения Визэйры иногда остается впечатление перенасыщенности, излишнего изобилия во всем — в цитатах, часто имеющих косвенное отношение к теме проповеди и подвергающихся весьма произвольному толкованию; в ярких образах, сияние которых иногда напоминает «вспышкопускательство»; в доказательствах, посвященных утверждению очевидных истин. Но таким был вкус эпохи. В это время существовал строго очерченный круг так называемых *conceitos predicáveis* — тем для проповедей, обозначенных в выходивших на протяжении всего XVII столетия, в основном, в Испании сборниках проповедей¹².

«Португальский метод» проповеди подразумевал использование заданной на латинском языке темы (изречения, являющегося девизом всей проповеди), вступления, определения круга проблем, которых коснется проповедник, доказательства этих проблем, часто также при помощи ссылок на Священное Писание, и, наконец, заключения¹³.

Все проповеди Визэйры соблюдают эту структуру. «Визэйра,— пишет современный исследователь,— был проповедником эпохи барокко, но у него изобилие, блеск таланта, острота идей все-таки не выходили за пределы гармонически уравновешенного дискурса и ясности выражения»¹⁴.

Визйру обычно сравнивают с Боссюэ, признавая, что стиль последнего кажется нам более современным, ибо французская проповедь испытала значительное влияние гугенотов и янсенистов¹⁵. Однако нельзя отрицать и того, что «язык Боссюэ кажется бледным в сравнении с красочной речью его лужитанского современника. У Боссюэ визуальные категории трансформируются в интеллектуальные, а у Визйры — в чувственные. У одного эмоции подчиняются разуму, у другого — разум, кажется, подчиняется чувству»¹⁶.

Так или иначе, понятие о «португальском методе» в ораторском искусстве связывается, прежде всего, с именем Визйры, и его творчество «в течение долгого времени считалось образцом португальской прозы»¹⁷.

Фернанду Пессоа включил в свой стихотворный цикл «Послание» стихотворение «Антониу Визйра»:

Ночные небеса живут красотой
Рогатых звезд, среди синевы распятых.
И стал для нас небесной синевой
Ты, языка родного император.

Средь дум твоих холодной вышины
Сияет, лунным светом осян,
Бессмертная звезда твоей страны
Великий государь дон Себаштьян.

Но нет, не лунный свет, зари преддверие —
Дневной эфир его оберегает.
Рассветом робким Пятая Империя
Просторы Тежу тихо озаряет.

Что же осталось от столь блистательной личности в памяти португальцев и бразильцев? Осталось многое. Прежде всего, умение быть патриотом своей страны при полной открытости другим народам и культурам. При этом, в своей преданности независимости Португалии Визйра шел вразрез с общими установками иезуитов, стремившихся к созданию наднациональной общности.

Осталось умение видеть личность в каждом человеке, выразившееся, в частности, в стремлении разделить мироощущение простых португальцев и бразильцев и дать новую интерпрета-

цию себаштианизму. Осталась «милость к падшим», заставившая неумного падре, вопреки всяким понятиям о колониальной экономике XVII века, требовать освобождения индейцев и облегчения участи негритянских рабов. Осталась жертвенность, подвигшая его выучить несколько туземных наречий и пересекать огромные пространства, чтобы обратиться в Христову веру массы язычников. Осталось умение поддерживать диалог с разными народами мира. И осталась сама выдающаяся личность, не вписывающаяся в каноны своего времени, попадающая из-за своих убеждений в застенки инквизиции, сумевшая вырваться из них и завоевавшая европейское признание. Личность, симпатичная своей искренностью, подчас наивностью, а подчас и хитринкой, выразившейся в готовности истолковать в интересах дела любое место из Священного Писания.

Падре Антониу Визйра был иезуитом. И в его личности отразились как достоинства, так и недостатки всего его Ордена. Но принадлежность к Обществу Иисуса, к счастью, не исчерпывает собой ни его личности, ни его таланта.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Couto Jorge. A Construção do Brasil. Lisboa, 1997. P. 315—316.

² Rodrigues Lapa. Prefácio // Padre António Vieira. Sermão de Santo António aos Peixes e Carta a D. Afonso VI. Lisboa, 1948. P. VI.

³ Azevedo J. Lúcio de. História de Cristãos Novos Portugueses. Lisboa, 1975. P. 1.

⁴ Saraiva José Hermano. Os Cristãos-Novos e a Inquisição // História de Portugal. Dirigida por José Hermano Saraiva. Lisboa, 1983. Vol. IV. P. 57.

⁵ Ibid. P. 62.

⁶ Cidade Hernâni. Prefácio // Padre António Vieira. Obras Escolhidas. Lisboa, 1951. Vol. VI. P. XXXII.

⁷ Martins Afonso A. Breve História de Portugal. Porto, 1984. P. 141.

⁸ Cantel Raymond. Prophétisme et Messianisme dans l'Oeuvre d'António Vieira. Paris, 1960. P. 24.

⁹ Ibid. P. 33.

¹⁰ Besselaar José van den. António Vieira, o Homem, a Obra, as Ideias. Lisboa, 1981. P. 36.

¹¹ Cidade Hernâni. Prefácio // A Poesia Lírica Cultista e Conceptista. Prefácio e Notas de Hernâni Cidade. Lisboa, 1963. P. XI.

¹² Sérgio António. *Salada de Conjecturas a Propósito de Dois Jesuitas // Obras Completas. Ensaios*. Lisboa, 1973. Vol. V. P. 96.

¹³ Castro Aníbal Pinto de. *Retórica e Teorização Literária em Portugal*. Coimbra, 1973. P. 107.

¹⁴ *Ibid.* P. 106.

¹⁵ Sérgio António. *Salada de Conjecturas a Propósito de Dois Jesuitas // Obras Completas. Ensaios*. Lisboa, 1973. Vol. 5. P. 106.

¹⁶ Gotaas Mary C. *Bossuet and Vieira*. Washington, 1953. P. 2.

¹⁷ Lopes Óscar e Saraiva António José. *História da Literatura Portuguesa*. Porto, 1976. P. 570.

«ПУТЕШЕСТВИЯ ПО МОЕЙ ЗЕМЛЕ» АЛМЕЙДЫ ГАРРЕТТА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО «СВОБОДНОГО РОМАНА»

В конце 50-х — начале 60-х гг. XVIII в. в Англии были изданы два романа, которым было суждено оказать существенное влияние на развитие мировой литературы. Это были «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» (1759—1767) и «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768) Лоренса Стерна, которого и через полтора столетия после выхода в свет его книг В. Шкловский воспринимал как «крайнего революционера форм»¹.

Революционность форм проявилась у Стерна еще в романе «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», однако представляется, что здесь писатель выступил в известной степени как «поэт для поэтов», в то время как в отпочковавшемся от того же «Тристрама Шенди» «Сентиментальном путешествии» он сумел преодолеть несколько утрированное «обнажение приема» и создать удивительное повествование о внутреннем мире личности, находящейся в совершенной гармонии с самой собою. Высокую оценку творчеству Стерна дали многие выдающиеся европейские писатели — от Пушкина до Джойса — хотя в его «экспериментальных» произведениях таились как позитивные, так и негативные возможности грядущего литературного развития.

Несмотря на то, что Стерн стоит несколько особняком в истории английской литературы, его творчество могло возникнуть лишь на фоне произведений его собратьев по перу — великих английских сатириков XVIII в. Свифта, Смоллета, Голдсмита и, конечно, Филдинга, который и был непосредственным предшественником Стерна в обосновании теории «свободного романа».

Именно Филдинг в предисловии к «Джозефу Эндрюсу» определил роман как «комический эпос в прозе»², именно он обратил свою сатиру против сложившихся к тому времени в английской литературе романских схем, и именно он с гордостью заявил о себе: «Я — творец новой области в литературе и волен давать ей какие угодно законы»³.

Этот почин Филдинга был продолжен Стерном, восставшим против нормативной эстетики классицизма. В IV главе «Тристрама Шенди» он предупреждает читателя: «...в книге, к которой я приступил, я не намерен стеснять себя никакими правилами, будь то даже правила Горация»⁴. Хотя название романа подразумевает повествование о жизни героя, на самом деле на протяжении всех его девяти томов Тристрам все еще остается в детском платьице, ибо сущность романа заключается не в истории становления героя, а в многочисленных отступлениях от нее.

«Отступления, — писал Стерн, — бесспорно, подобны солнечному свету; они составляют жизнь и душу чтения. — Изымите их, например, из этой книги, — она потеряет всякую цену: — холодная, беспросветная зима воцарится на каждой ее странице; отдайте их автору, и он выступает как жених, — всем приветливо улыбается, хлопчет о разнообразии яств и не дает уменьшиться аппетиту»⁵.

В число этих отступлений входит очерк о «носологии» (то есть науки о носгах), подлинное средневековое отлучение от церкви, докладная записка парижских акушеров Сорбоннскому университету, рассказ о дяде Тоби и вдове Уэдмен. Некоторые главы напечатаны не по порядку, ряд эпизодов обрывается на полуслове, автор прибегает и к типографским эффектам: в романе вычерчена кривая линия, которую описала в воздухе трость капрала Трима, в тексте есть чистые и наоборот — черные или оформленные «под мрамор» страницы, роман сознательно остается незаконченным.

В подобной композиции произведения, несмотря на авторскую установку на спонтанное отражение мира души человеческой, есть хорошо продуманная логика. Дело в том, что во времена Стерна роман рассматривался как история частного человека. Герои романа госпожи де Лафайет «Принцесса Клевская» показаны, прежде всего, в своей частной жизни. Частный мир частного человека, «личная индивидуальная интрига»⁶ противопоставляется высокой общественной миссии, стоявшей в центре содержания эпоса древности и эпохи Возрождения. Эта тенденция дойдет до того, что когда уже в XIX в. Вальтер Скотт станет разрабатывать жанр исторического романа, то главными героями его сделает опять же частных лиц, предоставив историческим деятелям роли второстепенные и сводящиеся, в основном, к выполнению миссии «бога из машины» — *deus ex machina*. В этом прие-

ме были свои положительные черты, что привело к использованию его, например, в «Капитанской дочке» Пушкина.

Но, наряду с этим, значительная часть писателей считает, что «роман должен быть полным и всесторонним отражением эпохи», отличаться энциклопедичностью и быть «микрокосмом разноречия»⁷.

Несмотря на подчеркнутую постановку в центр романа судьбы сугубо частных лиц, Стерн на самом деле стремится в «Тристраме Шенди» к энциклопедичности в описании Англии своего времени. И этой цели и служат многочисленные авторские отступления, повествующие, в первую очередь, о судьбах и характерах англичан, по своей психологии отстоявших недалеко от людей из народа. Каждый из них изображен как человек, имеющий своего «конька», свое кажущееся другим странным увлечение, позволяющее ему возвыситься над миром приземленных обывательских интересов. И рассказы о средних англичанах, в судьбах которых отразилась судьба современной Стерну Англии, действительно оказались сродни солнечному свету, что, впрочем, не помешало Л. Н. Толстому без иллюзий отнестись к стерновским экспериментам в области композиции романа.

Толстой, размышляя о том, что теперь бы назвали «потокосом сознания», замечает в дневниковой записи от 10 августа 1851 г.: «Когда я занимаюсь тем, что называют мечтать, я никогда не могу найти в голове моей ни одной путной мысли, напротив, все мысли, которые перебегают в моем воображении, всегда самые пошлые — такие, на которых не может остановиться внимание. И когда попадешь на такую мысль, которая ведет за собою ряд других, то это приятное положение моральной лени, которая составляет мое мечтание, исчезает, и я начинаю думать... Я замечаю, что у меня дурная привычка к отступлениям; и именно, что эта привычка, а не обильность мыслей, как я прежде думал, часто мешает мне писать... Пагубная привычка. Несмотря на огромный талант рассказывать и умно болтать моего любимого писателя Стерна, отступления тяжелы даже и у него»⁸.

Думается, что это замечание относится, прежде всего, к «Тристраму Шенди», ибо «Сентиментальное путешествие» по самому замыслу своему не содержит отступлений, так как в нем фактически нет сюжета. В центре его даже не «история души человеческой», а история душевных движений человека, путешествующего по Франции. Создавая «свободный роман», не подвластный принципам нормативной эстетики, Стерн утверждает

ценность духовного мира каждого человека, взятого в его частном измерении, ибо герой его пастор Йорик показан вне своей общественной миссии. Свобода произведения состоит в том, что роман словно не имеет заранее продуманной «формы плана», а автор просто следует за каждым душевным импульсом и физическим движением своего героя, причем Йорик как бы нарочно погружается в самые будничные и мелочные заботы, не замечая окружающих его красот и достопримечательностей и не представляя читателям их назидательного описания.

В Кале Йорик занимается поисками подходящего для путешествия экипажа, общением с монахом-францисканцем и прекрасной попутчицей-француженкой, излагая читателю все ассоциации и воспоминания, которые в связи с этим приходят ему в голову; в Монтрейле берет в услужение француза Ла-Флера, в Париже занимается приведением в порядок своего парика, общается с гризеткой, посещает Комическую Оперу, книжную лавку и т.д. Словом, противостоит в тривиальности своих поступков движимым высокой общественной миссией героям классицизма. Париж как город в описаниях Йорика практически не присутствует, хотя в манерах и поведении его обитателей ощущается истинно парижский шарм, производящий определенное впечатление на английского пастора. В общении с французами проявляются различные душевные качества самого Йорика: лицемерие и тщеславие (эпизод с монахом в Кале), легкомыслие, сочувствие к обиженным и незащищенным (встреча с карликом в театре), способность сопереживать чужому горю, эгоизм (отказ уступить единственную имевшуюся в харчевне комнату для ночлега даме). Стерну удастся показать, как столь противоречивые свойства характера уживаются в душе одного человека и плавно перетекают друг в друга. При внимательном прочтении романа можно понять, что Йорик является объектом добродушной авторской иронии. Так, одна из исследовательниц творчества Стерна даже делает вывод о том, что «добрые чувства Йорика оказались на деле лишь проявлением самолюбования»⁹.

Надо сказать, что поскольку весь роман написан от лица Йорика, то отстраненность автора от героя ощущается в минимальной степени. Ведь даже финальный эпизод романа, когда Йорик отказывается уступить комнату даме, вовсе не воспринимается читателем как проявление его эгоизма. Вместо того читатель погружается вместе с героем в осознание двусмысленного характера ситуации совместного ночлега Йорика, дамы и ее горничной

в одной комнате и вникает в забавные подробности ее разрешения. Направленная в том числе и на героя (ибо Йорик подчеркнуто не герой, а самый обыкновенный человек) авторская ирония в значительной степени нейтрализуется за счет частичного растворения автора в герое; в отличие от «сынов века» последующего поколения — Рене Шатобриана, Адольфа Констана и героя Мюссе — Йорик еще не критичен в отношении себя самого; он не способен к осознанию собственных пороков, в лучшем случае он воспринимает их как милые и простительные каждому человеку слабости.

Подобное слияние автора и героя таило в себе опасность полного их отождествления в сознании читателя; однако оно же давало писателю большие возможности в описании подвижности человеческого сознания, перехода от одного психического состояния к другому, плавного перетекания одного душевного движения в другое.

По-видимому, именно это тонкое описание подвижности, «текучести» духовного мира человека позволило Л. Н. Толстому после чтения «Сентиментального путешествия» записать 14 апреля 1852 г. в дневнике: «Читал Стерна. Восхитительно»¹⁰.

Таким образом, Стерн предложил читателю два типа «свободного романа». Первый из них — это роман со значительным количеством авторских отступлений, дополняющих художественный охват действительности, представленный в эпизодах основной сюжетной линии. Второй — написанное от первого лица «свободное», как бы не подчиненное заранее обдуманному плану художественное исследование человеческой психологии. Оба они оказали колоссальное влияние на дальнейшее развитие мировой литературы, хотя многие писатели, выделив рациональное зерно в художественных исканиях Стерна, увидели таящийся в них не только положительный, но и отрицательный потенциал.

Так, например, Пушкин, бывший одним из сторонников и создателей «свободного романа» на русской почве, словно понимая опасность чрезмерного углубления в авторские отступления, взывает в «Онегине» к музе:

Благослови мой долгий труд,
О ты, эпическая муза!
И, верный посох мне вручив,
Не дай блуждать мне вкось и вкривь.

Гейне видел в Стерне одного из основоположников романтической иронии; Джойс и Вирджиния Вулф считали его одним из своих предшественников¹¹; его влияние ощущается в творчестве многих выдающихся представителей мировой литературы.

«В произведениях Стерна,— писал Ю. В. Манн,— видят предвестие тех художественных потенций, в том числе и в повествовательной технике, которые раскрылись в наше время, в литературе XX в. Но ближайшим образом его традиции преломились в творчестве Жана-Поля, у немецких романтиков, в частности у Тика и Гофмана, в английском романтизме (включая “Паломничество Чайльд-Гарольда” Байрона, 1812—1818), а в России — у Вельтмана и Пушкина, прежде всего как автора “Евгения Онегина”»¹². Ю. В. Манн даже выстраивает ряд русских последователей Стерна в XX в. (Белый — Ремизов — Набоков — Битов), но думается, что здесь скорее имеет смысл вести разговор об опосредованности его влияния, испытанного этими писателями через своих отечественных предшественников¹³.

Однако традиция Стерна заключала в себе опасность чрезмерного погружения во внутренний мир человека, осознания всех его душевных движений и всех событий его жизни как равноправных и равнозначных (и в этой связи, например, можно задуматься о ее преломлении в «Исповеди» Руссо), придания повествованию излишне камерного, интимного характера¹⁴ и вырождения «сентиментального путешествия» в «карликовый» вариант путешествия — «прогулки», где не окружающий мир, а лирическое состояние человека станет центром повествования, либо в «путешествию наизнанку», каким является, к примеру, «Путешествие вокруг моей комнаты» Ксавье де Местра¹⁵.

Тем не менее, жанр «свободного романа» содержал в себе немало плодотворных элементов, и присутствие его в литературе XIX в. оказывается даже более репрезентативным, чем порой думается.

Так, безусловно «свободным романом» является «Коринна, или Италия» (1807) Жермены де Сталь. Стремление к выходу писательницы за рамки любовной интриги героев и показа их лишь в их частной жизни подчеркнуто уже в названии произведения. В ткань романа органично вписываются рассуждения об особенностях итальянской литературы, описания достопримечательностей Рима, Неаполя и других итальянских городов, очерки нравов и характеров итальянцев. Однако все эти отступления подчинены единому замыслу: они призваны создать полуутопичес-

кий образ Италии как страны должной жизни, в которой женщине не находится место не только в кругу семьи, и противопоставить его Англии, где интересы женщины строго ограничиваются семьей. Кроме того, в отличие от холодной и рационалистической Англии, Италия, в изображении де Сталь,— страна ярких характеров и сильных страстей, своего рода романтический рай, и в своем романе писательница стремится не только рассказать о судьбе героев, но и противопоставить две концепции бытия. Образ Коринны разрастается до образа Италии, и авторские отступления органично подчиняются авторскому замыслу, полностью исключая всякое «блуждание вкось и вкривь».

В отличие от «Сентиментального путешествия», автор не отождествляет себя с героиней, хотя на самом деле Коринна — образ во многом автобиографический. Не случайно на портрете Элизабет Виже-Лебрен госпожа де Сталь изображена в виде Коринны. Рассказ от третьего лица позволил писательнице дистанцироваться от героини, что в конечном счете привело к более объективному ее изображению, чем в случае с Йориком у Стерна. Италия в романе дана сквозь призму восприятия не столько Освальда и Коринны, сколько Жермены де Сталь. Именно она создает ту самую концепцию должной жизни, на фоне которой разворачиваются судьбы героев. И она же, при изображении Англии, делает ее воплощением косного, удушающего все жизненные ростки начала и показывает невозможность для Коринны (и в значительной мере Освальда) вписаться в английский уклад жизни.

Время от времени повествование ведется от лица Коринны и Освальда: в роман вводятся их письма, и Освальд излагает Коринне обширную историю своего прошлого. Она отвечает ему тем же. Голос Коринны звучит и в ее литературных импровизациях. Трагедия Коринны изображается под углом зрения как автора, так и различных персонажей, либо сочувствующих героине, либо не приемлющих ее образа жизни.

Хотя, казалось бы, писательница не проявляет достойной Стерна тонкости анализа духовного мира героев, объективно ей удается более глубоко отразить их психологическое состояние, ибо оно показывается не только изнутри. «Коринна» полностью лишена элементов самолюбования со стороны героини: более того, писательница сознательно старается осветить образы главных героев романа с разных точек зрения. Так, Коринна дана через восприятие влюбленного в нее Освальда, ухаживающего за

ней графа д'Эрфейля, связанного с ней узами дружбы князя Кастель-Франко, своей горничной Терезы, своего нравственного анטיפода леди Эджермон, не приемлющего ее самостоятельности отца Освальда, доброго и простодушного англичанина мистера Диксона и многих других. Однако авторская рука как бы организует и направляет все эти точки зрения. Интересно, что полностью оправдывая во всем Коринну, автор отдает должное и тем положительным элементам, которые есть в характере нравственно противостоящих ей леди Эджермон и ее дочери Люсиле. Думается, что это вряд ли было бы возможно, если бы повествование велось от первого лица.

Очевидно, что Жермена де Сталь вносит свой вклад в развитие созданного Стерном «свободного романа», щедро вводя в повествование обширные авторские отступления. Однако их наличие объясняется не стремлением к «обнажению приема» и доказательству его права на существование. Оно подчинено строгой логике авторского замысла; отступления не взрывают романа изнутри, а являются его неотъемлемой частью; поэтому, хотя Жермена де Сталь привносит в роман подробные описания большинства основных памятников Италии, они обычно не осознаются литературоведением как перебой в развитии повествования.

За счет дистанцированности автора от образа героини достигается большая, по сравнению с «Сентиментальным путешествием», глубина в отражении жизненной ситуации. Кроме того, если Стерн подчеркнуто ищет своих героев среди в общем-то заурядных людей (правда, в каждом из них он старается найти свои поэтические стороны), то де Сталь ставит в центр повествования женщину выдающуюся, что позволяет ей охватить в своем произведении более широкий круг вопросов.

Учтя лучшее, что было в художественном опыте Стерна, Жермена де Сталь незаметно выпрямляет свойственные английскому писателю крайности, вносит чувство меры в подчеркнуто хаотичность присущей Стерну композиции, добивается большей масштабности в отражении действительности за счет выбора в качестве центральной героини женщины, «в которой отразился век».

Думается, что роль Жермены де Сталь в развитии жанра романа осталась недооцененной как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении, ибо эта писательница намного опередила свое время.

Следовавшее за ней поколение французских писателей — Шатобриан, Констан, Мюссе — в основном, предпочло Стерна «Тристрама Шенди» Стерну «Сентиментального путешествия».

В романе Констан «Адольф» (1807—1819) повествование ведется от первого лица, что придает произведению чрезмерную монологичность. Словно пытаясь расширить рамки «микросреды», в которую заключено повествование, автор вводит в него несколько философских отступлений: об особенностях характера героя, сформированного, по его собственному мнению, уродливыми отношениями в обществе, о любви, государственной службе, смерти. Основное же место отводится рефлексии героя, который полюбил некую Элленору, но, едва добившись ответной любви, стал тяготиться ею. Чувство порядочности не позволило ему оставить пожелтовавшую ради него многим женщину, и только ее смерть разрубила ставшие для героя невыносимыми узы.

Элементы развития сюжета сведены в «Адольфе» к минимуму, повествование концентрируется вокруг попыток героя понять собственную душу. Однако восходящая к «Сентиментальному путешествию» монологичность романа и слияние личностей автора и героя (в так называемом «Письме к редактору» Констан пишет: «Я часто встречал того странного и несчастного Адольфа, который является одновременно автором и героем этой истории»¹⁶) весьма связывают возможности психологического анализа в произведении.

В описаниях от первого лица (в основу романа легла история любви Констан и госпожи де Сталь) автору не удается избежать односторонности в отражении чувств героя. Так, читатель на протяжении большей части повествования испытывает сочувствие к герою, которого связь с Элленорой заключает в тесные рамки мирка семейных радостей, не давая ему возможности проявить себя на другом, более подходящем для человека его способностей, поприще. Лишь прозвучавший в конце романа голос Элленоры (в текст введено ее письмо) позволяет взглянуть на эту историю иначе: героиня давно понимает, что Адольфу не нужна ее любовь, но считает, что именно он должен набраться смелости, чтобы разорвать их союз. Она же как человек цельный и верный своему чувству не может оттолкнуть от себя того, кого любит. Узнав, что общественное мнение считает Адольфа жертвой ее эгоизма, Элленора погибает. Новый акцент в этой истории ставит предпосланное роману предисловие, написанное от лица

вымышленного редактора. В нем сообщается, что история Адольфа представляет собой рукопись неизвестного автора и что герой ее оказался не способным не только к глубокому чувству, но и вообще — к каким бы то ни было серьезным занятиям. Его рефлексия является плодом самолюбования и кокетства, а встреча с Эллиенорой — единственным ярким событием его жизни. Несмотря на повествование от первого лица, Констану (в отличие, например, от Лермонтова в «Журнале Печорина») не удалось вскрыть нравственно-социальных корней духовной неполноценности своего героя. Хотя писатель был одним из первых, кто запечатлел в европейской литературе тип молодого и разочарованного героя, в развитии жанра романа он занимает весьма скромное место, идя, в основном, в русле «Сентиментального путешествия».

Более успешная попытка отражения психологии молодого героя в рамках «свободного романа» предпринимается в «Исповеди сына века» (1836) Альфреда де Мюссе, которому удается преодолеть лаконичность повествовательной структуры, присущую Констану. Камерный мир взаимоотношений двух людей расширяется за счет предыстории героя, с самого начала осознающего себя нравственно больным человеком. Прежде чем перейти непосредственно к любовной интриге, автор погружает читателя в обширные размышления о сущности всего поколения, родившегося в период Империи, приводит историю первой любви героя, заставившей его разочароваться в своих высоких идеалах и с недоверием относиться к возможности для себя личного счастья. Своеобразными отступлениями от основной сюжетной линии являются и монологи друга героя — Дежене, старающегося объяснить Октаву сущность времени и присущих ему нравов. Этим преодолевается интимность повествования, ведущегося от лица Октава. Октав и сам склонен осмыслять свое нравственное состояние при помощи обширных культурологических аналогий: в главе II части II, например, он дает целый исторический очерк любви — вначале во времена античности, затем Возрождения, наконец Людовика XV.

Вообще попытка героя понять состояние собственной души является одним из движущих факторов сюжета (что, впрочем, в отличие от романа госпожи де Сталь, не лишает авторские отступления несколько искусственного характера). Экспозиция романа, затянущаяся на целых две его части, кажется чрезмерно громоздкой.

Затем дается история знакомства Октава с Брижитт, приводящая к их взаимной любви. Далее возникает ситуация, аналогичная описанной в «Адольфе», но она оказывается более психологически мотивированной. Разочарование в результатах Великой Французской революции придало всему поколению Октава элементы неверия в свои духовные силы и одновременно цинизма. Это объясняется и жизненным опытом Октава, и характером Брижитт. Выясняется, что героиня также в молодости пережила любовную драму, и она уже не отличается теми цельностью и постоянством в любви, которые были присущи Элленоре. Не без стараний Октава она обращает внимание на молодого человека по фамилии Смит и вскоре приходит к выводу, что любит его. Порассуждав на примере «Мемуаров» Констана о сущности свободы и вспомнив кое-какие картины своего детства, Октав берется за устройство счастья Брижитт и Смита, в чем и преуспевает.

Последняя глава романа написана уже не от лица героя, а от лица автора, рассказывающего о прощании Октава и Брижитт и безутешности своего героя.

Думается, что «Исповедь сына века» — это более успешная, по сравнению с Констаном, попытка раскрытия психологии молодого современника. Причины этого успеха — большая «свобода» романа, связанная, в частности, и с умением автора дистанцироваться от своего героя. «Болезнь века» осмысливается автором не только на примере любви Октава и Брижитт: о ней говорит и более опытный и мудрый, чем Октав, Дежене; о ней свидетельствуют предыстории героев. Авторское слово присутствует и в монологах Дежене, и в «сверхсюжетной» рефлексии Октава, и в вводном анализе нравов эпохи. «Свобода» романа в данном случае опять же, как и у госпожи де Сталь, способствует расширению возможностей его творца и большей многоплановости отражения эпохи. Роман Мюссе пытается преодолеть монологичность и выйти к полифоничности. В то же время некоторые используемые автором приемы (резонирующий герой Дежене, обширные, не связанные с сюжетом отступления) свидетельствуют о недостаточной зрелости авторского мастерства.

Интересно, что влияние Стерна охватило не только прозаические жанры. Лирические отступления занимают очень важное место в «Паломничестве Чайльд-Гарольда» и «Дон-Жуане» Байрона, что тем более интересно для отечественных исследователей, что творчески переработанный художественный опыт анг-

лийского поэта был учтен Пушкиным при работе над «Евгением Онегиным».

Вообще лирическое присутствие автора в жанре поэмы, конечно, объясняется не только влиянием Стерна. Оно восходит, несомненно, к традиции Данте (хотя реальный Данте Алигьери и Данте-герой «Божественной Комедии» отнюдь не тождественные фигуры, в сознании читателя эпохи Возрождения они, по-видимому, не разделялись), продолженной Ариосто и Камознсом.

Судьба авторских отступлений в поэме «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1812—1818) Байрона весьма любопытна. Поэма вроде бы была задумана как рассказ об очередном герое времени, разочаровавшемся в нравственных ценностях британской цивилизации и отправившемся в странствия в надежде обрести среди других народов более близкие себе духовные ориентиры. Но практически, по признанию самого Байрона, «большая часть этой поэмы была написана в тех местах, где происходит ее действие... Вымышленный герой был введен в поэму с целью связать ее отдельные части: это, однако, не означает, что автор не намерен допускать отступления»¹⁷.

В первой песне Байрон уделил значительное внимание описанию характера своего героя, а лирические отступления, очень большие по объему, сводились, в основном, к осмыслению творческой миссии поэта. Во второй и третьей песнях на первое место, по сравнению с первой песней, выдвигается поэтический отчет о тех местах, которые герой посетил в своих странствиях, причем описаны они уже не с точки зрения героя, а с точки зрения автора. Читатель очень редко узнает о том, как отражаются на душевном состоянии героя его дорожные впечатления. Тематика лирических отступлений — это размышления о старости (конец песни II), творческой миссии поэта и его герое (начало песни III), наполеоновских войнах и судьбе французского императора, воспоминаниях детства и творческой судьбе Руссо. Не только Чайльд-Гарольд медленно, но верно отходит в тень, уступая место лирическим излияниям автора — в тень отходят и зарисовки путевых впечатлений. Большая часть третьей песни является лирическим дневником Джорджа Гордона Ноэля Байрона, что и подчеркивается введением в текст многочисленных реалий, связанных с жизнью поэта.

Об этом в предисловии к последней, четвертой песне «Чайльд-Гарольда» писал и сам Байрон: «В последней песне пи-

лигрим появляется реже, чем в предыдущих, и поэтому он менее отделим от автора, который говорит здесь от своего собственного лица. Объясняется это тем, что я устал последовательно проводить линию, которую все, кажется, решили не замечать. Подобно тому китайцу в “Гражданине мира” Голдсмита, которому никто не хотел верить, что он китаец, я напрасно доказывал и воображал, будто мне это удалось, что пилигрима не следует смешивать с автором»¹⁸.

По справедливому замечанию исследовательницы поэзии Байрона, в «“Чайльд-Гарольде” автор, поэт-гражданин, очевидец и участник исторического процесса, постепенно выдвинулся на передний план повествования, заслонив собою созерцателя-эпикурейца Чайльд-Гарольда»¹⁹. Байроновского героя трудно назвать однозначно эпикурейцем, но в остальном с этим мнением нельзя не согласиться. Восприятие Италии, которой посвящена последняя песнь поэмы, является насквозь политизированным. Картины современности перемежаются воспоминаниями о борьбе народов античности за свободу, судьбах не понятых современниками итальянских поэтов, закате древней цивилизации и т.д. Лирические отступления, в узком смысле этого слова, ставят вопрос о будущей судьбе творческого наследия самого Байрона, о любви и природе. В широком смысле слова, они разрастаются до текста всей песни, которая создается не ради описания чужих земель как таковых, а ради выражения через эти описания авторского идеала.

Не менее важное место занимают авторские отступления и в «Дон-Жуане» (1819—1824) Байрона, что, в частности, связано и с осмыслением поэтом жанра задуманного произведения. Сам поэт замышлял «Дон-Жуана» как эпическую поэму:

Эпической была наречена
Моя поэма. В ней двенадцать книг,
Любовь, страданья, бури и война,
И блеск мечей, и тяжкий лязг вериг,
Вождей, князей, героев имена,
Пейзажи ада, замыслы владык:
Все без обмана, в самом лучшем стиле,
Как нас Гомер с Вергилием учили.

(I, 200)

Поэт предупреждает:

Мой замысел и точный, и прямой.
В нем отступлений будет очень мало.
(I, 7)

А также:

Есть у меня отличие одно
От всех, писавших до меня поэмы,
Но мне заслугой кажется оно:
Ошибки предков замечаем все мы,
И эту доказать не мудрено:
Они уж слишком украшают тему,
За вымыслом блуждая вкривь и вкось,
А мне вот быть правдивым удалось!
(I, 202)

На самом деле, жанр эпической поэмы к XIX в. давно уже был нежизнеспособен. Впрочем, присутствующее в произведении сатирическое начало могло разложить изнутри любой эпос. Не случайно даже «Влюбленный Роланд» Боярдо и «Неистовый Роланд» Ариосто рассматриваются ныне как разновидности рыцарского романа. Романом в стихах является и «Дон-Жуан» Байрона, причем Байрон пытается создать роман реалистический. Но центральный герой его оказывается личностью довольно бледной, часто превращающейся в игрушку в руках судьбы и встречающихся на его пути женщин. Замысел поэта — дать панораму Европы 80—90-х гг. XIX в. — носил также поверхностный характер, ибо Байрон зачастую очень неглубоко понимал события, происходившие в описываемых им странах, например в России. Большинство созданных им женских характеров однотипны и поэтому не вызывают читательского интереса; поэт нередко даже не намекает на то, что встречи с этими женщинами оставили хоть какой-либо след в душе его героя.

Часть этих недостатков Байрон пытается как бы компенсировать в лирических отступлениях, количество которых в произведении, несмотря на первоначальное обещание автора, чрезмерно. Они почти всегда наличествуют в начале и в конце, а порой и в середине каждой песни. Одна из неизменных их тем — осмысление автором собственного произведения, что в дальнейшем было унаследовано Пушкиным и грядущими поколениями писателей вплоть до Пришвина и что Байрон, в свою очередь,

заимствовал у английских романистов XVIII в., в частности у Филдинга, предварявшего каждую книгу «Истории Тома Джонса» «эстетическим» предисловием:

Уж если я до прозы снизойду,
То заповеди напишу поэтам:
Я всех моих собратий превзойду,
Подобным занимавшихся предметом,
Всем вкусам я итоги подведу
И назову сей ценный труд при этом:
«Лонгин с бутылкой», или «Всяк пиит
Будь сам себе закон и Стагирит».

(I, 204)

Отступления выполняют в «Дон-Жуане» своеобразную компенсационную функцию: они соотносят давнопрошедшие события с современностью, восполняют отсутствие психологического анализа образа дон-Жуана рассуждениями о человеческой психологии, противопоставляют (вольно или невольно) заурядной личности героя полнокровную личность автора. Кроме того, Байрон, конечно, также стремится к масштабности охвата действительности, поэтому тематика обширных отступлений является самой разнообразной. Г. Н. Пospelов справедливо полагал, что в лирических отступлениях у Байрона «не хватает чувства меры. Он начинает лирическим вступлением однообразно каждую главу. Его лирические эпизоды в начале и середине глав отличаются такими же длиннотами, как и повествование»²⁶.

Вообще же расширенно понимаемая «свобода» повествования (рыхлость композиции, нечеткость замысла, чрезмерная широта поставленных автором перед собой задач и несоответствие их избранному им литературным жанрам) привела к тому, что и «Паломничество Чайльд-Гарольда», и «Дон-Жуан» оказались далеко не лучшим выражением богатых творческих возможностей своего творца.

Думается, что именно художественный опыт «творца Гяура и Жуана» был критически осмыслен Пушкиным, когда он в «Онегине» просил эпическую музу уберечь его от «блужданий вкось и вкривь».

Надо сказать, что Пушкин блестяще справился с поставленной перед собой задачей. С одной стороны, весь роман проникнут гармонией. Во многом этому способствует стройность ком-

позиции, в основе своей опирающейся на изображение «микросреды» Онегина, Ленского и Татьяны²¹. Но поэт с самого начала преодолевает ту камерность и узость повествования, которая характеризовала «Адольфа» Констана, а отчасти и «Сентиментальное путешествие» Стерна. Энциклопедичность романа проявляется не в блуждании музы Пушкина по географическим просторам вселенной, как это было у Байрона, а в умении понять узловые моменты русской жизни своего времени и отразить их достаточно емко. Причем это отражение было столь глубоким, что Пушкину не понадобилось распространять свое повествование вширь: мастерски написанное «Путешествие Онегина» мало что дополняло к картине русской действительности, сложившейся в главах, связанных с основной сюжетной линией.

«Свободный роман» Пушкина оказался, на самом деле, поставленным в весьма жесткие рамки, и свобода его была в высшей степени «урегулированной». Авторские отступления стали органичной частью романа, но и сам автор сделался его неотъемлемой фигурой. Именно он, в отличие от своего героя, распознает в захолустной провинциальной барышне человека выдающихся духовных возможностей, он же с максимальной иронией приводит отповедь Онегина Татьяне, отповедь, основанную не на жизненных реалиях, а на опыте героев модных романов вроде того же Адольфа Констана («я сколько ни любил бы вас, привыкнув, разлюблю тотчас»), он же показывает, как Татьяне удастся преодолеть первоначально очаровавший ее «чайльд-гарольдизм» Онегина и найти свое место в жизни. Автор не только не сливается с героем — он мудрее и глубже своих героев и обладает большей нравственной зрелостью в сравнении с ними. Поэтому его отступления (в которых всегда соблюдается чувство меры) являются органичной частью романа. Размышления о театре, например, не только отражают пристрастия автора, но и отчасти показывают, в какой среде сформировались вкусы Онегина. Отступления о музы и основных вехах творческого пути самого поэта опять же отражают эволюцию господствовавших в обществе вкусов (постепенное преодоление стихии романтизма) и вписывают историю Онегина и Татьяны в контекст времени, чему служат и другие используемые автором приемы и средства (в частности, изображение встречи героини с «архивными юношами» и Вяземским). Даже «гастрономические» отступления, несмотря на свой вроде бы шуточный характер, показывают полную интеграцию героя в западную культуру и готовность дей-

ствовать по предлагаемым ею схемам, что во многом и приводит к непониманию им Татьяны.

Но если статус автора в романе Пушкина весьма отличается от его статуса в «Сентиментальном путешествии» Стерна, то значительные изменения произошли и в образе героя. Герой Стерна — это подчеркнуто «человек без заслуг», пусть тонко чувствующий, но не стремящийся и не способный что-либо изменить в своей жизни и жизни общества. Такой тип героя также сузил поле зрения его автора, и уже Жермена де Сталь посягнула на предложенную Стерном схему, сделав героиней «Коринны» женщину, во многом опередившую свое время. Пушкин также избрал в качестве главных героев своего произведения людей незаурядных: Татьяна становится «законодательницей зал», хозяйкой одного из салонов, в которых формируется общественное мнение, Онегин и Ленский также резко выделяются на фоне своей среды. В отличие от Чайльд-Гарольда и Дон-Жуана Байрона, герои Пушкина являются яркими личностями, полностью дифференцированными от авторской, что также способствует большей глубине понимания действительности.

Пушкинские отступления выполняют в его романе в стихах различные функции: расширяют энциклопедичность охвата действительности, дистанцируют автора от героя, корректируют читательское восприятие героев и описываемых в романе событий, разнообразят цементирующую роман интонацию. Их тематика органично связана с общим ходом повествования; в отличие от Байрона, Пушкин не отводит отступлениям определенного места в композиции каждой песни, поэтому звучат они совершенно естественно, ненавязчиво и неумолимо. Неудивительно, что после Пушкина традиция лирических отступлений в эпических произведениях продолжалась русской литературой.

Развитие жанра «свободного романа», восходящего к Стерну, продолжалось в мировой литературе по разным направлениям. Думается, что в некоторой степени его влияние испытал и М. Ю. Лермонтов в «Герое нашего времени». Однако здесь традиция Стерна развивается в смысле углубления психологического анализа и хронологических смещений в композиции произведения. Последнее, впрочем, было известно и до Стерна: начало повествования *in medias res* было неперменным атрибутом эпических поэм. Представляется, что у Лермонтова целый ряд художественных приемов и средств: создание иерархии повествователей-посредников между автором и героем, нарушение хроноло-

гии повествования, введение в роман «Журнала Печорина» и др.— объясняется стремлением автора выделить позитивный (или представляющийся ему таковым) потенциал личности, объективно по своим поступкам являющейся носителем злого начала. Однако удачное использование этих приемов достигается не столько благодаря чьему-либо влиянию, сколько в связи с оригинальными особенностями дарования самого М. Ю. Лермонтова.

При мысли о «свободном романе» невольно приходит на ум аналогия с «Мертвыми душами» Гоголя. Сам автор задумал свое произведение как поэму и в письме к Пушкину от 7 октября 1835 г. говорил: «Мне хочется в этом романе показать хотя бы с одного боку всю Русь».

Действительно, как поэма в духе «Одиссеи» «Мертвые души» вряд ли состоялись, ибо эпическая поэма подразумевает воспевание какого-либо позитивного деяния народа или личности. По справедливому замечанию М. М. Бахтина, «Гоголю рисовалась как форма его эпопеи “Божественная комедия”... но выходила у него мениппова сатира. Он не мог выйти из сферы фамильярного контакта, однажды войдя в нее, и не мог перенести в эту сферу дистанцированные положительные образы... Гоголь потерял Россию, то есть потерял план для ее восприятия»²². Нравственная трагедия великого художника заключалась и в том, что он не смог разглядеть положительного начала в деятельности представителей целых сословий российского общества. Так, например, чиновничество занималось не только казнокрадством и лихоимством, но поддерживало порядок на огромных просторах империи, вносило свой вклад в освоение присоединяемых к России земель, помогая обустройству дотоле диких народов. Определенные успехи были уже и у нарождающейся российской буржуазии, однако, в основном, все-таки не той, что подобно гоголевскому Муравьеву пошла по «откупной части».

Во II томе «Мертвых душ» гоголевская сатира простерлась даже на героя войны 1812 г. генерала Бетрищева; намеки на положительные задатки будущего «политического мыслителя» Тентетникова так и остались намеками, ибо из первоначального изображения этого героя могла произойти лишь его деградация, а не нравственное возрождение.

Совершенно беспомощной фигурой оказался и идеальный воспитатель юношества Александр Петрович: Гоголь даже не смог вразумительно объяснить, что его герой преподает. А ведь Россия первой половины XIX в. могла похвалиться целой плеядой

блистательных педагогов! Достаточно вспомнить хотя бы преподавателей Царскосельского лицея или того же Лобачевского.

Вследствие этого, авторские отступления в поэме стали выполнять чрезвычайно важную функцию своеобразной компенсации, внося в произведение то, чего нет в основной повествовательной линии. Главная их миссия — выражение положительного авторского идеала и создание в поэме эффекта присутствия «живой души». Впервые в истории «свободного романа» Гоголь добивается максимальной дифференциации образов автора и героя, ибо у Стерна в «Тристраме Шенди» повествование ведется от первого лица и герой и автор совпадают в своих взглядах на большую часть событий; более того, из-за спины героя очень часто выглядывает автор, например, когда герой с юмором повествует о своем собственном зачатии. Конечно, ощущается, что автор по своему мироощущению шире своих героев, но в то же время он духовно близок им.

Примерно то же самое можно сказать и о романе госпожи де Сталь «Коринна», где опять же нет непроходимой пропасти между автором и героиней, и слово героини может переходить в слово автора и наоборот. В произведениях Констан и Мюссе авторы сознательно ведут повествование от лица своих героев, чтобы показать их душевное состояние как бы изнутри, «возвышаясь» над синтезом образов автора и героя лишь в нескольких фрагментах своих произведений (авторских предисловиях и т.п.) В «Паломничестве Чайльд-Гарольда» Байрона, несмотря на все потуги автора размежеваться с образом героя, происходит не просто их полное слияние, а вытеснение образом автора образа героя. В «Дон-Жуане» образ автора как бы восполняет отсутствие недостающих герою душевных качеств: способности к философскому осмыслению действительности, к более глубокому и современному восприятию описываемых политических событий, пониманию красоты природы и т.д. Тем не менее, герой опять же является духовно близким автору, поэтому и авторское слово может слиться со словом героя, подменить собой и вытеснить его.

Несколько другая ситуация характеризует роман Пушкина «Евгений Онегин». Здесь автор и герой четко разграничены, но в то же время автор декларирует свою близость к герою, свою симпатию к нему. Автор и герой — люди одного круга, близкие друг к другу не только социально, но и нравственно.

Вот этой нравственной близости между автором и героем вовсе нет в поэме Гоголя. Автор противостоит всем своим геро-

ям, и одна из функций его появления в произведении — отражение психологии нормальной и полноценной личности, которой присущи и забота о судьбе Родины, и вера в народные силы, и размышления о влиянии приобретательства на человеческий характер, и особое поэтическое ощущение дороги, и многие другие чувства и эмоции, на которые «мертвые души» просто неспособны. Даже авторская речь в плане лексики, синтаксических конструкций и других языковых средств разительно отличается от речи героев.

Впрочем, бывают и исключения. Известно, что Чичиков задуман как не до конца «омертвевшая» душа, ибо писатель хотел привести его, как и Плюшкина, к духовному возрождению. От его имени оформлено знаменитое отступление главы VII тома I о крепостных крестьянах (Степане Пробке, Максиме Телятникове, Елизавете Воробей), купленных им в качестве «мертвых душ», и их возможных судьбах. Оно стилизовано под внутренний монолог Чичикова (который наедине с собой склонен к более просторечной лексике и синтаксическим конструкциям, чем на людях), но проникнуто, конечно, авторским мироощущением.

Однако в основном авторские отступления в «Мертвых душах» именно восполняют тот недостаток духовности, который ощущает читатель после знакомства с героями поэмы.

Интересно, что во втором томе (хотя, конечно, окончательное мнение тут составить невозможно, ибо до нас дошел лишь черновой вариант его) авторских отступлений очень мало. Вероятно, объясняется это тем, что в повествование вводятся положительные (или, по крайней мере, задуманные с установкой на положительность) герои, которым автор как бы передоверяет свои идеалы и размышления.

Что касается I тома поэмы, то, на наш взгляд, он несколько перегружен отступлениями, возникшими, как уже говорилось, в порядке своеобразной цепной реакции: перенасыщенность произведения сатирой, приведшая к деформации авторского угла зрения на изображаемые явления, привела к необходимости «выпрямления» этой деформации — отсюда и обилие отступлений, которые, между прочим, все равно не могут выполнить своей «компенсационной» функции и показать Россию «с одного боку».

В 1846 г. в Португалии появилась на свет удивительная книга, жанровая принадлежность которой до сих пор не нашла себе точного определения — это «Путешествия по моей земле» Ал-

мейды Гарретта — писателя, родившегося в один год с Пушкиным и ставшего одним из основоположников португальского романтизма. Мы условно называем ее романом, ибо в книге есть свойственная для романа XIX в. структура — история двух влюбленных, отражающая в себе историю своего времени, однако по своему объему и по значимости в повествовании она не может претендовать на господствующее место в книге (в «Путешествиях» 49 глав; история Карлуша и Жуаниньи охватывает собой главы X, XII—XXV, XXII—XXVI, XLV—XLIX, то есть всего 23 главы, и даже и в тех перемежается обширными отступлениями). Тематика этих отступлений, вовсе не всегда являющихся лирическими, носит весьма разнообразный характер: в них включен и живой этнографический очерк обитателей двух португальских областей, и размышления об упадке романтической литературы, и знаменитое описание португальской равнины, которое португальские школьники до сих пор заучивают наизусть, и рассказ о прошлой славе и нынешнем прозябании португальского города Сантареня, и народный романс о святой Ирии, и официальная версия легенды об этой же святой, и еще многое другое.

Сам Гарретт еще в предисловии к своему стихотворному сборнику «Лирика Жуана Малого» (1828) признавал: «Отступления убивают меня. Это моя ужасная и непростительная мания»²³. А в главе XXII «Путешествий» заявлял: «В этой не имеющей плана и не поддающейся классификации книге моих дорожных заметок, нить историй и наблюдений подчас запутывается столь затейливо, что размотать этот причудливый клубок можно, как я вижу и чувствую, лишь с большим терпением»²⁴.

Действительно, португальские исследователи называют эту книгу *work in progress*, созданной «столетием раньше Джеймса Джойса»²⁵.

Однако следует заметить, что, вопреки признаниям самого Гарретта, авторские отступления вовсе не были его «непростительной манией» в произведениях, созданных до «Путешествий», и не стали ею и в самих «Путешествиях». Гарретту удалось создать книгу уникального жанра, приближающуюся к роману-эссе, но не страдающую размытостью границ, а концентрирующую в себе позитивные элементы этого жанра.

Первая публикация «Путешествий» сопровождалась издательским предисловием, явно отредактированным самим Гарреттом, в котором он обещал читателям «гармоническое слияние удивительных стилей Свифта, Стерна и Ксавье де Местра»²⁶.



Алмейда Гарретт
(1799—1854)

От Свифта он собирался почерпнуть «философию, эрудицию и любовь ко всему отечественному, однако, без фантастического начала “Путешествий Гулливера”». Что касается Стерна, то сам Гарретт не говорил о наиболее близких себе традициях английского писателя, хотя герой «Сентиментального путешествия» Йорик упоминается в главе XI «Путешествий» с большим сочувствием: Гарретт с симпатией относится к способности этого героя всегда быть влюбленным. Правда, в дальнейшем эта способность несколько переосмыслиется в связи с образом героя «Путешествий» Карлуша, непостоянство и нестабильность сердечных привязанностей которого рассматриваются как черты духовной ущербности.

Думается, что у Стерна Гарретта привлекало именно умение создавать «свободный роман», допускающий отступления от основной сюжетной линии и даже как бы размывающий ее. Этот интерес писателя объяснялся целым рядом причин, о которых речь впереди. Предваряет же роман эпиграф из книги французского писателя Ксавье де Местра «Путешествие вокруг моей комнаты» (1794), и этого же писателя Гарретт вспоминает в начальных строках своего произведения. Близость книги Кс. де Местра к традиции Стерна была отмечена в свое время еще

Сент-Бевом²⁷, но, несмотря на несомненную талантливость французского писателя, он завел эту традицию в тупик.

Стерн в «Сентиментальном путешествии» намеренно отказывался от описаний природы и памятников архитектуры Франции, но зато с интересом изображал взаимоотношения Йорика со встречавшимися ему людьми самых разных сословий. Кс. де Местр сделал предметом исследования собственную душу; герой его сочинения действительно пребывает в пределах своей комнаты и изредка общается лишь с собственными немногочисленными слугами. Тем самым усугубляются присущие уже и «Сентиментальному путешествию» камерность и интимность, предельно сужается угол зрения на действительность, чему способствует и то, что в смысле мастерства психологического анализа Кс. де Местр намного уступает Стерну.

Апелляция к его книге необходима Гарретту для того, чтобы обосновать относительно локальный характер своего путешествия: он едет всего-навсего из Лиссабона в Сантарень, город, расположенный довольно близко от португальской столицы, что не мешает ему создать широкую панораму португальской жизни на переломном этапе истории страны.

Сам Гарретт являлся деятельным участником бурных событий португальской истории 20—50-х гг. XIX в. Он был либералом, то есть сторонником конституционной монархии, причем ратовал за наиболее радикальный вариант Конституции, обнародованный в стране 23 сентября 1822 г. Либералам пришлось вступить в затяжную борьбу со сторонниками абсолютизма. В 1832—1834 гг. в стране разразилась гражданская война, закончившаяся победой либералов, которая, однако, не была окончательной. Сторонникам Конституции постоянно противостоят энтузиасты более умеренной Конституционной Хартии, политические перевороты лихорадят общество вплоть до 50-х годов, и многие узлы, завязанные в первой половине XIX в., разрубаются, причем ценой больших жертв со стороны португальского народа, уже в XX столетии.

Интересно, что бывший ярым адептом либерализма в молодости писатель ко времени работы над «Путешествиями» разочаровывается в буржуазном развитии, на путь которого Португалия вступила благодаря либеральным преобразованиям. Гражданская война 1832—1834 гг. потрясла его. И хотя писатель до конца своих дней сохраняет связь с либерализмом, в своем творчестве, и прежде всего в лучшем своем произведении — «Путеше-

ствиях по моей земле» — он пересматривает многие моменты политической борьбы либералов и абсолютистов, в частности роспуск монашеских орденов. Активный же участник либеральных битв Карлуш, доведший до гибели свою двоюродную сестру Жуанинью, сломавший жизнь обаятельной и незаурядной женщине англичанке Джорджине, принеший несчастье двум ее сестрам и ввергший в состояние безнадежного отчаяния своих отца и бабушку, становится биржевым спекулянтom. Такой поворот сюжета тем более интересен, что образ молодого Карлуша носит ярко выраженный автобиографический характер: подобно автору он вместе с другими либералами эмигрирует в Англию, где подпадает под обаяние английских политических порядков и культуры и последовательно влюбляется в трех сестер-англичанок (что также случилось с Гарреттом и тремя сестрами-англичанками Хэдли). Затем автор «заставляет» своего героя высадиться с десантом либералов на Азорских островах и пройти через все перипетии гражданской войны. И здесь начинается его последовательное (и с точки зрения реальных событий португальской истории несправедливое) разоблачение, ибо роман Гарретта является своего рода «насмешкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом», причем отец и сын соединяются в данном случае в лице автора.

Неприятие Гарреттом буржуазного начала в развитии страны доходит до того, что «Путешествия» заканчиваются настоящей инвективой против строительства железной дороги.

У писателя постепенно начинает формироваться утопический идеал союза между народом и королем как гарантии здорового развития страны.

Поэтому одной из задач «Путешествий» становится художественное познание Португалии и ее народа, и этим объясняется введение в роман таких эпизодов, как этнографический очерк обитателей двух португальских провинций, обращение к многочисленным народным легендам, сравнение народной, романской точки зрения на историю святой Ирии и ее официальной версии, представленной в средневековой хронике, воспоминания о событиях реконкисты, и многих других. Образ человека, который мог бы стать героем своего времени, намеренно лишается Гарреттом всякого положительного начала. Авторский идеал воплощается в Жуанинье — «девушке с соловьями», «девушке с зелеными глазами», представительнице дворянской семьи, ведущей образ жизни, весьма близкий к народному.

Жуанинья заключает в себе простоту, скромность, неприязнительность, трудолюбие и в то же время изящество, даже изысканность и чувство собственного достоинства. Интересно, что во время гражданской войны к Жуанинье и ее бабушке с одинаковым почтением относятся солдаты обоих враждующих между собой лагерей, а также, что бабушка не одобряет увлечения своего внука Карлуша идеями либерализма. Жуанинье и ее бабушке, символизирующим патриархальность уклада португальской жизни, противопоставлена англичанка Джорджина, о чьем образе жизни мы узнаем из письма-исповеди Карлуша Жуанинье. Карлуш с любованием описывает «высокую цивилизацию» быта английской аристократической семьи, хотя признается, что и в период его наибольшего упоения английской культурой в душе его возникал образ Жуаниньи и «в то время как все мои чувства были опьянены ароматами роскоши и цивилизации, в сердце своем я носил наши дикие деревенские просторы».

Но воплощающая патриархальную Португалию Жуанинья оказывается нежизнеспособной и не выдерживает столкновения с реальной действительностью. Во время гражданской войны линия фронта проходит неподалеку от домика бабушки и внуки, и Жуанинья встречается с Карлушем, которого любит с детства. Не в силах противостоять простодушным признаниям девушки, уверенной в ответном чувстве двоюродного брата, Карлуш не спешит ее разочаровывать, тем более что и сам подпадает под ее обаяние. Но вскоре в Португалии высаживается невеста Карлуша Джорджина. Запутавшийся в сердечных противоречиях и не выдерживающий напора двух волевых и целеустремленных женщин Карлуш предпочитает бежать от них обеих и удаляется вместе с армией либералов по направлению к городу Эворе. Вскоре он присылает Жуанинье письмо, из которого выясняется, что он вообще не способен к продолжительной привязанности, ибо до Джорджины был влюблен в ее сестер Лауру и Джулию.

Не выдержав этого удара, Жуанинья сходит с ума и умирает. Джорджина же возвращается в Англию, переходит в католичество и становится настоятельницей монастыря.

Поведение Карлуша оказывается причиной неизбежного горя еще двух существ: его бабушки Франсишки, впадающей в состояние полной умственной прострации, и его отца — монаха Диниша, чувствующего себя виноватым во всем, что произошло из-за его сына, которого, кстати, совершенно не интересовала судьба престарелого родителя.

Думается, что вообще-то у Гарретта не было оснований для подобного изображения португальского либерала. По крайней мере, Лермонтов сделал все, чтобы оправдать во многом аналогичное поведение своего Печорина.

Но «Путешествия по моей земле» — роман романтический. В духе поэтики романтизма, Карлуш изображен как по очереди влюбленный в пятерых женщин и как виновник физической или нравственной смерти не меньшего числа лиц. А нежизнеспособный образ Жуаниньи идеализирован до такой степени, что стал в Португалии национальной святыней. Тем не менее, ни одного из своих главных героев писатель не мог сделать выразителями авторской позиции. Как это ни парадоксально, к концу книги близкие к авторским взгляды начинает выражать монах брат Диниш, как никто другой пострадавший от либералов. По самому замыслу образа, Карлуш не способен к глубоким переживаниям и серьезным размышлениям о судьбах Родины. Еще менее способна к ним Жуанинья — авторский идеал, обращенный в прошлое и поэтому обреченный на гибель.

Объективно Гарретту удалось создать образ передовой женщины своего времени в лице Джорджины. Любопытно, что если в «Коринне» госпожи де Сталь Англия изображалась как воплощение косного начала, особенно в смысле положения женщины в обществе, то у Гарретта Англия, в отличие от Португалии, является персонификацией прогресса. Джорджина проявляет энергию и самостоятельность в устройстве своей судьбы. Она не боится противопоставить себя общественному мнению, решив выйти замуж за неизвестного изгнанника. В дальнейшем, в поисках своего возлюбленного она отправляется в охваченную гражданской войной Португалию, находит Карлуша и выхаживает его после тяжелейшего ранения. И даже измена жениха не лишает ее, в отличие от Жуаниньи, воли к жизни, и она находит в ней свое место.

Но в то же время Джорджина задумана как воплощение чужеродного для Португалии начала. Не случайно писатель все время пытается подчеркнуть ее бесстрастность и холодность по контрасту с сердечностью Жуаниньи.

Таким образом, обилие авторских отступлений в «Путешествиях по моей земле» Гарретта объясняется, прежде всего, их «компенсационной» сущностью: они призваны создать ту самую энциклопедичность охвата действительности, возможности для которой не дают автору образы избранных им центральных ге-

роев и которая и является одним из основных свойств романа. Именно поэтому думается, что главное произведение Гарретта следует считать романом. Кроме того, в связи с «Путешествиями по моей земле» можно вспомнить и правильную мысль современного исследователя о том, что «тот, кто, повествуя, делает “отступления”, неожиданно долго задерживается на том или ином предмете; тот, кто поддается соблазну описать и то, и это и захлебывается от жадности, греша против темпа повествования, — тот тем самым говорит о расточительности, избытии бытия, о том, что ему (бытию) некуда торопиться»²⁸.

Отступления в романе Гарретта обусловлены не стремлением писателя создать экспериментальное произведение, что отчасти было свойственно автору его «особенного и уважаемого друга Тристрама Шенди», — они выполняют совершенно определенную художественную задачу. Художественное познание Португалии и ее народа, представленное в этих отступлениях, по своей глубине превосходит то, что охватывается основной сюжетной линией, то есть историей Карлуша и Жуаниньи, поэтому в данном случае имеет смысл говорить не столько о наличии в романе Гарретта обширных авторских отступлений, сколько о сосуществовании в нем двух равноправных регистров: художественного и публицистического. С точки зрения нарратологии интересно, что публицистическое начало целенаправленно связано с образом не абстрактного повествователя, а именно Алмейды Гарретта, ибо роман полон конкретных реалий его биографии. Само путешествие в Сантарень совершается автором не просто ради развлечения, а во имя встречи с видным представителем либерализма Пассушем Мануэлом, в романе названы (правда, фамилии их даны не полностью, а в виде инициалов) конкретные участники этой «экспедиции». Гарретт упоминает собственные произведения, описывает своих хороших знакомых — словом, желает остаться в сознании своего читателя, с которым постоянно поддерживает выдержанный в дружеских интонациях диалог.

Но авторский голос явственно звучит и в тех эпизодах романа, где звучать ему в общем и не полагается — например, в письме Карлуша Жуанинье.

Так, Карлуш имеет мужество признаться Жуанинье в любви к двум сестрам-англичанкам: Лауре и Джорджине. Но он не признается не только своей двоюродной сестре, но и самому себе в любви к старшей из трех сестер — Джулии. Однако при описании встреч Карлуша и Джулии автор расставляет акценты таким

образом, что, хотя никаких слов любви ни с одной стороны не следует, у читателя не остается сомнений во взаимной склонности героев. Конечно, сам Карлуш вряд ли мог бы таким образом описать перипетии своих чувств.

Кроме того, к концу романа авторский голос, как уже говорилось, явственно начинает ощущаться в речах монаха брата Диниша.

Объясняется это многими факторами. У Гарретта не было столь настоятельных причин, как у Байрона или Пушкина, желать неперемennого размежевания с образом своего героя, ибо оно было достигнуто другими средствами, и прежде всего направленной на образ Карлуша убийственной авторской иронией. Сама гротескность образа героя уже снимала вопрос о его тождественности автору. Однако авторская личность выступила в «Путешествиях» организующим началом, цементирующим наличие в романе обширнейших отступлений.

С читателем разговаривает не безымянный интеллигент и не рядовой представитель средних классов, а именно Алмейда Гарретт — выдающийся писатель и политик, человек с богатейшим жизненным опытом и широким кругозором. Его размышления — это раздумья одного из наиболее ярких выразителей своего времени, и этим они и интересны.

Роман Алмейды Гарретта «Путешествия по моей земле», несмотря на присущие ему оригинальные и во многом уникальные черты, может адекватно восприниматься лишь на фоне всего европейского литературного процесса. Не говоря о том, что он обнаруживает глубокие интертекстуальные параллели с произведениями Шекспира, Камюэнса, Стерна, Гете, сам его жанр стал результатом долгих художественных исканий европейской литературы. Примечательно, что как большой писатель Гарретт внес свой вклад в развитие в высшей степени перспективной художественной тенденции, ибо «свободными» (правда, уже в несколько ином понимании) романами являются «Улисс» Джойса, романы Пруста, «Волшебная гора» Томаса Манна, «Жан-Кристоф» Роллана, «Хазарский словарь» М. Павича и многие другие произведения литературы XX в. «Свобода», наряду с полифоничностью, дает их авторам возможность максимально масштабного охвата эпохи, и благодаря этому качеству роман продолжает оставаться ведущим жанром современной литературы. В ряду «свободных романов» XIX в. «Путешествия по моей земле» португальского писателя Алмейды Гарретта занимают вполне достой-

ное место. Перекликаясь с лучшими произведениями европейской литературы, это произведение характеризуется яркой неповторимостью и выдерживает сопоставление с самыми замечательными образцами своего жанра. Кроме того, оно является показателем соответствующего уровня развития всей европейской литературы, выражением тех ее тенденций, которые были подхвачены и продолжены писателями XX столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Шкловский В. Б. «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. СПб., 1921. С. 5.
- ² Аникст А. А. История английской литературы. М., 1956. С. 171.
- ³ Елистратова А. А. Лоренс Стерн // История всемирной литературы. М., 1988. Т. 5. С. 69.
- ⁴ Стерн Лоренс. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена / Пер. и примечания А. А. Франковского. М.; Л., 1949. С. 8.
- ⁵ Там же. С. 69—70.
- ⁶ Поспелов Г. Н. Вопросы методологии и поэтики. М., 1983. С. 259.
- ⁷ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 222.
- ⁸ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1985. Т. 21. С. 48.
- ⁹ Атарова К. Н. Лоренс Стерн и его «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии». М., 1988. С. 37.
- ¹⁰ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 21. С. 68.
- ¹¹ См.: Елистратова А. А. Лоренс Стерн. С. 71—72.
- ¹² Манн Ю. В. Автор и повествование // Историческая поэтика. М., 1994. С. 443—444.
- ¹³ Конечно, влияние Стерна на русскую литературу нельзя сводить только к жанру «свободного романа». Не менее важна традиция его психологизма у Достоевского (например, в «Белых ночах») и Толстого.
- ¹⁴ Об этом см.: Кожинов В. В. Происхождение романа. М., 1963. С. 404.
- ¹⁵ Атарова К. Н. Лоренс Стерн и его «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии». С. 37.
- ¹⁶ Constant Benjamin. Lettre à l'Editeur // Chateaubriand F.-R. René. Constant Benjamin. Adolphe. Musset A. La Confession d'un Enfant du Siècle. М., 1973. P. 175.
- ¹⁷ Байрон Джордж Гордон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1981. Т. 2. С. 133—134.
- ¹⁸ Там же. С. 234—235.

- ¹⁹ Елистратова А. А. Байрон // История английской литературы: В 4 т. М., 1953. Т. 2. Вып. I. С. 297.
- ²⁰ Поспелов Г. Н. Вопросы методологии и поэтики. С. 334.
- ²¹ Эсалнек А. Я. Типология романа. М., 1991. С. 57.
- ²² Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 470—471.
- ²³ Tavares José Pereira. Prefácio // Almeida Garrett. Viagens na Minha Terra. Lisboa, 1974. P. XVIII.
- ²⁴ Almeida Garrett. Viagens na Minha Terra. P. 217.
- ²⁵ Simões João Gaspar. História do Romance Português. Lisboa, 1969. Vol. 2. P. 19—20.
- ²⁶ Tavares José Pereira. Prefácio. P. XXIV.
- ²⁷ Sainte-Beuve. Notice sur le Comte Xavier de Maistre // Oeuvres du Comte Xavier de Maistre. Paris, s.a. P. X.
- ²⁸ Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос, лирика, театр. М., 1968. С. 101.

ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА И ГЕТЕРОНИМИИ В ЛИРИКЕ ФЕРНАНДУ ПЕССОА

Фернанду Антониу Нугейра Пессоа (1888—1935) является крупнейшей фигурой португальского литературного процесса XX в., писателем, по масштабам своего дарования сопоставимым с Элюаром и Лоркой, португальским интеллигентом, принесшим в свое творчество то душевное беспокойство (одна из книг полугетеронима Ф. Пессоа Бернарду Суареша так и называется «Книгой беспокойства»), с которым его страна входила в XX век, ознаменовавшийся для нее низложением монархии, революционными потрясениями, установлением тоталитарного режима Салазара-Каэтану и крушением самой древней в истории Европы колониальной империи.

Горячий патриотизм, стремление проникнуться национальным духом и понять место и перспективы своей Родины в мировой истории, осознание кризисного этапа развития Португалии, желание стоять в своих духовных исканиях «с веком наравне» — все это привело к тому, что художественный мир португальского писателя включил в себя и масонскую символику, и астрологическую образность, и элементы теософии и психоанализа, и преклонение перед античной культурой.

На наш взгляд, наиболее интересным произведением Пессоа является стихотворный цикл «Послание», представляющий собой попытку воскресить в условиях XX столетия восходящую к Камозэнсу эпическую традицию.

Однако мировое (а отчасти и португальское) литературоведение отдает дань Пессоа, прежде всего, как творцу так называемой гетеронимной лирики, при этом считается, что как создатель гетеронимов португальский писатель занимает уникальное место в мировой литературе.

Что же такое гетероним и с чем связано «изобретение» Пессоа такой литературной категории?

Наиболее близок гетероним, безусловно, к псевдониму. Значительная часть стихотворений Фернанду Пессоа подписана та-

кими именами и фамилиями, как Алвару де Кампуш, Алберту Казйру, Рикарду Рейш. Псевдонимы издавна известны мировой литературе вообще и португальской в частности.

Однако понятие «псевдоним» совсем необязательно подразумевает резкое размежевание между личностью его творца и тем, от чьего имени пишутся те или иные произведения. Так, Максим Горький вовсе не собирался скрыть или как-то изолировать от читателя, путем использования псевдонима, личность Алексея Максимовича Пешкова. Более того, даже в таком, вовсе не нейтральном семантически псевдониме, как Иегудиил Хламида, изначально не заложено установки на категорическую оппозицию по отношению к личности самого автора. То же самое можно сказать и о таких псевдонимах, как Н. Щедрин или Андрей Белый, хотя некоторые стихотворения последнего трудно представить себе подписанными фамилией Бугаев.

С другой стороны, желание подчеркнуть различие между личностью писателя и того, от чьего имени написан тот или иной литературный текст, необязательно ведет к использованию псевдонима, и здесь можно вспомнить повести Льва Толстого «Семейное счастье» и Достоевского «Белые ночи». Об этом же свидетельствует и существование такого литературоведческого термина, как «лирический герой». Излишне объяснять, что между Анной Ахматовой и героиней стихотворения «Муж стегал меня узорчатым, вдвое сложенным ремнем» не так уж много общего, хотя нельзя не признать, что употребление А. А. Горенко благозвучного и семантически окрашенного псевдонима («Мне от бабушки-татарки были редкостью подарки») также придало дополнительное обаяние поэтическому образу ее лирической героини.

Возвращаясь к Пессоа, надо сказать, что гетеронимами («полными»), ибо у него есть и полугетеронимы) называют тех вымышленных авторов, которых он наделил (с большим или меньшим успехом) собственной биографией, индивидуальностью, судьбой.

«Я вижу перед собой,— писал Пессоа,— в неопределенном, но реальном пространстве мечты, лица и жесты Казйру, Рикарду Рейша и Алвару Кампуша. Я наделил их возрастом и биографией. Рикарду Рейш родился в 1897 г. ... в Порту, он врач и сейчас находится в Бразилии. Алберту Казйру родился в 1889 и умер в 1915 г.; он родился в Лиссабоне, но прожил большую часть жизни на природе. У него нет специальности и почти нет

образования. Алвару де Кампуш родился в Тавире 15 октября 1890 г. (Феррейра Гомеш говорит, что в 1 час 30 минут дня, и так так, потому что гороскоп, рассчитанный на этот час, соответствует его данным. Он, как известно, инженер-строитель (получивший образование в Глазго), но сейчас он пребывает в бездействии здесь, в Лиссабоне»¹.

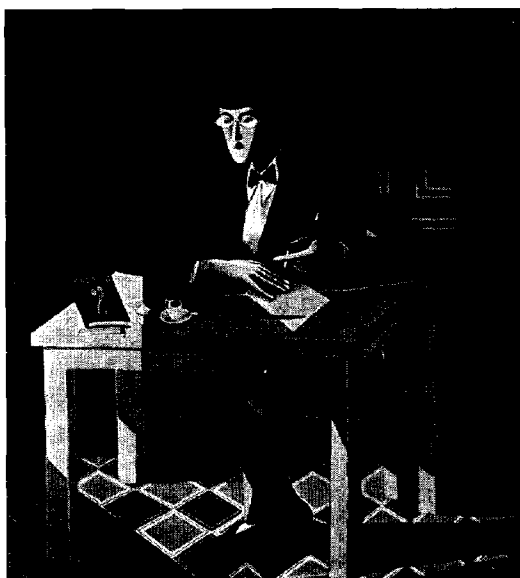
В 1928 г. в «Биографической справке», составленной для журнала «Презенса», Пессоа сам попытался определить сущность гетеронимии: «То, что написано Фернанду Пессоа, составляет две категории произведений, которые можно назвать ортонимными и гетеронимными. Их нельзя назвать анонимными или принадлежащими псевдонимам, ибо это, конечно, не то. Произведения, подписанные псевдонимом, принадлежат лично автору целиком, за исключением фамилии, которой он их подписывает; гетеронимия принадлежит кому-то, чья личность находится за пределами индивидуальности автора и полностью создана им, подобно персонажу из какой-либо его драмы. Гетеронимные произведения Фернанду Пессоа были созданы донныне тремя людьми: Алберту Казйру, Рикарду Рейшем и Алвару де Кампушем. Их личности надо рассматривать как отличающиеся от авторской»².

Творчество Алберту Казйру, как писал в предисловии к его произведениям Рикарду Рейш (Пессоа в своей мистификации прибегал и к подобным приемам), «представляет собой целостную реконструкцию язычества, в его абсолютной сущности, чего не могли сделать ни греки, ни римляне, ибо они жили в атмосфере язычества. Однако его произведения и его язычество не были заранее ни продуманы, ни прочувствованы: они пришли к нему откуда-то, что находится в нас где-то глубже, чем чувство или разум...

Не знающий жизни и почти не знающий литературы, не соприкасавшийся с культурой Казйру занимался творчеством неустанно, как тот, кто направляет через бессознательное сознание человека логическое развитие цивилизации»³.

В предисловии к задуманному Пессоа переводу на английский язык стихотворений Казйру он писал о своем гетерониме: «Он видит вещи только глазами, а не умом. Он гонит от себя всякие мысли, когда смотрит на цветок... Говорят, что Алберту Казйру отрицательно отнесся к слову “сенсационизм”, которое его ученик — господин Алвару де Кампуш — применил к его миро-

Фернанду Пессоа
(1888—1935)



восприятию... Но фактически... ни одно другое слово не могло бы лучше охарактеризовать его»⁴.

Слово «сенсационизм» произведено от португальского слова «sensação», означающего «ощущение», и Пессоа задумал своего гетеронима как человека, доверяющего только собственным ощущениям. Наиболее значительный цикл стихов Казейру называется «Хранитель стад» (1911—1912) и открывается словами: «Eu nunca guardei rebanhos» (Я никогда не охранял стада).

В V стихотворении этого цикла сказано:

Есть достаточно метафизики в том, чтобы ни о чем не думать.
Что думаю я о мире?
Откуда мне знать, что думаю я о нем?
Если бы я заболел, я бы стал о нем думать.

Что думаю я обо всем?
Что знаю о причине и следствии?
Что передумал о душе, и Боге,
И сотворении мира?
Не знаю. Для меня думать об этом значит закрыть глаза
И не думать.

Однако на самом деле Алберту Казэйру не только думает, но думает порой вполне тенденциозно. Поклонник гностической философии, Пессоа стремился всячески принизить образ Христа, считая его даже не «первым среди равных», а «демиургом» местного значения.

В VIII стихотворении того же цикла Казэйру описывает приход младенца Христа на землю:

Он убежал с небес.
Он был слишком нашим, чтобы притворяться
Второй ипостасью Троицы.
На небе все лживо, все в дисгармонии
С цветами, деревьями, камнями.

.....

Ему даже не позволили иметь мать и отца
Подобно другим детям.
Его отец существовал в двух лицах...
И другой отец, просто глупый голубь,
Единственный в мире голубь-урод,
Ибо был не от мира сего и не голубь.
А его мать не любила до того, как его родить.

Она не была матерью: она была чемоданом,
В котором его спустили с неба...

После еще нескольких богохульств, сознательно рассчитанных на эпатаж христианского читателя, Казэйру создает по-своему обаятельный образ Христа:

Он живет со мной в моем доме на холме,
И он Вечное Дитя, Бог, которого мне не хватало.
В нем есть человеческое, что естественно,
И божественное, проявляющееся в его улыбке и игре.
И поэтому у меня нет ни малейших сомнений
В том, что он истинный младенец Христос.

Как говорил сам Пессоа, «вскоре после рождения Алберту Казэйру я начал ему искать — инстинктивно и бессознательно — учеников. Я вырвал из его ложного язычества латентного Рикар-

ду Рейша, открыл его имя и привязал его к себе, ибо в это время я его уже видел»⁵.

В размышлениях о поэзии Рикарду Рейша, написанных Песоа от имени брата Рикарду — Фредерику Рейша,— сказано: «Вся философия произведений Рикарду Рейша сводится к печальному эпикурейству. Каждый из нас,— считает поэт,— должен прожить свою собственную жизнь в изоляции от других, ища с трезвомыслием индивидуалиста только то, что ему приятно и нравится... Ограничиваясь минимумом боли... человек должен обрести, прежде всего, мир и покой, воздерживаясь от усилий и полезной деятельности.

Эту доктрину поэт считает временной. Пока продолжается владычество варваров (христиан), отношение язычников к миру должно быть таким. Когда же империя варваров исчезнет (если она исчезнет), отношение к миру может стать иным...

Мы должны создать у самих себя иллюзию спокойствия, свободы и счастья — вещей недостижимых, ибо свободы нет и у самих богов, над которыми довлеет Рок...

Все это указывает на интересный психологический феномен — реальную и глубокую веру в богов древней Греции, сочетающуюся с идеей о том, что Христос — всего-навсего еще один бог»⁶.

Вот пример творчества Рикарду Рейша:

Нам такой удел даровали боги:
Власть их над собой чтить по доброй воле,
Ибо лишь в мечтаниях можно встретить
Нашу свободу!

Над богами также довлеет фатум,
Но они спокойно и безмятежно
О своей свободе лелеют басни,
Нас утешая.

Мы в одной упряжке с богами мчимся,
Мы покорно их признаем главенство,
И за это боги — друзья в несчастье —
Нам благодарны⁷.

Стихи Рикарду Рейша проникнуты чувством трагического пессимизма. Он пишет: «Hoje, Neera, não nos escondamos, / Nada

nos falta, porque nada somos. / Não esperamos nada / E temos frio ao sol».

(Сегодня, Неера, мы не станем прятаться. / У нас нет недостатка ни в чем, / Ибо мы сами ничто, / И нам холодно под солнцем). В отличие от патриота Фернанду Пессоа его гетероним восклицает: «Prefiro rosas, meu amor, à pátria, / E antes magnólias amo / Que a glória e a virtude».

(Я, любовь моя, предпочитаю розы Родине, / А магнолии / Славе и добродетели). В стихотворении «Ouvi contar que outogra, quando a Pérsia» он воспевает душевное спокойствие двух персидских шахматистов, продолживших игру во время нашествия на город врагов.

По мнению выдающегося исследователя творчества Пессоа Антониу Куадруша, которое, однако, вовсе не представляется нам бесспорным, «из всех гетеронимов Пессоа Алвару де Кампуш... более других приближается к его сокровенной индивидуальности»⁸.

Сам же Пессоа говорил: «Я наделил Алвару де Кампуша всей той эмоциональностью, которой нет ни у меня самого, ни в самой жизни»⁹.

Задумав представить португальских поэтов-«сенсационистов», к которым он относил и Алвару де Кампуша, Пессоа писал в неопубликованной при его жизни статье: «Алвару де Кампуша можно совершенно точно определить как Уолта Уитмена, заключающего внутри себя греческого поэта. У него есть весь блеск интеллектуального, эмоционального и физического ощущения, характерный для Уитмена, но ему присуща и совершенно противоположная черта — способность к созиданию и планомерному развитию поэтического произведения, которой не смог достичь ни один поэт после Мильтона. “Триумфальная ода” Алвару де Кампуша, характеризующаяся отсутствием строфы и рифмы (и упорядоченности), отличается твердой конструкцией и планомерным развитием темы»¹⁰.

В этом же документе, указывая на течения западной литературы, оказавшие наибольшее влияние на «сенсационизм», Пессоа упоминает и о футуризме. По справедливому замечанию немецкого исследователя Г. Р. Линда, «если мы обратимся к первым одам Алвару де Кампуша, то заметим явное привнесение футуризма в его сенсационистскую поэзию»¹¹.

Наиболее выдающимися произведениями А. де Кампуша являются поэтические «Триумфальная ода» (1914), «Морская ода»

(1915), «Приветствие Уолту Уитмену» (1915), «Бег времени» (1916), «Lisbon Revisited» («Возвращение в Лиссабон», 1923—1926), «Табачная лавка» (1928), а также прозаический «Ультиматум», опубликованный в 1917 г. в журнале «Футуристическая Португалия». Этот португальский аналог «Пощечины общественному вкусу» открывается многократными криками «дой!»), призывающими «сбросить с корабля современности» А. Франса, Р. Киплинга, Б. Шоу, Г. Уэллса, Г. К. Честертона, У. Б. Ейтса, М. Метерлинка. Расправившись таким образом с европейской культурой, А. де Кампуш переходит к рассмотрению вклада ведущих европейских и американских держав в мировую историю и оценивает его подчеркнуто нигилистически. Этот раздел его манифеста заканчивается призывами:

«Дайте мне вздохнуть!

Откройте все окна!

Пусть откроется больше окон, чем есть в мире!»¹².

Но «Ультиматум» Кампуша содержит в себе не только нигилистические «крики», но и, как тонко подметил Г. Р. Линд, «утопическое видение»¹³ мира. Он считает, что «Европа испытывает творческий голод, жажду будущего!» и добавляет: «Европа жаждет великих Поэтов, Государственных деятелей, Полководцев!..

Европа жаждет Великой Идеи, которая бы объединила этих Сильных Людей...

Европе нужна Новая Интеллигенция, которая дала бы Форму ее хаотической материи!»¹⁴

В связи с этим Кампуш требует для Европы «антихристианского хирургического вмешательства», заключающегося в «разрушении догмата о личности», ибо личность, по его мнению, немыслима вне коллектива; «разрушении предрассудка об индивидуальности», понимающего индивидуальность как целостность, ибо «каждый из нас — средоточие различных психических элементов, плохо сделанный синтез множества душ»¹⁵; и «разрушении догмата об объективности личности», так как «объективность — это приблизительное среднее арифметическое множества субъективных ощущений».

Заканчивается «Ультиматум» надеждой на приход в мир более полноценного, сложного и гармоничного «Сверх-Человека».

Продолжая сотворение Кампуша как не только поэта-«сенсициониста», но и теоретика того, что казалось Пессоа новым

течением в литературе, он заставляет своего гетеронима выступить с «Заметками о не-Аристотелевой эстетике», опубликованными в 1924—1925 гг. в журнале «Афина».

Аристотелизмом в данном случае Кампуш называет мироощущение Рикарду Рейша, которому противопоставляет собственный не-аристотелизм, или сенсационизм. Ведущими писателями «не-аристотелизма» Кампуш считает Уитмена, Казйру и самого себя. «Аристотелево» искусство характеризуется, по мнению Кампуша, идеей о том, что «цель искусства — это красота»¹⁶. Кроме того, ему обычно бывают присущи разумность («*inteligência*») и единство.

Кампуш пытается сформулировать эстетику, основанную на идее «силы» и энергии, доверия собственным ощущениям («*sensibilidade*») и опять же единства. При этом он заявляет, что единство «Аристотелева» искусства было «искусственным, заданным, неорганичным», а единство нового искусства должно быть «спонтанным, органичным, естественным».

Поэзия А. де Кампуша является более интересной, чем его теоретические рассуждения.

В стихотворении «Курильщик опиума», написанном в 1914 г. якобы на борту парохода, плывущего через Суэцкий канал (где на самом деле Пессоа никогда не был) и обращенном к видному поэту-модернисту Мариу де Са-Карнейру, звучит неподдельная тоска человека, не нашедшего своего места в жизни:

Eu acho que não vale a pena ter
Ido ao Oriente e visto a Índia e a China.
A terra é semelhante e pequenina
E há só uma maneira de viver.
Por isso eu tomo ópio. É um remédio...¹⁷

«Моя Родина там, где меня нет»; «У меня нет индивидуальности», «я в конце концов хочу иметь веру и покой», — признается лирический герой стихотворения.

В «Триумфальной оде» Кампуш воспеваает красоту новой индустриальной действительности, однако по прочтении его стихотворения остается впечатление, что его восторги от научно-технической революции являются несколько наигранными:

При ослепительном свете огромных ламп фабрики
Я пишу, хотя у меня лихорадка.

Пишу, стуча зубами при виде красоты всего этого —
Красоты, совершенно неизвестной древним.

Поэт утверждает, что в «машинах и электрическом свете» открыты Платон и Вергилий, а в коробках передач и тормозах — атомы мозга Эхила. «Ах, если бы я мог выразить себя так, как выражает мотор / И быть совершенным, как машина», — восклицает он.

В «Морской оде» выражено более поэтическое чувство тоски по иным причалам и иным берегам и восхищения «вечной душой мореплавателей и мореплавания», жизнью пиратов (с включением в текст стихотворения пиратской песни из «Острова сокровищ» Стивенсона и реминисценциями из знаменитого португальского романса о «Корабле Катринете» — «*Nau Catrineta*»).

Думается, что самым интересным произведением Кампуша является маленькая поэма «Табачная лавка», в которой показана оборотная сторона индустриальной цивилизации — ощущение человеком своей обезличенности, придавленности и незначительности по сравнению с миром и Роком.

Я ничто.

Я никогда не буду ничем.

Я не могу желать стать чем-то.

Но, несмотря на это, я таю в себе все мечты мира.

.....
Я гений? В этот момент

Сто тысяч мозгов созидают в мечтах таких же гениев, как я.

.....
Я мечтал о большем, чем свершил Наполеон.

В мечтах я прижимал к своей груди больше людей, чем Христос.

Втайне я предавался таким размышлениям, которые не

запечатлеть никакому Канту,

Но я являюсь, и скорей всего навсегда, человеком из мансарды,

Хотя в ней и не живу.

.....
Когда я захотел снять маску,

То обнаружил, что она приросла к моему лицу,

Когда я все-таки ее снял и увидел себя в зеркале,

То оказалось, что я состарился...

В конце концов единственно реальным и прочно стоящим на

ногах существом герою поэмы начинает казаться хозяин табачной лавки Эштевеш.

Он крикнул мне «прощай!», и я ответил: «Прощайте, Эштевеш!»,
и вселенная
Восстановилась в моих глазах, но уже без идеала и надежды,
и хозяин табачной лавки улыбнулся.

В стихотворении «Магнификат» (1933), возможно, даже имея в виду расщепление собственного сознания, Кампуш-Пессоа вопрошает:

Когда закончится эта драма без театра
Или этот театр без драмы
И я вернусь к себе домой?

Помимо этих трех, наиболее известных своих гетеронимов¹⁸, Пессоа явился создателем и полугетеронима Бернарду Суареша, от имени которого им была написана удивительная «Книга беспокойства».

«Мой полугетероним Бернарду Суареш,— писал Пессоа в знаменитом письме Адолфу Казайшу Монтейру от 13 января 1935 г.,— который, кстати, во многом похож на Алвару де Кампуша, приходит всегда, когда я устаю или хочу спать... Он полугетероним потому, что его личность не тождественна моей, она не то что отличается от моей — она меньше ее по своим масштабам. Мне не свойственны такая рассудительность и эмоциональность»¹⁹.

Бернарду Суареш считался помощником лиссабонского бухгалтеря, Пессоа «встретил» его в одном из городских ресторанчиков. «Книга беспокойства» дошла до нас в виде фрагментов, лишь частично опубликованных при жизни писателя; ответственность за ее композицию несут, в основном, современные исследователи творчества Пессоа, обычно располагающие эти фрагменты либо хронологически, либо тематически.

В отличие от А. Казйру и самого Пессоа, Б. Суареш не отвергает полностью Бога. Наоборот, он подчеркивает, что родился «в то время, когда большая часть молодежи утратила веру в Бога... и избрала Человечество в качестве наследника Бога... я не отказался от Бога так легко, как она, и не принял идеи Человечества. Я решил, что, хотя это и не доказуемо, но Бог, может быть,

существует и, следовательно, ему можно поклоняться, но что Человечество, будучи просто биологической идеей, обозначающей всего-навсего такую разновидность животных, как люди, не более достойно поклонения, чем другие виды животных»²⁰.

В предисловии к «Книге беспокойства» Бернарду Суареш, подобно Казэйру и Кампушу, опять же воспекает сенсационизм: «Не принимая ничего всерьез и не зная другой реальности, кроме той, что дана нам в ощущениях, в них мы находим свое прибежище и их исследуем, как огромные и не известные нам страны»²¹.

Однако мироощущение Б. Суареша является более светлым и оптимистическим по сравнению со взглядами автора «Табачной лавки».

Он создает полные поэзии описания улиц Лиссабона, вспоминает своего любимого поэта Сезариу Верде; вообще, в отличие от «универсальных» Казэйру, Кампуша и Рейша, не привязанных ни к одной стране и ни к одному народу (даже любовь Рейша к античности — это любовь западного «гражданина мира» уже Нового времени, а Кампуш со своим воспеванием безликой машинной цивилизации и совсем не вписывается в мир патриархальной Португалии 20—30-х гг. XX столетия) Бернарду Суареш существует на фоне лиссабонского городского пейзажа и португальского неба: «Это небо голубое с проблесками зеленого цвета, постепенно переходящего в светло-серый, и на другом берегу, над горами, коричневатый туман постепенно становится тускло-розовым»²². Этот человек, несмотря на декларативную веру только в собственные ощущения, признает и такие духовные ценности, как творчество Шатобриана, Библию, произведения выдающегося португальского писателя XVII столетия падре Антониу Визэйры, размышляет о правилах португальской грамматики, быстротечности жизни.

Многие афоризмы Б. Суареша — «у меня болят голова и все-ленная», «моя Родина — это португальский язык» — стали крылатыми словами. Вообще в творчестве своего полугетеронима Пессоа предстает личностью более земной, человеческой, цельной и полнокровной, чем в опусах Казэйру — Рейша — Кампуша.

Как же объяснял сам Пессоа и многочисленные исследователи его наследия такое расщепление сознания и создание столь, на первый взгляд, не сходных между собой гетеронимов?

Для начала оговорим, что гетеронимная лирика вовсе не исчерпывает собою все творчество Пессоа. Более того, думается,

что лучшие его произведения являются все-таки ортонимными, то есть созданными им от собственного имени, но об этом речь пойдет впереди.

Далее. Сам Фернанду Пессоа дал немало объяснений собственной гетеронимии, наиболее известное из которых содержится в его уже цитированном письме А. Казайшу Монтейру от 13 января 1935 г.: «Я начну с психиатрической стороны вопроса. Происхождение моих гетеронимов связано с глубокими элементами истерии, таящимися во мне. Я не знаю, являюсь ли я просто истериком или же истеро-неврастеником. Я склоняюсь к этой второй гипотезе, ибо во мне есть элементы безволия, не входящие в число истерических симптомов.

Так или иначе, умственное происхождение моих гетеронимов связано с органически мне присущей и постоянной для меня тенденцией к деперсонализации и симуляции...

Еще ребенком я любил создавать вокруг себя вымышленный мир, окружать себя никогда не существовавшими друзьями и знакомыми...

Я помню того, кто был моим первым гетеронимом — или, скорее, моим первым несуществующим знакомым — некого Шевалье де Па моих шести лет, от имени которого я писал письма себе самому»²³.

Увлечение Пессоа психиатрическим исследованием собственной личности зашло настолько далеко, что 10 июня 1919 г. он обратился с письмом к французским психиатрам Гектору и Анри Дюрвилям, специалистам по проблемам магнетизма, и попросил их направить ему библиографию по этому вопросу, желая развить те элементы магнетизма, которые считал изначально присущими собственной личности. Эта просьба сопровождалась диагнозом, который поэт поставил самому себе: «С психиатрической точки зрения, я являюсь истеро-неврастеником, но, к счастью, мой невропсихоз довольно слаб; элементы неврастении преобладают над элементами истерии, результатом чего является отсутствие у меня внешних признаков истерии — у меня нет необходимости лгать, нет нестабильности в моих отношениях с другими и т.д.»²⁴.

Еще в 1908 г. Пессоа писал по-английски в своих не предназначенных для печати заметках: «Одна из моих психологических проблем — вообще-то ужасная — это боязнь безумия, сама по себе являющаяся безумием»²⁵.

Один из английских гетеронимов молодого Пессоа Александр Серч писал в 1908 г.: «Oh God, let me not fall insane!» (О Боже, не дай мне впасть в безумие).

Однако, с другой стороны, под влиянием модных в конце XIX — начале XX вв. философских теорий и, прежде всего, учения Чезаре Ломброзо, Пессоа начинает видеть элементы безумия в каждой выдающейся личности. Так, например, в сборнике «Послание» он говорит о португальском короле доне Себаштиане:

Пусть человек безумья клад бесценный
В земле найдет.
Без этого он только раб презренный,
Довольный скот.
Труп, что отсрочку выпросил у тлена,
Чтоб дать приплод.

В одном из фрагментов незаконченной драмы «Фауст» Пессоа вопрошал: «A loucura porque é / Mais sã que a falta dela?» (Почему безумие является более здоровым, чем его отсутствие?) и заявлял: «Só a loucura incompreendida / Vai avante para os céus» (Только непонятое безумие взлетает к небесам).

«Основой лирического гения,— писал Пессоа по-английски в своих не опубликованных при жизни очерках об английских писателях,— является истерия». И объявлял ее носителями Байрона и Шелли, в то время как Шекспира он считал жертвой депрессии²⁶.

Исследователь Пессоа Антониу Куадруш, питавший горячую любовь к творчеству писателя, включил в изданный им трехтомник сочинений выдающегося поэта отрывки из книги медика доктора Таборда де Вашкунселуша «Антропография Фернанду Пессоа», изданной в Порту в 1973 г. В книге, в частности, утверждается: «В лице Фернанду Пессоа мы имеем дело с личностью шизоидной, у которой, однако, отсутствует склонность к каким-либо извращениям, то есть, иначе говоря, перед нами просто страдающий психопат»²⁷.

У автора статьи «Фернанду Пессоа и безумие» немецкого исследователя Георга Рудольфа Линда хватило такта не ставить точек над «i» и диагноза португальскому поэту, но в его статье содержатся цитаты из Демокрита, Платона, Аристотеля, Паскаля, Дидро и Ломброзо, подтверждающие ту мысль, что гений и безумие — две вещи более чем совместные.

Думается, что на авторов подобных исследований повлиял, без сомнения, сам Пессоа со своими наукообразными самодиагнозами. Те же, кто принимают их всерьез, забывают, что у Пессоа еще в ранней молодости была склонность ко всякого рода мистификациям.

Так, в его архиве хранилось пророчество некоего якобы неаполитанского монаха, предрекавшего вначале падение, а потом возвышение Португалии: «Возвеселись, Лузитания, ибо Бог сделал тебя первой из всех провинций и Владычицей Наций»²⁸.

Весьма спорную «научную» ценность представляют и гороскопы, составленные Пессоа для своих гетеронимов и самой Португалии.

Многочисленные исследователи масонских интересов Пессоа буквально сбились с ног, пытаясь разгадать, что кроется за следующими его словами: «Посвящен путем непосредственного рукоположения, переходящего от Учителя к Ученику, в три первых степени (уже явно ликвидированного) Ордена Португальских Тамплиеров»²⁹.

Самый знаменитый пример характерной для Пессоа мистификации был предпринят им уже в весьма зрелом возрасте, в 1930 г. вместе со знаменитым английским оккультистом Алейстером Кроули. Алхимик и мистик Алейстер Кроули инсценировал самоубийство в местечке Бока-ду-Инферну (Адская Пасть) под Лиссабоном, таинственно исчезнув из отеля и оставив на прибрежных скалах портсигар и обращенное к некоей мисс Ханни Джегер любовное письмо: «Я не могу жить без тебя». Хотя, согласно документам, 23 августа 1930 г. Кроули пересек испанскую границу, Пессоа утверждал в газетных интервью, что его друг был в Лиссабоне 24 и 25 августа, говорил, что он прошел через тяжелую любовную историю и подводил читателей к мысли о самоубийстве английского мага.

Однако позднее, 5 октября 1931 г., в письме к видному португальскому литературоведу Жуану Гашпару Симоэншу Пессоа упоминал о том, что «Кроули... после своего самоубийства живущий в Германии, на днях написал мне»³⁰.

Между тем, исчезновение Кроули встревожило полицию и подняло на ноги прессу.

Но думается, что главное в генезисе гетеронимов Фернанду Пессоа — вовсе не его склонность к мистификации и не особенности его психологического склада, а его отношение к Богу и его стремление моделировать литературный процесс.

Во все том же знаменитом письме к Адолфу Казайшу Монтейру от 13 января 1935 г. Пессоа писал: «Я верю в существование миров более высоких, чем наш, и их обитателей, находящихся на различных ступенях духовного развития вплоть до приближения к Высшему Существо, которое предположительно создало наш мир. Возможно, что есть и другие Существа, также Высшие, которые создали другие вселенные, и они взаимодействуют с нашей, взаимопроникая в нее или нет. По этим, а также и другим причинам Внешний Окультиный Орден, то есть Масонство, избегает (за исключением Масонства англо-саксонского) слова “Бог” из-за его теологических и бытовых ассоциаций и предпочитает ему выражение “Великий Архитектор Вселенной”, которое обходит стороной вопрос о том, является ли Он Творцом мира или же просто его Правителем. Благодаря наличию этой градации Существ, я не верю в непосредственное общение с Богом, но, в зависимости от тонкости своей душевной организации, мы можем вступать в общение со все более высоко стоящими существами»³¹.

В 1917 г., в цикле сонетов «Крестный путь» Пессоа говорил о себе:

Посланец неизвестного владыки,
Его веленья миру я принес,
В словах, что я, несчастный, произнес,
Иных миров к земле несутся крики.

Терзаюсь я, смятенный и двуликий,
Меж жребием, что дан мне миром грез,
И жизни суетой, юдолью слез,
И чужд мне злобных толп рассудок дикий.

Не знаю, где владыка мой царит,
Не зря ль к нему стремится мысль моя
И связан ли я с ним святым зарокom.

Но сердце память гордую хранит:
До времени, пространства, бытия
Мой первозданный дух коснулся Бога.

В не менее знаменитом цикле «У гробницы Кристиана Розенкрейца» автор утверждает:

Наш Бог был Высшим Богом сотворен.
Став для него низринутым Адамом,
Он создал нас и дал нам свой закон.

В уже упоминавшихся фрагментах к «Фаусту» поэт замечает:

Nos vastos céus estrelados
Que estão além da razão,
Sob a regência de fados
Que ninguém sabe o que são,
Há sistemas infinitos,
Sois centros de mundos seus,
E cada sol é um Deus³².

В богохульствах Фернанду Пессоа так же, как в его внутренней плохо скрываемой неприязни к Шекспиру и Камозэнсу, таится стремление уподобиться бессмертным и так же стать Творцом, пусть хотя бы гетеронимов.

Кроме того, Фернанду Пессоа страдал от ощущения португальского провинциализма. Одной из попыток преодолеть его была выработанная им теория так называемой Пятой Империи — грядущего всемирного объединения на духовной основе, во главе которого будет стоять Португалия как государство, имеющее большой опыт сосуществования с различными цивилизациями. Помимо этого, Пессоа попытался «обогатить» португальский литературный процесс. Частично это выражалось в бесконечном изобретении им различных литературных течений.

Еще до рождения знаменитой троицы гетеронимов поэт заявил о возникновении такого литературного течения, как паулизм. Этим термином (от португальского «rau» — болото, ибо первое стихотворение паулизма «Сумеречные впечатления», написанное в 1913 г., начиналось словом «rauís» — болота), Пессоа обозначил «искусство современной мечты»³³. Хотя грядущая популярность Ф. Пессоа способствовала тому, что исследователи не только выявили многочисленные произведения паулизма в творчестве самого поэта, но и сочли возможным обнаружить его образцы и у других португальских поэтов (впрочем, еще друг Пессоа Са-Карнейру объявил паулистским произведением и сбор Святое Семейство Гауди в Барселоне), думается, что искания этой фазы творческого развития Пессоа вполне укладываются в рамки европейского символизма.

В статье «Новая португальская поэзия в ее психологическом аспекте», опубликованной в 1912 г., Пессоа выделяет такие характерные черты паулизма, как «неопределенность», «тонкость» и «сложность»³⁴, весьма напоминающие «символы, мистическое содержание и расширение впечатлительности» Мережковского; только при этом поэтический талант последнего и его сподвижников — старших символистов — оказался несоизмеримо выше поэтических способностей Пессоа на стадии «паулизма». И хотя младший друг поэта крупнейший историк португальской литературы Жуан Гашпар Симознш и заявил, что «в португальской поэзии до сих пор не было ничего, что можно было бы сравнить с “Болотами”»³⁵, но и он ограничил сферу влияния стихотворения поэтами, группировавшимися вокруг лиссабонских кафе «Бразилейра» и «Сан-Мартинью».

Сам же Фернанду Пессоа, не успев создать «паулизм», задумал его обновление. В 1914 г. Пессоа явил свету трех своих самых знаменитых гетеронимов — Алберту Казйру, Рикарду Рейша и Алвару де Кампуша — и примерно в то же время стал пропагандировать новое литературное течение «интерсекционизм». Он даже задумал его антологию, в которую, помимо поэзии и прозы самого Пессоа, манифеста нового течения и стихотворений Алвару де Кампуша, должны были войти произведения таких португальских писателей, как Мариу де Са-Карнейру, А. Кортеш-Рудригеш и А. Гизаду.

Хотя эта антология так и не была не только издана, но и составлена, можно предполагать, что манифест интерсекционизма вылился впоследствии в «Ультиматум» Алвару де Кампуша. Программные стихотворения интерсекционизма «Косой дождь» и «Царь Хеопс», которые Пессоа первоначально также хотел приписать Кампушу, приводят Ж. Г. Симознша к выводу о том, что интерсекционизм является «пересадкой кубизма и футуризма в литературу»³⁶, хотя сам Пессоа категорически возражает против отождествления интерсекционизма с футуризмом. Термин «интерсекционизм» трактуется исследователями как производный от слова «intersecção» (наложение двух или более планов друг на друга). Действительно, в «Косом дожде» поэту вначале представляется вымышленный порт, затем, как бы сквозь дождь, он видит интерьер церкви с молящимися, затем на фоне дождя появляется автомобиль, а его сменяет видение египетского сфинкса, потом — комнаты где-то в Андалузии, народной ярмарки и образов, связанных с детством поэта.

Безусловно, «интерсекционизм» связан, прежде всего, с таким течением западной живописи XX столетия, как симультанизм. Известно, что в письме в газету «Диариу де Нутисиаш» от 4 июня 1915 г. Пессоа протестовал против отождествления интерсекционизма с футуризмом, считая, что «главная характеристика футуризма — это Абсолютная Объективность, устранение из искусства и всего прочего всяческих проявлений ДУШИ, чувства, эмоций, лиричности — в общем, субъективности. А если и есть что-то, что типично для интерсекционизма,— это максимальная субъективность³⁷...»

Однако Пессоа очень быстро отошел от идеи пропаганды интерсекционизма. Материальные трудности заставили его отказаться от публикации антологии, в течение первых двух месяцев 1915 г. он старался избегать контактов с братьями-писателями, и уже 19 января писал своему другу Кортешу-Рудригешу: «Меня уже не привлекает идея презентации интерсекционизма; я уже не испытываю ни энтузиазма, ни радости в этом плане». Интересно, что Пессоа объясняет исчезновение энтузиазма в отношении интерсекционизма созреванием в его душе патриотической идеи, которая в конце концов вылилась в его творчестве в создание его лучшего (и при этом ортонимного) произведения — стихотворного цикла «Послание». «...патриотическая идея, всегда в той или иной степени присутствующая в моих планах, сейчас завладела мною»³⁸.

Действительно, еще к 21 июля 1913 г. относится написание стихотворения «Меч», впоследствии переименованного в «Дон Фернанду, инфант Португальский», которое и положило начало «Посланию».

Кроме того, в письме Кортешу-Рудригешу от 19 июня 1915 г. Пессоа признавался, что ни «Болота» («Сумеречные впечатления»), ни задуманный им манифест интерсекционизма не являются серьезными произведениями, ибо «в этих сочинениях я относился к публике, как клоун, и сегодня уже не вижу в подобном отношении ничего хорошего»³⁹.

Подобно попыткам создания таких течений, как «паулизм» и «интерсекционизм», захлебнулась инициатива обновления португальской поэзии с помощью «сенсационизма» и «неоклассицизма». Хотя произведения Алберту Казйру и Рикарду Рейша и написаны очень талантливо, но Пессоа не только не удалось создать новых поэтических течений — он даже не смог более или менее удачно определить их эстетическую сущность.

Более того, спокойное и беспристрастное исследование творчества португальского поэта показывает, что расщепление его сознания (и, вероятно, к счастью для него) никогда не было полным.

Тот же самый сенсационизм, по собственному признанию Пессоа, затронул всех трех его гетеронимов, ибо «основал его Алберту Казйру, славный мэтр... Потом налет классицизма придал ему доктор Рикарду Рейш. Его модернизирует... странный и настоящий поэт Алвару де Кампуш»⁴⁰.

Обратимся, например, к следующим строкам Алберту Казйру:

Пастух в горах, находящийся со своими овцами так далеко от меня!

Каково то счастье, которым ты, как кажется, наслаждаешься,
и чье оно — твое или мое?

И тот мир, который снисходит на меня при виде тебя, чей он —
мой или твой?

Нет, пастух, он не мой и не твой.

Он принадлежит лишь счастью и себе самому,
А не тебе, ибо ты не знаешь, что он у тебя есть,
И не мне, ибо я знаю, что он есть у меня.

Он сам по себе и снисходит к нам, словно солнце,
Которое бьет тебя в спину и согревает тебя, когда ты думаешь
о чем-то постороннем,

И бьет мне в лицо, когда я думаю только о нем, о солнце⁴¹.

По настроению оно мало чем отличается от следующих строк Рикарду Рейша:

Tão cedo passa tudo quanto passa!
Morre tão jovem ante os deuses quanto
Morre! Tudo é tão pouco!

Nada se sabe, tudo se imagina.
Circunda-te de rosas, ama, bebe
E cala. O mais é nada⁴².

Поскольку Рейш считался наследником античности (что опять же спорно, ибо античность не исчерпывается стоицизмом и эпикурейством), то, в отличие от Казйру и Кампуша, не писал свободным стихом; его стих является упорядоченным, силлабическим (чередованием десяти- и шестисложника), хотя и белым, но в

этом (и, может быть, в упоминании богов) — единственное отличие вышеприведенных строк от произведений Казйру.

Даже в более трагических по своим настроениям стихотворениях Кампуша звучит несомненная переключка с Казйру и Рейшем:

В доме, возникающем предо мной в моих снах,
Всегда царит такое счастье!
Там живут люди, которых я не знаю, которых я и видел, и не видел.
Они счастливы, потому что они — это не я.
.....
Когда праздник здесь на улице, тогда праздник и там, в доме.
Так и должно быть там, где есть гармония
Между человеком и Природой, ибо город — это Природа.
Какое великое счастье не быть мною!⁴³

Получилось так, что все гетеронимы оказались намного шире, чем их задумал Фернанду Пессоа, и этим они и интересны читателю. Мог ли, например, безыскусный «сенсационист» Казйру, занятый только собственными ощущениями, задуматься о необходимости переделки мира? Между тем, он пишет: «Haver injustiça é como haver morte. / Eu nunca daria um passo para alterar / Aquilo a que chamam a injustiça do mundo»⁴⁴ и даже его «сенсационистские» обращения к образу вселенной показывают, что он далеко не довольствуется одними собственными ощущениями:

Единственная тайна Вселенной — это большее, а не меньшее.
Мы придаем слишком большое значение всему — вот в чем наша
ошибка.
То, что существует, вызывает во мне ощущение большее, чем это
существование.
Действительность является только реальной, а не вымышленной⁴⁵.

«Сенсационист» Казйру задумывается не только о вселенной, но и о материализме, мировой войне, смерти и судьбах человечества.

«Эпикуреец» и «стойк» Рейш так часто размышляет о Роке, что, несмотря на искусственно бодрый тон его лирики, ощущается трагическая основа его мировоззрения. Его многочисленные упоминания о Христе как просто еще одном из богов сближают его с Казйру, в то время как подспудный трагизм его поэзии за-

ставляет вспомнить о Кампуше, безысходность настроения которого прорывается сквозь всю «триумфальность» его индустриальных пейзажей.

В каждом из трех излюбленных Пессоа гетеронимов ощущается некоторая односторонность, одномерность по сравнению с их творцом.

Интересно, что от имени Казйру Пессоа фактически перестает писать уже к 1920 г.; после этого он создает от имени этого гетеронима лишь несколько стихотворений в 1930 г. (хотя «официально» Казйру «умер» еще в 1915 г.). Более долговечными оказываются Рикарду Рейш и Алвару де Кампуш, дожившие до 1935 г.

Однако уже не они определяют сущность поэзии Пессоа последних лет его творчества.

Потрясенный социальными катаклизмами XX столетия, поэт все более погружается в размышления о месте своей Родины в мировом историческом процессе. Надеясь достичь более глубокого его понимания, он обращается к наследию гностиков, тамплиеров, теософов, астрологов, португальского Нострадамуса сапожника-пророка Гонсалу Анеша Бандарры, ритуалам масонов и розенкрейцеров.

В 1935 г. Пессоа определяет следующим образом свою религиозную позицию: «Христианин-гностик, полностью противостоящий организованной церкви и, прежде всего, римской. Верный... Тайной Традиции Христианства, близко связанной с Тайной Традицией Израиля (Святой Каббалой), а также с оккультной сущностью Масонства»⁴⁶.

Отринув всякие воспоминания о сенсационизме, в стихотворении 1935 г. с характерным названием по первой строчке «Sangra-me o coração» («Мое сердце истекает кровью»), Пессоа вопрошает:

Каким равнодушным угольником и беспощадным циркулем
И какой невидимый Геометр наметил
Приливы и отливы этого Саргассова моря —
Нашего текучего мира с его временем и пространством,
Который сам не знает, кто его сотворил⁴⁷?

В 1935 г. в стихотворении «Инициация», созданном с использованием образности, восходящей к символике масонских ритуалов, но выходящем по своей проблематике далеко за их пределы, Пессоа пишет:

В тени кипарисов суровых
Вселенная сон отвергает
.....
А тело лишь отблеск покрова,
Что тайну души облакает.

Смерть с неба ночного нисходит,
Чтоб отблеск во мраке погас.
И душу нагую уводит,
Чтоб видеть тебя без прикрас.

В преддверии Чуда и Тайны
Ты ангелам плащ отдаешь
И в путь неизведанный, дальный
С душевною дрожью идешь.

Архангелам, стражам Дороги,
Вручаешь остатки одежд,
И тело несется к порогу
Великих и светлых надежд.

В глубины Пещеры нагрывав,
Ты с плотью простишься своей.
Заснешь среди богов, а воспрянув,
Узришь себе равных людей.

.....
Узнай, неопит: блеск покровов
Сырая земля принимает
В тени кипарисов суровых.
.....
Вселенная смерти не знает.

Философские искания Фернанду Пессоа, во многом спорные, породившие не только блестящие стихи, но и интересные прозаические наброски, которые могут служить к ним комментарием, хотя Пессоа-мыслитель достигает наибольшей высоты не в философской прозе, а опять же в своих поэтических произведениях, придали новое измерение его творчеству, которое он на этот раз не захотел передоверить ни одному из своих гетеронимов.

В философском творчестве Пессоа (пусть, может быть, ненадолго) обретает Бога. В «Молитве», написанной в виде стихо-

творения в прозе еще в 1912 г., поэт обращается к Творцу со следующей просьбой:

«Дай мне душу, чтобы служить тебе и любить тебя. Дай мне зрение, чтобы всегда видеть тебя в небе и на земле, слух, чтобы слышать тебя сквозь шум ветра и моря, и руки, чтобы работать во имя твое.

.....
Господи, защити меня и сохрани меня. Дай мне ощутить себя твоим. Господи, освободи меня от меня самого».

В цикле стихотворений «За пределами Бога» говорится о кратких и внезапных встречах лирического героя с Богом.

В цикле сонетов «Крестный путь», созданных в 1914—1915 годах, поэт говорит: «Я иду издалека, и в моем профиле, / Пусть в стертom и не полностью сходном виде / Представлен профиль другого существа» («Venho de longe e trago no perfil, / Em forma nevoenta e afastada, / O perfil de outro ser...»)

Иногда поэты начинают обуреваются сомнения, как в сонете XIII: «Не знаю, где Властитель мой сокрыт / И связан ли я с ним святым зарокom». Но и эти сомнения разрешаются более оптимистично, чем, скажем, в поэзии Алвару де Кампуша:

Mas ah, eu sinto-me altas tradições
De antes de tempo e espaço e vida e ser
Já viram Deus as minhas sensações⁴⁸.

В сонете XIV из того же цикла он называет Бога «Большим Стрельчатым Сводом в конце всего» («a Grande Ogiva ao fim de tudo»).

В стихотворении 1932 г. «Под сенью горы Абиегно» лирический герой объявляет о своем желании временно вкушать мир и покой, но он знает, что на горе есть замок, к которому ведет неизвестная тропа, и рано или поздно надеется его достичь. В стихотворении 1933 г. «Эрос и Психея» сказочный принц расколдовывает спящую красавицу и, расколдовав ее, сознает, что сам и был ею.

Однако наибольшую художественную выразительность оккультная образность, свойственная Фернанду Пессоа, получила в его стихотворном цикле «Послание», замысел которого восходит еще к 1913 г. Тогда поэт собирался написать «Книгу легенд»⁴⁹, куда хотел включить стихотворения о героях античности; «пяти королях» — Александре, Юлии Цезаре, Карле Вели-

ком, Наполеоне и еще одном неизвестном императоре; «трех боггах» Будде, Христе и Аполлонии Тианском и рыцарях Круглого Стола.

Но в дальнейшем его замысел претерпевает эволюцию. Размышляя о трагических судьбах своей некогда славной и могучей Родины, Пессоа видит одну из главных причин ее упадка в «денационализации»⁵⁰. В своих набросках о «решении национальной проблемы» он пишет: «Что такое национальная проблема? 1) Создание национальной психологии. 2) Уважение к Португалии за границей. 3) Создание политической силы средних классов. 4) Реконструкция образования, обращенного к личности. 5) Создание аристократии, отмеченной организаторскими способностями»⁵¹.

Пессоа начинает думать, что хорошего португальца можно «воспитать», оживив в его душе то мироощущение, которое было характерно для португальцев эпохи великих географических открытий. Постепенно героями его «Послания» становятся их руководители и участники: инфант Генрих Мореплаватель, король Жуан II, знаменитый мореход Диогу Белокурый (Диогу Кан), Фернан де Магеллан, Васко да Гама. Еще в 1912 г. в статье «Новая португальская поэзия с социологической точки зрения» Пессоа говорит о «скором приходе супер-Камозенса на нашу землю»⁵². Ко времени создания «Послания» он, безусловно, решил взять миссию супер-Камозенса на себя. Стихотворный цикл Пессоа задуман с нескрываемой оглядкой на «Лузиады».

Многие образы (Европы, лицом которой является Португалия, «чудовища, хранящего моря») и герои (Улисс, родители первого португальского короля Генрих Бургундский и его супруга Тарежа, сам король Афонсу I, короли Жуан I и Жуан II, дети Жуана II, названные Камозенсом «великими инфантами») «Послания» откровенно перекочевали в него из «Лузиад», в чем поэт не видел ничего плохого, так как считал их неотъемлемой частью национальной мифологии, а миф для Пессоа — «ничто, но в мифе скрыто все. Миф о солнце небо озаряет». Кроме того, проведя художественное, а отчасти и научное исследование национальной психологии, Пессоа пришел к выводу, что составной ее частью является себаштианизм — вера в то, что погибший в 1578 г. на марокканской земле король Себаштиан на самом деле был перенесен таинственной силой на заколдованный остров, откуда вернется в критический для Родины час, чтобы

возглавить движение за ее возрождение. Поэтому в «Послание» включено несколько стихотворений об этом короле.

Помимо этого, Пессоа, считал, что «понятие Родины является чисто мистическим»⁵³, так что в его цикл вошла символика розенкрейцеров («Скрытый») и масонов («Дон Фернанду, инфант Португальский»), стихотворения о Пятой Империи и пророке Бандарре.

Возможно, что по сравнению с Камознсом Пессоа удалось даже несколько расширить изображение народного фона времен великих географических открытий: со страниц его цикла на нас взирают рядовые португальцы, рулевые дерзновенных каравелл («И не один я — мой народ мой челн к твоим владениям ведет»), народные пророки, моряки, верящие в существование заколдованных островов.

Заканчивается цикл стихотворением «Мгла», полным трагического осознания сложности положения Португалии и в то же время веры в ее пробуждение:

Ни короля, ни мира, ни войны —
Давно глаза границ не различают
Объятой мглой печальницы-страны,
Откуда к небу огоньки взлетают.
.....
Отчизна, ты сегодня мглой объята,
Но пробил час.

Несмотря на свой небольшой объем, цикл «Послание» синтезировал все лучшее, что было в поэзии и прозе, созданной Фернанду Пессоа на протяжении всей его жизни. Этот цикл невозможно понять без предварительного изучения его эзотерических набросков, таких произведений, как «Инициация», «У гробницы Кристиана Розенкрейца», «Крестный путь», «Эрос и Психея», толкования пророчеств Бандарры и Антониу Визэйры.

Как это ни странно, менее всего соотносится с «Посланием» гетеронимная лирика Пессоа. Как она ни интересна сама по себе, «Послание» перекрывает ее значимость. Трудно согласиться с мнением исследовательницы «Послания» о том, что «единоначалие авторского “я” принципиально исключается из поэмы, мир которой словно создается разными авторами со своей “речевой экспрессией”»⁵⁴. Цикл «Послание», задуманный как эпос нового времени, полифоничен, но в этой полифоничности есть опреде-

ленная целостность, так как «Послание» является выражением гласа народного.

Хотя идея португальского мессианизма и не оправдала себя, как идея любого национального мессианизма, ибо духовное возрождение человечества возможно лишь при участии многих народов, Пессоа во многом сумел выполнить поставленную перед собой задачу. Он смог воспеть героев португальской истории и тем самым поддержать португальцев в тяжкие годы салазаризма, причем поэт воспел этих героев языком XX столетия, приблизил их к своим современникам, показал португальцам, что у них есть все основания для национальной гордости.

Как же следует относиться к его гетеронимам? Думается, что прежде всего в этой связи пора снять вопрос об «истеро-неврастении» поэта, иначе придется заняться психиатрической диагностикой каждого писателя, когда-либо высказавшегося в духе того, что «не дай мне Бог сойти с ума».

Представляется, что гетеронимия Фернанду Пессоа — это действительно, говоря его словами, «драма в людях», сочетающая в себе приобретения и потери.

Она не является полностью уникальной в мировой литературе, ибо гетеронимами вполне можно считать макферсоновского Оссиана и четтертоновского Томаса Роули. С успехом мог бы претендовать на звание гетеронима и Козьма Прутков.

Многие исследователи творчества Пессоа говорили об определенной аналогии его гетеронимии в философском наследии Кьеркегора, у которого было двенадцать псевдонимов, причем «эти многочисленные авторы спорят между собой, некоторые из них обнаруживают сходную позицию, но чаще просто дополняют, развивают мысль предыдущих; иные, высказав свою точку зрения, исчезают совсем, другие вновь появляются спустя несколько лет»⁵⁵. На первый взгляд, почти полное совпадение с творчеством Пессоа. Но на самом деле, мы не можем себе представить ни одного из тех, чьими именами и фамилиями подписаны сочинения Кьеркегора. Так, в 1843 г. вышел в свет трактат датского философа «Страх и трепет. Диалектическая лирика Иоганнеса де Силенцио». Иоганнес де Силенцио — это герой сказок братьев Гримм, бесстрашный слуга. Поскольку трактат посвящен чувству страха, то имя Иоганнеса парадоксальным образом соотносится с содержанием сочинения. Но в принципе в предисловии к «Страху и трепету» сам Иоганнес де Силенцио утверждал: «Что же касается моей собственной скромной персоны,

должен прямо признаться, что в качестве автора я, по сути дела, король без королевства»⁵⁶.

Несмотря на многочисленность псевдонимов Кьеркегора и их полемику между собой, он вовсе не стремился к созданию дифференцированных образов творцов своих сочинений и наделянию их какой-то особой творческой судьбой или отдельной биографией. Иерархия псевдонимов Кьеркегора выстраивалась по иному принципу. Так, его сочинение «Философские крохи» (1844), в котором автор принимал христианство как одну из возможных жизненных позиций, было подписано Йоханнесом Климакусом. Когда, несколько лет спустя, в 1850 г. философ публикует свои «Упражнения в христианстве», в которых уже провозглашает христианство единственно возможной жизненной позицией, то уже подписывает свое сочинение фамилией Анти-Климакус. Некоторые псевдонимы Кьеркегора (Константин Констанциус, Виктор Эремита, Николай Нотабене, Вигилиус Хауфненьсис, что значит копенгагенский страж) просто привлекают к себе внимание своей курьезной семантикой.

Так что сопоставление с Кьеркегором помогает выявить как типичность, так и уникальность Пессоа.

Вообще же стремление Пессоа к гетеронимии восходит, по верному наблюдению И. Хохловой, к его поискам «высшей формы объективности» и отсюда — «созданию такого лирического героя, который был бы максимально отстранен от автора», ибо для Пессоа характерен «отказ от тенденции поглощения лирического героя автором»⁵⁷.

Стремление к подобной «объективации» лирического героя вообще было довольно ярко выраженным в литературе рубежа веков.

В некоторой степени оно присутствовало, например, у Брюсова, который печатал собственные стихотворения в сборниках «Русские символисты» не только под своей фамилией, но и под псевдонимами М., З. Фукс, К. Созонтов, В. Даров⁵⁸, причем у этой последней фигуры были некоторые шансы стать гетеронимом. Однако в случае с Брюсовым эта многоликость объясняется не столько стремлением к «объективному» отражению действительности, сколько «желанием показать, что молодая поэтическая школа представлена значительным количеством имен, что она не каприз двух-трех выдумщиков, а именно школа, литературное течение, сгруппировавшее вокруг себя достаточное количество адептов»⁵⁹.

Безусловно, близка к гетеронимам и волошинско-дмитриевская Черубина де Габриак. Похожий на историю с Черубиной эпизод был и в творческой биографии Аполлинера, подписавшего ряд своих фельетонов и стихов псевдонимом «Луиза Лаланн». Однако французский поэт вскоре стал тяготиться этой мистификацией, и издателю журнала «Марж» Эжену де Монфору пришлось раскрыть перед читателями инкогнито успешнейшей статье популярной журналистки⁶⁰.

Двух гетеронимов — Абеля Мартина и Хуана Майрену — создал и испанский писатель Антонио Мачадо, однако взаимоотношения между ними и образом автора строились по схеме Пушкин/И. П. Белкин: непроходимой пропасти между реальным автором и повествователем нет, но повествователь является личностью более ограниченного кругозора и более скромного социального положения, чем автор, но эти качества рассматриваются автором как позитивные, ибо взгляд на мир «естественного человека», своего рода Кандида противопоставляется официозу.

Видный историк португальской литературы Ж. ду Праду Куэлью сопоставлял Пессоа с Валери, Сюпервьелем, Монтерланом, Пиранделло и Н. Евреиновым⁶¹.

Надо заметить, что и не прибегая к изобретению гетеронимов, многие виднейшие деятели искусства XX в. на протяжении своего творческого пути неоднократно обновляли свою артистическую палитру. Наиболее показательным примером в данном случае является Пикассо, который, пройдя через голубой и розовый период, а также через кубизм, пришел в 1915—1921 гг. к неоклассическому периоду своего развития, чем вызвал изумление у своих академических недоброжелателей («оказывается, Пикассо умеет рисовать!»)⁶². Однако этот период вскоре сменился неоманьеризмом, затем возвращением к кубизму, затем сюрреализмом и так до конца творческого пути художника.

Думается, что Фернанду Пессоа преуспел, возможно, более других в создании относительно полноценных и многочисленных гетеронимов. Следует, впрочем, заметить, что для индивидуализации своих поэтических циклов ему было необязательно придумывать им особых творцов. Так, например, его написанные по-английски стихотворения («English Poems», особенно «второго периода», то есть 1913—1920 гг.) носят ярко выраженный эротический характер, не свойственный его наследию на португальском языке.

Отдельного творца могли бы иметь и его «Четверостишия в народном вкусе», созданные на протяжении 1907—1935 гг. в духе творчества поэтов-самоучек, помещаемого португальцами на изразцах или фаянсовых блюдцах.

Октавио Пас совершенно справедливо писал о гетеронимах Пессоа, что, «как всякое творчество, эти поэты родились из игры. Искусство — это игра — и многое другое. Но без игры нет искусства»⁶³.

Эта игра была вполне обоснованной и художественно правомочной, но она не исчерпывает собою творчества Пессоа. Октавио Пас считает, что мир гетеронимов был создан португальским поэтом, чтобы обнаружить «свою подлинную сущность» и «все творчество Пессоа — это поиски утраченной сущности». В то же время он справедливо видит в гетеронимах «разрушение я» поэта, хотя и не считает это чем-то негативным.

Нам же представляется, что каждый из созданных Пессоа гетеронимов является более одномерным, чем его творец, и, хотя их создание было художественно оправданным, оно не могло ограничить собою творчества португальского поэта. С одной стороны, между гетеронимами стали обнаруживаться точки соприкосновения. С другой стороны, в лучшем своем произведении Пессоа вдруг почувствовал, что, говоря словами Пастернака, «здесь кончается искусство и начинается судьба».

Если Пессоа мог иногда писать своей возлюбленной Офелии де Кейрош от имени Алвару де Кампуша, то в своем лучшем произведении «Послание», действительно обретя собственную поэтическую идентичность, он уже снял все поэтические маски и заговорил со своим народом от собственного имени. Более того, он даже направил «Послание» на официальный конкурс, выиграть который ему было не суждено.

Не только Россия теряла своих поэтов. Подобно Камознсу, испытавшему на своем пути тяжкую бедность и даже неоднократно тюремное заключение, Фернанду Пессоа также не был баловнем судьбы. Большую часть жизни он провел в жалких, снимавшихся им у хозяев комнатах, работал в качестве «инокорреспондента» одной незначительной фирмы и был вынужден во имя творчества отказаться от личного счастья.

Однако Хорхе Луис Борхес просил у Пессоа позволения «быть его другом», Пьер Рива называл его «последним маяком современности», Роман Якобсон и Лючана Стеганьо Пиккио ставили его в один ряд со Стравинским, Пикассо, Джойсом, Бра-

ком, Хлебниковым, Ле Корбюзье, а Октавио Пас говорил: «Огонь пронесся с одного конца к другому, от Москвы до Лиссабона. Три великих поэта: Аполлинер, Маяковский и Пессоа»⁶⁴.

Одной из загадок великого португальского поэта по-прежнему остается гетеронимия.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Porto, 1986. Vol. 1. P. 706.
- ² *Ibid.* P. 706.
- ³ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 2. P. 1031.
- ⁴ *Ibid.* P. 1060.
- ⁵ *Ibid.* P. 1067.
- ⁶ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 1. P. 805.
- ⁷ *Ibid.* P. 819.
- ⁸ Quadros António. *Fernando Pessoa. Iniciação Global à Obra. A Obra e o Homem*. Lisboa, 1982. Vol. 2. P. 84.
- ⁹ *Ibid.* P. 84.
- ¹⁰ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 2. P. 1084.
- ¹¹ Lind Georg Rudolf. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa, 1981. P. 166.
- ¹² Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 2. P. 1105.
- ¹³ Lind Georg Rudolf. *Op. cit.* P. 204.
- ¹⁴ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 2. P. 1109.
- ¹⁵ *Ibid.* P. 1114.
- ¹⁶ *Ibid.* P. 1089.
- ¹⁷ Я считаю, что не имеет смысла ехать / На Восток и посещать Индию и Китай. / Земля маленькая и всюду одинаковая. / И есть только один способ прожить свою жизнь. / Поэтому я курю опиум. Для меня это лекарство.
- ¹⁸ Пессоа даже «наделил» их портретами: «Казйру был среднего роста и, хотя и довольно слабого здоровья (он умер от туберкулеза), на вид этого не ощущалось, Рикарду Рейш немного, но совсем немного ниже, полнее и суше, чем он. Алвару де Кампуш высок (в нем 1 м 75 см роста, он на два сантиметра выше меня), худ и немного сутуловат. Все они не носят бороды и усов; Казйру светловолос и у него голубые глаза, Рейш смугл, а у Кампуша кожа слегка смуглая, он похож на португальского еврея, волосы гладкие с асимметричным пробором и монокль» (Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 2. P. 342—343).
- ¹⁹ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 2. P. 343.
- ²⁰ *Ibid.* P. 548.

²¹ Ibid. P. 549.

²² Ibid. P. 569.

²³ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 1. P. 339, 340.

²⁴ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 2. P. 229.

²⁵ Veja: Lind Georg Rudolf. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. P. 463.

²⁶ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 3. P. 157, 164.

²⁷ Ibid. P. 1406.

²⁸ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 2. P. 619.

²⁹ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 3. P. 1429.

³⁰ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 2. P. 1287.

³¹ Ibid. P. 344.

³² В огромных звездных небесах, / Находящихся за пределами разума, / Под управлением Парок, / Сущность которых никому неизвестна, / Есть бесконечные системы, / Солнца — центры собственных миров, / и каждое солнце — это Бог.

³³ Lind Georg Rudolf. *Op. cit.* P. 43.

³⁴ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 2. P. 1174.

³⁵ Simões Joao Gaspar. *Vida e Obra de Fernando Pessoa*. Lisboa, 1971. P. 205.

³⁶ Lind Georg Rudolf. *Op. cit.* P. 60.

³⁷ Ibid. P. 67.

³⁸ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 2. P. 177.

³⁹ Ibid. P. 178.

⁴⁰ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 3. P. 201.

⁴¹ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 1. P. 785.

⁴² Так рано все проходит. / Так рано умирает человек перед лицом богов! // Нам дано так немного. / Мы не знаем ничего, а воображаем все. // Венчай же себя розами, люби, пей. / И молчи. Кроме этого, ничего нет.

⁴³ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 1. P. 1003.

⁴⁴ Несправедливость — это как смерть. / Я никогда бы не предпринял и шага, чтобы изменить / То, что называют несправедливостью мироустройства.

⁴⁵ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 1. P. 792.

⁴⁶ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 3. P. 1428.

⁴⁷ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 1. P. 1121.

⁴⁸ Но я чувствую в себе высокие традиции, ибо еще до времени, пространства, жизни и бытия / мои ощущения уже приобщились к Богу.

⁴⁹ Simões João Gaspar. *Op. cit.* P. 631.

⁵⁰ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 3. P. 580.

⁵¹ Ibid. P. 583.

⁵² Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 2. P. 1153.

- ⁵³ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 3. P. 593.
- ⁵⁴ Надъярных М. Изобретение традиции, или Метаморфозы барокко и классицизма // *Вопросы литературы*. 1999. Июль—август. С. 105.
- ⁵⁵ Гайдено П. П. Трагедия эстетизма. Опыт характеристики мирозерцания Серена Киркегора. М., 1970. С. 45—46.
- ⁵⁶ Кьеркегор Серен. *Страх и трепет*. М., 1993. С. 117.
- ⁵⁷ Хохлова И. А. Поэзия Фернандо Пессоа / Циклы гетеронимных стихов. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1984. С. 9.
- ⁵⁸ Гудзий Н. К. Из истории раннего русского символизма // *Искусство*. 1927. Кн. IV. С. 184.
- ⁵⁹ Там же. С. 188.
- ⁶⁰ Хартвиг Юлия. *Аполлинер*. М., 1971. С. 179—182.
- ⁶¹ Праду Куэлью Ж. ду. Предисловие // *Пессоа Ф. Лирика*. М., 1978. С. 31.
- ⁶² Read Herbert. *A Concise History of Modern Painting*. N. Y., 1959. P. 149—150.
- ⁶³ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 3. P. 1380.
- ⁶⁴ *Ibid.* P. 1379.

КОНЦЕПЦИЯ БОГА В ТВОРЧЕСТВЕ ФЕРНАНДУ ПЕССОА

Через все творчество выдающегося португальского поэта Фернанду Пессоа проходит сознательная установка на снижение образа Бога и реабилитацию его антипода. Еще в 1907 г. девятнадцатилетний поэт заключает написанный по-английски договор с Джейкобом Сатаной, «хозяином, хотя и не королем преисподней»¹. Договор состоит из четырех статей: «1. Никогда не отказываться делать добро людям. 2. Никогда не писать ничего, что разжигает чувственность или другие пороки, могущие причинить вред читателям. 3. Подвергая нападкам религию во имя правды, никогда не забывать, что религию трудно заменить чем бы то ни было и что бедный человек рыдает во тьме. 4. Никогда не забывать о человеческой боли и страдании». «Статьи» этого соглашения невольно приводят на память слова Гете, ставшие эпиграфом к булгаковскому роману «Мастер и Маргарита»: «Кто же ты? — Я часть той силы, которая вечно хочет зла и вечно совершает благо».

В архиве Ф. Пессоа хранится сделанная им на английском языке запись, прославляющая Люцифера и отвергающая «ту мифологию, в которой светносный Люцифер стал символом тьмы. Тебя, носитель Света Жизни и Света Первопричины, безоблачная краса пробуждающегося разума, цветок зримой Вселенной, превратили в презренный символ»².

В одном из своих ранних стихотворений «Бог» (1913) поэт утверждает:

Às vezes sou o Deus que trago em mim
E então eu sou o Deus e o crente e a prece
E a imagem de marfim
Em que esse Deus se esquece³.

В стихотворении 1930 г. «Na margem verde da estrada» снижение образа Бога опять же достигается сопоставлением его с человеком:

Na margem verde da estrada
Os malmequeres são meus.
Já trago a alma cansada —
Não é de si: é de Deus⁴.

Ограниченному в своих возможностях сотворенному по человеческому образу и подобию Богу поэт начинает противопоставлять всемогущий Рок (Fado):

Tornar-te-ás só quem tu sempre foste.
O que te os deuses dão, dão no começo.
De uma só vez o Fado
Te dá o fado, que é um⁵.

В 1914 г. в оде, написанной Пессоа от имени одного из своих гетеронимов поклонника античной культуры Рикарду Рейша, говорится о «богах, над которыми довлеет вечный рок» («os deuses, sobre quem / O eterno fado pesa»⁶), а в другой — о том, что «над правдой располагаются боги, и наша наука — ошибочный список с их уверенности в том, что существует Вселенная»⁷. В набросках к драматической поэме «Первый Фауст» (1908—1933) Пессоа пишет, что «в обширных звездных небесах, находящихся за пределами разума и управляющихся Парками (“sob a regência dos fados”), сущность которых никому не ясна, таятся бесконечные солнечные системы, и каждое солнце — это Бог»⁸. Созданная Пессоа вселенная принципиально непознаваема, и, как сказано в тех же набросках, «Бог не понимает сам себя»⁹.

В архивных записях Пессоа эти мысли излагаются более подробно: «Ничто не предвещает гибели цивилизации в такой степени, как данное нам знание бессмысленности всякого усилия, ибо существуют законы неумолимые, которые ничто не изменит и не разрушит. Мы — скованные наручниками рабы каприза богов, которые сильнее, но не лучше нас. Как мы, так и они подчинены жестокому и абстрактному Предназначению, которое стоит над справедливостью и добротой и которому чужды добро и зло»¹⁰.

Космогония Фернанду Пессоа скрупулезнейшим образом представлена в его архивных заметках на английском языке: «Наш мир, в своем абстрактном бытии, начинается сейчас. Вот его первая троица: Мировая Душа, то есть Бог; Мир, то есть Сын, и Рок, то есть Святой Дух, ибо он не Дух Мира, а Дух Ми-

ровой Души. Мир порожден своей Душой (Богом-Отцом) из абстрактной возможности будущего Мира, которая символически воплощена в Деве Марии (ср. Маге, море), под воздействием Рока (Святого Духа). Дева Мария заключает в себе возможность не всех миров, а лишь нашего мира»¹¹.

«В то же самое время, когда Бог создал Мир из ничего (то есть просто из потенциальной возможности будущего Мира, без чего Мира быть не могло), Бог создал правительство Мира, состоящее из Ангелов и низших богов. Первые управляют Миром в его отношении к Богу, а вторые — в его отношении к самому себе. Эти низшие боги и есть те боги, которым поклонялась языческая античность. Некоторые из Ангелов из гордости, то есть сознания своего отдельного от Бога существования, словно они и не были сотворены из Божественной субстанции, “восстали”, то есть решили покинуть мир через Дверь, ведущую к Высшей Правде. Поэтому в качестве наказания они были отринуты Богом, то есть Волей, и низвергнуты в пропасти Инертности. Это было первой и величайшей трагедией разума.

Бог, или Душа Мира,— это Чистая Воля, Чистое Деяние и Чистое Бытие в своем отношении к Миру. Но Бог сам по себе не есть Чистая Воля, Чистое Деяние или Чистое Бытие, ибо все они находятся “за его пределами” и были “до” Него. Бог есть Добро, так как, будучи субстанцией всех вещей, он является всеобщим Законом.

Существование в мире греха доказывает “существование” чего-то вне Бога, некоего дуновения к нам из Пустоты, бывшей до Бога.

Падение Ангелов и создание для их наказания Проклятого Места, Инертности посреди Чистого Дыхания и Воли, привело к сотворению двух вечно противоборствующих в Мире начал — божественного Начала, Света, Добра и сатанинского начала, Тьмы, Зла. Этих начал не было при сотворении Мира, и они и не должны были возникнуть, равно как и человек»¹².

«Появление в Мире двух противоположных начал разделяет мировую субстанцию после падения Ангелов на две части — Светлую и Темную, Правую и Левую»¹³.

«Бог, в языческом смысле этого слова,— это не более чем самосознание человека... Осознавая самих себя, мы создаем своего собственного Бога»¹⁴.

15 ноября 1914 г. Пессоа создает цикл стихотворений «За пределами Бога», в одном из которых ставит вопрос: «Бог — это

огромный промежуток, только между чем и чем?» В цикле сонетов «Путь на Голгофу» («Passos da Cruz») Пессоа называет Бога «Огромным Сводом в конце всего» («a Grande Ogiva ao fim de tudo»). В знаменитом XIII сонете поэт говорит о себе как «посланце неизвестного владыки»:

Посланец неизвестного владыки,
Его веленья миру я принес.
В словах, что я, безвестный, произнес,
Иных миров к земле несутся крики.

Терзаюсь я, смятенный и двуликий,
Меж жребием, что дан мне миром грез,
И жизни суетой, юдолюю слез,
И чужд мне злобных толп рассудок дикий.

Не знаю, где владыка мой царит,
Не зря ль к нему стремится мысль моя
И связан ли я с ним святым зарокom.
Но сердце память гордую хранит:
До времени, пространства, бытия
Мой первоизданный дух коснулся Бога.

Стремление к «запредельности» проходит через все творчество Пессоа и проявляется, в частности, в сонетах цикла «У гробницы Кристиана Розенкрейца» (1935), где идет речь о первоначальном падении человека, выразившемся в обретении им телесной оболочки, относительной ограниченности возможностей Бога («Deus é o Homem de outro Deus maior» — «Бог — это человек по отношению к другому Богу, более великому»), проникновении «Бесконечного Света» в предвечную мглу и о том, что «Секрет Мастера» и подлинное Добро следует искать «além de Deus» — «за пределами Бога».

Это миропонимание в принципе соответствует гностическим теориям об «искре Божией», занесенной в материальный мир и стремящейся к возвращению в мир запредельный. Создаваемый Пессоа образ Бога как «человека по отношению к другому Богу» в основном близок воззрениям Валентина, считавшего Демиурга порождением низшей Софии, в свою очередь порожденной Софией Высшей.

В 1935 г. в автобиографических заметках Пессоа следующим образом определяет свою позицию по отношению к религии: «Христианин-гностик, полностью противостоящий всем организованным Церквям, и прежде всего римско-католической. Верный... тайной традиции христианства, близкой к тайной традиции Израиля (Святой Каббале) и оккультной сущности масонства»¹⁵.

«Бог, создавший мир, не есть сущий,— писал Пессоа.— Есть и другие миры, созданные Богом. Есть и иные Боги, помимо Бога. Есть иная реальность, помимо реальности естественной и сверхъестественной. Над всеми богами и всеми мирами находится безличный, не плохой и не хороший, освобожденный от всяких определений Чистый Разум, или Рок. Каждый мир, каждая вселенная имеют своего Бога-творца, свое Добро и Зло, первое из которых означает стремление вернуться к Богу, а второе — отдалиться от него»¹⁶.

В набросках книги о неоязычестве Пессоа утверждал: «Я абсолютно верю в Богов, в их деятельность, реальное существование и материальное превосходство. Также я верю и в полубогов — людей, которые, благодаря собственным усилиям, возвысились до состояния бессмертных, ибо, как говорил Пиндар, “боги и люди принадлежат к одной породе”. Как и они, я верю, что над всем находится бесстрастное существо, неподвижная причина — Рок, превосходящий Добро и Зло, чуждый Красоты и Безобразия, таящийся за пределами Правды и Лжи. Но я не верю в то, что между Роком и Богами есть только мутный океан, немое небо вечной Ночи. Подобно неоплатоникам, я верю в Духовного Посредника, Логос на языке философов, а потом Христа в христианской мифологии»¹⁷.

Пессоа неоднократно подчеркивал принципиальную сопоставимость христианского Бога с богами языческих религий. В архивных записях, относящихся к созданию новой мифологии, он утверждал: «Языческие боги — это боги материального мира. Некоторые, подобно Афине, возможно, уже представляют собой переход к другому миру (Красоты). Боги христианства (боги?) представляют те силы, которые управляют миром эмоций (Добро). Рок регулирует взаимодействие различных миров (Истина). Закон жизни состоит в том, чтобы соответствовать тому миру, в котором приходится существовать. Религия Христа — религия посвященных, или индивидуумов, освобожденных от материального мира.

Католическая церковь — это языческая интерпретация иудаизма через христианство. Иудаизм мог стать частью цивилизации, только освободившись, благодаря христианству, от своей узкой исключительности»¹⁸.

Принижению Бога в философской системе Пессоа сопутствует «реабилитация» его антиподов — Сатаны и Антихриста. Как известно, Пессоа был горячим приверженцем теории Пятой Империи, всемирного духовного объединения под главенством Португалии. В написанной в 1923—1935 гг. небольшой поэме «Пятая Империя» создание этого духовного государства, «Португалии, ставшей вселенной» («o Portugal feito o Universo»), рассматривается как момент величайшего торжества Португалии и плод многовековых усилий ее сынов — одним словом, как нечто позитивное. Между тем, в прозаических набросках комментариев Пессоа к пророчествам Бандарры¹⁹ поэт полагает, что эта империя будет установлена после царствования Антихриста и во время второго пришествия Христа²⁰. Поэтому Антихрист трактуется не столько как антипод, сколько как предтеча Христа.

«Антихрист,— пишет Пессоа,— должен обладать духовным уровнем, достойным уровня Учителя, которому он противопоставит... Он должен быть равным Христу в своем величии, хотя подразумевается, что это величие он употребит во зло»²¹. Любопытно, что Пессоа утверждает, что Антихрист будет тождественен дону Себастьяну — португальскому королю, погибшему в 1578 г. в битве с маврами в Марокко и ставшему героем многочисленных народных легенд, гласящих, что на самом деле он не погиб, а был перенесен на неведомый остров, откуда еще вернется, чтобы помочь своей Родине в трудный для нее час.

Полное оправдание сатаны просматривается у Пессоа и в рассказе «Час дьявола», изображающем властителя преисподней как вполне добродушное и проникнутое сочувствием к людям существо²². Никакого противодействия у Пессоа не вызывала и принадлежность милых его сердцу тамплиеров к подданным «князя тьмы»²³. Вообще же Пессоа проповедовал конечность Бога и христианства. «Когда католик Нострадамус,— пишет он,— предсказывает, что в конце 20-го столетия наступит “конец всему”, это надо понимать как то, что на это время придется не конец Земли и не уничтожение материи, а всего-навсего конец христианской религии или, по меньшей мере, ее католического варианта»²⁴.

Любопытно проследить, как богоборческие теории Пессоа отразились в его гетеронимной лирике. Одним из трех основных

гетеронимов, созданных Пессоа, был Алберту Казйру, родившийся в 1899 и умерший от туберкулеза в 1915 г. Большую часть времени этот болезненный юноша проводил на лоне природы и в мирозерцании своем был, как говорил Пессоа, «неоязычником» или «сенсационистом» — человеком, доверяющим только собственным ощущениям. В пятом фрагменте цикла «Хранитель стада» Пессоа-Казйру утверждал:

Я не верю в Бога, потому что никогда его не видел.
Если б он хотел, чтоб я в него поверил,
То, без сомнения, пришел бы поговорить со мною
И вошел бы ко мне,
Сказав: «Вот и я».

.....
Но если Бог — это цветы и деревья,
И холмы, и солнце, и лунный свет,
Тогда я верю в него ежеминутно,
И вся моя жизнь лишь осанна ему
И причастие зреньем и слухом.

В восьмом фрагменте того же цикла рассказывается о том, как младенец Иисус, наскучив быть «вторым лицом Троицы» и пользуясь тем, что Бог уснул, а Святой Дух летал, спустился на землю и стал жить в деревне вместе с лирическим героем цикла.

Другим известным гетеронимом Фернанду Пессоа был Рикарду Рейш. «Вся философия произведений Рейша,— утверждал Пессоа,— сводится к печальному эпикурейству... Человек должен прежде всего стремиться к спокойствию и душевному миру, воздерживаясь от усилий и полезной деятельности... Все это основано на интересном психологическом феномене — настоящей и подлинной вере в богов древней Греции с допущением того, что Христос — это еще один бог и ничего более»²⁵.

Рейш вспоминает о «сосланных богах, братьях Сатурна», которые иногда приходят поделиться со смертными «угрызениями совести и тоской». В оде «Não a ti, Cristo, odeio ou te não quero» Рикарду Рейш признается:

Я не то что ненавижу или не люблю тебя, Христос,
Я верю в тебя так же, как и в других богов, которые старше тебя.
Я тебя считаю таким же, как они,
Не больше и не меньше, а всего только моложе.

В оде «Não só quem nos odeia ou nos inveja» Рикарду Рейш с вызовом заявляет, что «человек равен богам», а в оде «Os deuses e os Messias que são deuses» говорит:

Ни боги, ни Мессии, ни идеи
Не приносят роз. Те розы, что у меня есть, принадлежат мне.
А если так, то чего еще мне желать?

Друг Фернанду Пессоа и тонкий исследователь его творчества Жуан Гашпар Симозинш утверждал, что Рикарду Рейш постепенно приходит к выводу, что «высшее благо — это жизнь бездумная и бессознательная, райская невинность детства»²⁶. Жизнь предстает перед Рейшем как нечто зыбкое и постоянно меняющееся, а его философия, в конце концов, сводится к знаменитому призыву «ловить мгновение».

Возможно, наиболее далеким по характеру от своего творца из всех гетеронимов Пессоа был Алвару де Кампуш — технократ-футурист, получивший образование в Глазго и ставший певцом урбанистической цивилизации и поклонником Уитмена. Интересно, что из всех гетеронимов Пессоа Кампуш менее других озабочен проблемой Бога. В маленькой поэме «Табачная лавка» он упоминает о всемогущем Роке, а в стихотворении «Ah, regante esta única realidade» опять же в полном соответствии с учением гностиков говорит о том, что есть «что-то, что таится за пределами богов, Бога, Рока, что дало жизнь богам, и Богу, и Року — всему сущему, что существует во всех формах, во всякой жизни, абстрактной или конкретной, вечной или быстротечной, истинной или ложной!»

Особое место в творчестве Фернанду Пессоа занимает автор «Тревожной книги» полугетероним Бернарду Суареш. «Половинчатость» его статуса определяется тем, что он, по мнению Пессоа, менее других отошел от своего творца и более полно отражает его психологию. Трагедией своего поколения Бернарду Суареш считает утрату веры в Бога и, вследствие этого, понимание жизни как «временного пристанища в ожидании дилижанса, отходящего в бездну»²⁷. Во фрагменте «Тревожной книги», датированном 26 июля 1934 г., Суареш пишет: «В любой душе, если она не покалечена, присутствует вера в Бога. В любой душе, если она не покалечена, присутствует вера не в какого-то определенного Бога, а в какое-то существо, сущее и бесстрастное, которое управляет всем... Та же самая уверенность и та же неопределен-

ность существуют и в отношении к бессмертию души. Все мы знаем, что умрем, и все мы чувствуем, что бессмертны»²⁸. Бернарду Суареш испытывает искреннее желание расплакаться на лоне Бога, «молиться и плакать, каяться в преступлениях, которых не совершал, получить прощение и ласку не совсем материнскую... Ах, если бы однажды Бог взял меня к себе домой, обогрел бы меня и приласкал...»²⁹.

«Никогда не встретить Бога, даже не знать, существует ли Бог! Переходить из одного мира в другой, от одного перевоплощения к другому, и всегда тешить себя иллюзиями и ошибками!»³⁰ — сетует автор «Тревожной книги».

Более определенно о существовании Бога говорится в другом фрагменте «Книги», в котором Бог сравнивается с часовщиком, приведшим в действие огромный часовой механизм³¹, и высшим разумом («*inteligência suprema*»), причем Бог рассматривается как воплощение Добра, а то, что человек воспринимает как Зло, объясняется его незнанием истинных планов Божества.

В высшей степени благоговейным отношением в духе пушкинского «Рыцаря бедного» проникнут входящий в «Тревожную книгу» фрагмент «Богоматерь безмолвная», воспевающий «Владычицу проходящих часов, Мадонну застывших вод и уснувших водорослей, Богиню-покровительницу открытых пустынь и черных пейзажей выжженных гор».

При чтении «Тревожной книги» действительно может сложиться впечатление, что, как говорил известный исследователь творчества Пессоа Антониу Куадруш, поэт «всю жизнь метался между бегством от Христа и его отрицанием, с одной стороны, и стремлением слиться с ним, с другой»³². Однако нельзя забывать о том, что Бернарду Суареш задумывался Пессоа как хотя и неполный, но все-таки гетероним и поэтому не является тождественным своему творцу.

Очень интересно проследить отношение к Богу и в тех произведениях, в которых поэт стремился выйти к широкому читателю, оказать влияние на национальную психологию португальцев и стать «супер-Камозэнсом», и прежде всего в стихотворном цикле «Послание».

Этот цикл имеет свою экзотерическую и эзотерическую стороны, и адекватная трактовка его невозможна без учета их взаимопроникновения. С одной стороны, Пессоа опирается на легенды и предания, прочно вошедшие в народное сознание: миф о грядущем воскресении короля дона Себаштиана, пророчества

Бандарры и Антониу Визэйры, перешедшие в «Послание» из «Лузиада», и несколько подновленные образы «чудовища, хранящего моря», инфанта Генриха Мореплавателя, одного из лидеров и идеологов португальских географических открытий Афонсу де Албукерке. С другой — Пессоа считает себя продолжателем оккультной традиции португальских тамплиеров и розенкрейцеров. Видный исследователь творчества Пессоа Георг Рудольф Линд считает поэта медиумом и цитирует отрывок из его письма с признанием того, «что эта склонность заставляет меня страдать более, чем когда бы то ни было, и это страдание связано с моим приобщением к этим выдающимся способностям»³³. В результате общения с запредельным миром Пессоа, например, записал 9 июля 1916 г. следующее «послание» потусторонних сил: «Слаб человек и слабы боги. Над всеми ими Рок — безымянный Бог на своем вечном троне. Мое имя — ошибка, и твое имя тоже ошибка. Ничто не является тем, чем кажется. Пойми это, если можешь, а я знаю, что ты можешь это понять»³⁴.

Но в «Послании», обращенном к массовому читателю, наличествуют как бы два миропонимания: присущий самому Пессоа гностицизм и традиционный для Португалии католицизм, причем гностицизм представлен в «Послании» в явно затушеванной, как бы реликтовой форме, прячущейся за правоверный католицизм.

Так, во втором стихотворении цикла («Поле щитов») говорится о том, что «Бог отправил Христа претерпеть несчастья и глумления, противопоставив его Природе и сделав его своим помазанником и сыном», то есть, в соответствии с гностическими и теософскими теориями, к которым Пессоа приобщился, в частности, в процессе перевода сочинений Анни Безант, Христос, наряду с Моисеем, Магометом и Буддой, рассматривается как один из «великих посвященных».

В стихотворении «Граф дон Генрих», обращенном к отцу первого португальского короля Генриху Бургундскому, сказано: «Tudo começo é involuntário, Deus é o agente». Буквально это означает: «Всякое начало невольное. Деятель — это Бог», а вернее было бы перевести слово «agente» не просто как «деятель», а как «проводник» (в данном случае проводник чьей-то высшей воли). Экзотерическое толкование этих строк подразумевает, что за каждым человеческим действием таится Бог, что вполне совпадает, в частности, с концепцией португальской истории, выдвину-

той знаменитым хронистом Гомешем Эанешем Зурарой и подхваченной выдающимся португальским писателем Жуаном де Баррушем и создателем национальной эпопеи Луишем де Камонсом. Согласно этой концепции, вся португальская история и, в частности, великие географические открытия явились итогом своеобразного договора между португальским народом и Богом, а герои — божьими избранниками, проводящими в жизнь божественные предназначения.

Эзотерический смысл стихотворения сводится к тому, что и сам Бог выполняет чьи-то веления, скорее всего — того самого бесстрастного Рока, который, по мысли Пессоа, подчиняет себе и богов, и людей.

В стихотворении, посвященном матери первого португальского короля доне Терезе (или Тареже, как в соответствии со старым произношением писал Пессоа), говорится о том, что она вскормила «того, кого избрал Бог». В стихотворении о короле Жуане I («D. João o Primeiro») утверждается:

Человек и время нераздельны
Там, где Бог историю творит.
Дух велик, а плоть — сосуд скудельный,
Что земля вместит.

Стал магистром ты святого Храма,
Стала Храмом Родина твоя,
Вольность ты ее хранил упрямо,
Недругов тесня.

Ты для нас, как жертвенное пламя,
Как звезды недостижимой луч.
Ты, живой иль мертвый, вечно с нами,
Дерзок и могуч.

В большинстве стихотворений «Послания» Бог — это не ограниченный в своих возможностях Демиург, а всемогущий творец мира и истории.

Окультизные увлечения Пессоа едва выходят на поверхность, когда он называет короля «магистром Храма», которым было суждено стать Португалии (здесь проскальзывает явный намек на те теории, согласно которым Португалия как государство была создана тамплиерами, или храмовниками), а его супругу

Филиппу Ланкастерскую (в следующем стихотворении «D. Philippa de Lencastre») — «принцессой святого Грааля».

Тема Рока возникает в стихотворении, посвященном королю дону Дуарте, наделенному от рождения выдающимися способностями, но несчастливому в своей государственной деятельности. Дон Дуарте показан человеком Долга, вступившим ради его исполнения в борьбу с Роком (o Destino).

Совсем иным оказывается отношение Пессоа к Богу в стихотворении «Дон Фернанду, инфант португальский», посвященном португальскому принцу, воспетому, в частности, и Кальдероном в драме «Стойкий принц» и погибшему заложником в мавританском плену. Это стихотворение тем более интересно, что по времени написания (21 июля 1913 г.) оно является первым из всего цикла.

По своей образной структуре оно напоминает знаменитое стихотворение Пессоа «Инициация», навеянное ритуалами посвящения в тайные общества. В «Инициации» действие происходит ночью, и неофит постепенно расстаётся со своими одеждами и телом, ибо оно «лишь отблеск покровов, что тайну души охраняют». Действие стихотворения «Дон Фернанду» также происходит «в часы, когда холодный ветер пронизывает собой холодную землю». Бог вручает инфанту меч, предназначенный для «святой войны». Он как бы рукополагает дону Фернанду, кладя ему руки на плечи и «позолотив ему чело своим взглядом». Дона Фернанду охватывает «потусторонний жар», и он «переполняется Богом» («cheio de Deus»), и «что бы с ним ни случилось, оно в своем величии не превзойдет его души» (именно благодаря ее «проникнутости Богом», то есть здесь опять же Бог оказывается силой бесконечной и всемогущей).

Мотив «посвящения» присутствует и в стихотворении «Нуну Алварещ Перейра», воскрешающем образ знаменитого португальского полководца, отстаившего независимость своей Родины в битве при Алжубарроте (1385):

Что за сиянье тебя окружает?
Тучи и мрак разгоняя,
Меч твой, как скипетр алмазный, сияет,
Землю собой озаряя.

Кто же помазал тебя на владенье
Сказочным Экскалибуром?

Был он дарован тебе, без сомненья,
Непобедимым Артуром.

Таким же «посвященным от Бога» является и король дон Себаштиан в стихотворении «Желанный» («O Desejado»), где он сравнивается с рыцарем Грааля Галаазом, его «помазанный» меч — с последним Экскалибуром, а португальский народ готовится к Новому Причастию. «Отмеченным Богом» назван и сапожник-пророк Бандарра (стихотворение «Bandarra»).

Таким посвященным от Бога считал себя и сам Пессоа. В набросках книги о Гнозисе поэт говорил о трех типах инициации: экзотерической, эзотерической и божественной, «исходящей из рук того, кого мы называем Богом. Высший тип этой инициации — это Иисус, которого Бог от рождения наделил своей собственной сущностью, сделав его Христом... Посвященным от Бога был, например, Шекспир. Обычно такой тип посвящения называют гениальностью»³⁵.

Любопытно, что в «Послание» включен цикл «Предупреждения», состоящий из трех стихотворений. В него входят стихотворения «Бандарра» и «Визэйра», посвященные португальским прорицателям. Третье стихотворение является безымянным, ибо третьим пророком Пессоа, по-видимому, почитал себя, во всяком случае стихотворение написано от имени самого автора:

На грани горя создан скорбный стих.
Рыдают очи от горючих слез.
Лишь ты, Властитель, Радости Родник,
Мне счастье благодатное принес.

Властителем здесь назван дон Себаштиан, призванный пробудить Новую Землю и Новые Небеса (образы явно апокалиптические).

В стихотворении «Обелиск», рисуя образ знаменитого мореплавателя Диогу Белокурого (Диогу Кау), от имени мореплавателя сказано: «Я сделал все, что в силах человека. / Чего не смог — то сможет только Бог», то есть Бог трактуется в духе народных представлений о нем. Так же, то есть как могучий властелин судьбы народной и человеческой, показан он и в стихотворении «Молитва»:

О Боже, обрати к нам ясный взор,
Затеpli жар познания в человеке.

И снова завоеваем мы простор
Земли или неба — но теперь навеки.

Таким образом, Пессоа-автор «Послания» явно противоречит своему же афоризму из набросков нереализованного сочинения о Гнозисе — «Бог есть свой собственный труп»³⁶ или своему же высказыванию из рецензии на сборник стихов Вашку Рейша «Крестный ход»: «Наш настоящий и явный Бог — это не единый Бог с тремя его ипостасями и не какая-либо одна из этих ипостасей, а католический Купидон по имени младенец Христос»³⁷.

В стихотворении «Ночь» Бог трактуется как движущая сила великих географических открытий. Мы видим, как стремление приблизиться к народному сознанию противопоставляет Пессоа-художника Пессоа-мыслителю и отодвигает на второй план его гностическую концепцию сущности Бога.

Аналогичное явление наблюдается и в «Куплетах в народном вкусе» («*Quadras ao gosto popular*»). В этом цикле вообще отсутствуют мистические рассуждения, а Бог предстает, в основном, как компонент фразеологизмов типа «как Бог даст» или «по воле Божией».

В созданной Пессоа в 1912 г. прозаической «Молитве» Господь назван «небом и землей, жизнью и смертью». «Да будет достойна моя жизнь твоего присутствия, — взывает поэт. — Да будет достойна моя плоть земли. Да появится моя душа пред тобою, как сын, возвращающийся к домашнему очагу»³⁸.

Георг Рудольф Линд полагал, что все оккультные теории являлись для Пессоа всего лишь попыткой гипотетического объяснения мира³⁹ и миропонимание писателя не совпадало ни с одной из них. Думается, что это не совсем так.

В письмах к Офелии де Кейрош — девушке, которую Пессоа, по-видимому, глубоко и искренне любил, но от счастья с которой вынужден был отказаться, полагая, что оно может помешать ему в выполнении той миссии, которая была возложена на него свыше, неоднократно возникает образ Рока, Предназначения (о *Destino*).

«Я заслуживаю лучшего обращения со стороны Рока»⁴⁰, — пишет поэт 19 марта 1920 г. Решив порвать с Офелией, поэт замечает: «В этом не виноваты ни вы, Офелия, ни я. Если бы Рок был человеком, винить надо было бы его... Мое предназначение определяется другим Законом, о существовании которого вы,

Офелия, и не подозреваете, и подчиняется все более и более Учителям, не знающим ни разрешения, ни прощения»⁴¹.

В 1923 г., вступив в полемику со студентами по поводу стихотворений Антониу Ботту и Раула Леала, Пессоа говорил: «Есть три вещи, с которыми благородный человек, будь он стар или молод, никогда не станет шутить, ибо шутки с ними — это проявление душевной низости: это боги, смерть и безумие»⁴².

Сам поэт всю жизнь стремился к познанию Бога и в стремлении объяснить тайны бытия обратился к философии гностицизма, что сближает его с такими выдающимися художниками XX столетия, как Леонид Леонов, Хорхе Луис Борхес и Герман Гессе. Интересно отметить, что в последнем романе Л. Леонова «Пирамида» (1994) сделан акцент на многих из тех аспектов космогонии и теогонии, которые затрагиваются в не предназначавшихся для печати заметках Пессоа: ограниченности возможностей так называемого Демиурга, возможной ошибочности некоторых его решений, необязательности дихотомии Добра и Зла и существования человека для развития мироздания, сложной сущности Антихриста, статусе ангелов в отпадении Люциферова воинства от Бога, наличии Бездны, фатальной для человеческого сознания, отшатнувшегося от Бога.

Л. М. Леонов сознавал запретность и еретичность некоторых своих размышлений, к которым его подтолкнула тяжесть исторических испытаний, выпавших на долю его Родины. В конце жизни, словно в *pendant* только что процитированным словам Пессоа, обращенным к студентам, устами героя «Пирамиды» о. Матвея Лоскутова он скажет: «С Богом не мудри. Сказка должна быть страшная, сабля вострая, водка крепкая, а вера детская». Однако еретичность некоторых философских размышлений Л. М. Леонова была, на наш взгляд, полностью искуплена созданием образов прекрасных русских людей, несмотря ни на какие перипетии истории, живущих по законам Божьей правды и с Богом в душе: Дуни Лоскутовой, горбуна Алеши, его приемной матери, безымянной женщины, вставшей на колени перед взрываемым сатанистами собором, а в конечном итоге и «кистового русского попа» о. Матвея, философские метания которого не являются органичными для этого образа, а объясняются, конечно, привнесением в него собственных размышлений Леонова. Сам же писатель, по его воспоминаниям, встал на путь гностической философии после бесед с глубоким знатоком Каббалы М. О. Гершензоном.

Источник гностицизма Пессоа несколько иной, книжный, «головной», но, впрочем, также восходящий к органическому интересу Пессоа к каббалистике, связанному, видимо, и с его происхождением (сам поэт отзывался о себе как о «помеси фидалгу с евреями»⁴³). Но интересно, что Пессоа, хотя и разъяснял свою гностическую позицию в письмах друзьям, не завершил и не опубликовал ни одной из тех философских заметок, которые цитировались в этой статье. Что касается поэзии, то здесь опять же значительная часть гностических размышлений либо дается от лица гетеронимов, либо тщательно камуфлируется. Опубликовал Пессоа при жизни вообще немного, и для португальского читателя остался, прежде всего, автором «Послания», проникнутого смиренным «немудрствованием» с Богом.

Впрочем, подспудное богоотступничество, вероятно, терзало поэта всю жизнь, и именно оно, а не какие-либо, спешно отыскиваемые иными горе-«специалистами» тайные пороки, и было причиной того трагического надрыва, которым проникнута значительная часть его творчества.

Так или иначе, выход Пессоа к глубокой философской проблематике, волновавшей наиболее значительных писателей нашего века, доказывает, что для литературы не существует малых народов и провинциальных стран, а есть талант и величие писателей, умеющих в конкретной судьбе своих народов уловить действие «машины мира», то есть основных законов мироздания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Porto, 1986. Vol. 1. P. 33.

² *Espólio de Fernando Pessoa*. Env. 286, B-9.

³ Иногда я — это Бог, которого я ношу в себе, / И тогда я и Бог, и молящийся, и молитва, / И распятие из слоновой кости, / За которым этот Бог забывается.

⁴ У зеленой обочины дороги / Растут мои ногти. / Душа моя уже устала — / Не от себя самой, а от Бога.

⁵ Ты станешь лишь тем, кем был всегда. / То, что боги дают, они дают сразу. / В самом начале Рок / Дает тебе твою единственную судьбу.

⁶ Pessoa Fernando. *Op. cit.* Vol. 1. P. 819.

⁷ *Ibid.* P. 824.

- ⁸ Ibid. P. 611.
- ⁹ Ibid. P. 614.
- ¹⁰ Espólio de Fernando Pessoa, 15⁵ — 13.
- ¹¹ Espólio de Fernando Pessoa, 15² — 16–2.
- ¹² Espólio de Fernando Pessoa, 15¹ — 16–3.
- ¹³ Espólio de Fernando Pessoa, 15² — 48.
- ¹⁴ Espólio de Fernando Pessoa, 15³ — 80.
- ¹⁵ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 3. P. 1428.
- ¹⁶ Цит. по кн.: Lind Georg Rudolf. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa, 1981. P. 266—267.
- ¹⁷ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 3. P. 369.
- ¹⁸ Espólio de Fernando Pessoa, 26–8.
- ¹⁹ Бандарра Гонсалу Анеш (1500—1566) — сапожник-пророк из города Транкозу, автор рифмованных четверостиший, трактовавшихся в различные времена в духе португальского и еврейского мессианства. В 1541 г. вынужден был покаяться на аутодафе, а в 1581 г. его предсказания попали в Индекс запрещенных инквизицией книг. Тем не менее, они неоднократно переиздавались как в Португалии, так и за ее пределами и после 1580 г. часто интерпретировались в духе себаштианизма. Ф. Pessoa также занимался истолкованием пророчеств Бандарры как подлинных, так и приписанных ему в более позднее время.
- ²⁰ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 3. P. 642.
- ²¹ Ibid. P. 668.
- ²² Пессоа Фернанду. Час дьявола // Лит. обозрение. 1992. N 2. С. 61—66.
- ²³ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 3. P. 536.
- ²⁴ Ibid. P. 716.
- ²⁵ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 1. P. 805.
- ²⁶ Simões João Gaspar. *Vida e Obra de Fernando Pessoa*. Amadora, 1981. P. 320.
- ²⁷ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 2. P. 550.
- ²⁸ Ibid. P. 723.
- ²⁹ Ibid. P. 830—831.
- ³⁰ Ibid. P. 849.
- ³¹ Ibid. P. 895.
- ³² Quadros António. *Introdução // Pessoa Fernando. Obra Poética e em Prosa*. Vol. 1. P. 1079.
- ³³ См.: Lind Georg Rudolf. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. P. 263.
- ³⁴ Ibid. P. 265.
- ³⁵ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 3. P. 435.

- ³⁶ Ibid. P. 516.
- ³⁷ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 2. P. 1282.
- ³⁸ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 1. P. 1090.
- ³⁹ Lind Georg Rudolf. *Op. cit.* P. 298.
- ⁴⁰ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 2. P. 237.
- ⁴¹ Ibid. P. 253—254.
- ⁴² Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 3. P. 1332.
- ⁴³ Pessoa Fernando. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 1. P. 1427.

ПОРТУГАЛЬСКИЙ НЕОРЕАЛИЗМ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Оценивая судьбы португальской литературы XX столетия, надо признать ее наивысшими достижениями творчество Фернанду Пессоа и писателей-неореалистов.

Всю жизнь Пессоа интересовался русской литературой. Не говоря уже о том, что само создание гетеронимов во многом опирается на художественный опыт Достоевского с его двойничеством Раскольникова и Свидригайлова, Ивана Карамазова и Смердякова, от португальского писателя сохранился и поныне неопубликованный роман «Элиезер», написанный по-английски и посвященный судьбе выехавшего из России еврея. В этом романе Пессоа пытается дать широкую, хотя и во многом обусловленную стереотипами своего времени картину русской жизни, часто упоминает Л. Н. Толстого и толстовцев, критикует роман Арцыбашева «Санин» и описывает встречу своего героя с Горьким и М. Ф. Андреевой на Капри.

Более глубокое взаимодействие с русской литературой ощущается в творчестве португальских писателей-реалистов.

Одним из главных пропагандистов русской литературы в Португалии был Жайме де Магальяйнш Лима (1859—1936), состоявший в переписке с Л. Н. Толстым, посетивший русского писателя 15 сентября 1888 г. в Ясной Поляне, порекомендовавший ему ознакомиться с творчеством португальского поэта Антеру де Кентала и ставший искренним толстовцем. За контактами Магальяйнша Лимы и Л. Н. Толстого с большим интересом следили выдающиеся португальские писатели Эса де Кейрош и Антеру де Кентал. Кроме того, в 1886—1887 гг. Магальяйнш Лима опубликовал четыре статьи о русской литературе¹, вызвавшие широкий отклик в португальской прессе.

Более значительным и органичным, чем влияние Толстого, стало для португальской литературы использование художественного опыта Достоевского, проявившееся, прежде всего, в творчестве выдающегося португальского писателя Раула Бран-

дана (1867—1930). Р. Брандан был другом и соратником поэта Тейшейры де Пашкуайша, лидера португальского саудосизма, который, на наш взгляд, следует рассматривать как проявление португальского национального возрождения. Думается, что это движение в своих разновидностях (мессианизме Ф. Пессоа, «регионализме» Акилину Рибейру и др.) охватило всю португальскую литературу XX века. В поисках национальной сущности португальцев Р. Брандан обращается к миру униженных и оскорбленных, соединяя гуманистические традиции Достоевского с регионалистским изображением местного колорита и экзотических народных обычаев. У Достоевского Р. Брандан заимствовал интерес к фигурам мечтателей в духе героя «Белых ночей», тему необходимости страдания для достижения счастья, стремление к «реализму, доходящему до фантастического» с видениями в духе Апокалипсиса.

Раул Брандан был признан одним из предшественников португальского неореализма — ведущего литературного направления в Португалии XX века. Один из вождей неореализма поэт Жуакин Намураду явился автором статьи «Некоторые заметки о присутствии Достоевского в современной португальской литературе»², опубликованной в 1981 г. В этой работе последователями Достоевского названы видные португальские неореалисты Жозе Рудригеш Мигейш, Жозе Гомеш Феррейра, Думингуш Мунтейру. Португальский писатель Жозе Режиу следующим образом отзывается о Достоевском: «Шекспир нашего века, Данте нашего времени, человек, познавший самые неизвестные глубины, — вот кто такой Достоевский. В большей степени, чем Данте, его можно назвать человеком, спустившимся в круги ада. А затем он взшел на гору Синай, как Моисей. Его величие подавляет нас, ибо освещает нам все пути»³.

Проблема периодизации португальского неореализма является достаточно спорной. Видный португальский исследователь Алешандре Пинеиру Торреш полагает, что первая фаза этого направления приходится на 30—40-е гг. XX века, а вторая начинается в 50-е годы. Вопрос о «конце» неореализма остается открытым, и решение зависит от того или иного понимания основных закономерностей этого явления.

Среди предшественников неореализма, помимо Р. Брандана, обычно называют Акилину Рибейру с его ранними романами «Извилистый путь» (1918) и «Земли демона» (1919) и Феррейру де Каштру (романы «Эмигранты» — 1928 и «Сельва» — 1929 г.)⁴.

Первым произведением неореализма принято считать «Полольщикова», роман Антониу Алвеша Редола, вышедший в 1939 г. Ко второй половине и концу 30-х гг. относятся и первые программные документы складывающегося литературного направления. В эпиграфе к «Полольщикам» Алвеш Редол пишет: «Этот роман не претендует на то, чтобы остаться в литературе как произведение искусства. Это, прежде всего, человеческий документ о событиях, происходивших в провинции Рибатежу. А помимо этого, пусть каждый понимает его по-своему»⁵. В заявлении явно чувствуется полемический запал, что неудивительно, ибо неореализм родился под знаком борьбы с так называемым «презенсизмом» (название течения произведено от названия журнала «Презенса», вокруг которого группировались его приверженцы), сторонники которого ратовали за чистое искусство, исполненное психологизма опять же в духе Достоевского⁶.

Неореализм сразу же попытался провести разграничительные линии между собой и предшествующими этапами развития реализма. Один из теоретиков нового направления предложил назвать его «гуманистическим реализмом», ибо «базой реализма прошлого является созерцание, восприятие, и потому он носит описательный характер», в то время как «гуманистический реализм перед лицом действительности является, прежде всего, активным»⁷.

По мнению писателя Мануэла Кампуша Лимы, высказанному в статье «Искусство простое и героическое» (1940), неореализм «соединяет способность к интеграции, проявившуюся при изображении романтических характеров у Бальзака и Стендаля, аналитические качества, присущие таким субъективистам, как Достоевский, и интерес к улучшению человека и объяснению его природы, который мы встречаем у Золя.

Выводы, к которым приходит писатель... обязывают его как человека занять определенную позицию в отношении тех происходящих в жизни конфликтов, из которых он извлекает содержание своих произведений.

Таким образом в современной литературе появились такие писатели, как Горький, Барбюс, Ромен Роллан, Мальро... Островский»⁸.

Из приведенных высказываний явствует, что португальский неореализм в период своего формирования обнаружил существенную близость к советскому социалистическому реализму. Она просматривается и в стремлении обрести новое терминологическое

гическое обозначение для нарождающегося литературного направления (можно вспомнить, что и в нашей стране в 20-е гг. Маяковский говорил о «тенденциозном реализме», А. Н. Толстой — о «монументальном реализме», Воронский — о «неореализме», Фадеев — о «пролетарском реализме»), и в теории своеобразного синтеза в неореализме собственно реализма и романтизма, также перекликающейся с поисками советских литературоведов, и, наконец, в выборе образцов для подражания.

У истоков нового литературного феномена его теоретики сознательно ставили фигуру Горького и его литературных сподвижников.

26 июня 1936 г. газета «У Дьябу» публикует статью доктора Авелину Куньяла, отца будущего генерального секретаря Португальской коммунистической партии Алвару Куньяла, «Максим Горький». Вспоминая о том, как в студенческие годы ему довелось купить книжечку с тремя произведениями Горького — «Бывшими людьми», «Каином и Артемом» и «Двадцатью шестью и одной» — Авелину Куньял писал, что перед его «глазами открылся новый мир. Это был новый мир душ, приговоренных еще при жизни». Автор статьи излагает многотрудные перипетии горьковской жизни, освещает начало его творческого пути и приходит к следующему выводу: «Ничто в мировой литературе не может сравниться с этой безыскусной манерой Горького. Каждый из его рассказов — шедевр гармонии, формы, концепции, правды и эмоций»⁹.

13 февраля 1938 г. газета «У Дьябу» публикует отрывки из повести «Фома Гордеев», рассказа «Коновалов», романа «Жизнь Клима Самгина» и повести «Мать» Горького¹⁰. В 1940 г. февральско-мартовский номер газеты «Сол нашсенте», также одного из печатных органов неореалистов, вышел с портретом Горького на титульном листе.

В статье Раула Фейжо «Заметки о неореализме» мэтрами этого литературного направления были названы Дос Пассос, Арагон, Гладков, Стейнбек¹¹. Алешандре Пинеиру Торреш полагает, что творчество Гладкова оказало очень большое влияние на неореалистов первого призыва, особенно на автора известного в Португалии романа «Лишенные детства» Суэйру Перейра Гомеша, и вспоминает, что «книга Гладкова “Цемент” циркулировала в нашей стране уже в конце 30 гг.»¹² и один из крупнейших португальских неореалистов Алвеш Редол показал ему испанский перевод этого романа, который часто обсуждал с Суэйру

Перейрой Гомешем. Алвеш Редол считал «Цемент» лучшей из прочитанных им книг¹³. Популярный в Португалии неореалист Сержиу Аугушту Визейра также провозгласил своими учителями Леонова, Пильняка, Gladкова¹⁴.

Ратуя в 1948 г. за «утилитарное искусство», известный писатель Вержилиу Феррейра ссылаясь на художественный опыт Маяковского¹⁵.

Близость португальского неореализма к советскому социалистическому реализму с самого начала подчеркивалась и декларировалась его теоретиками и исследователями. А. Пинейру Торреш говорил, что неореалисты «пришли из рядов марксистов-ленинцев или марксистов-социалистов»¹⁶.

О связи между социалистическим реализмом и неореализмом писал и видный специалист по теории литературы академик Витор Мануэл Пиреш де Агиар э Силва: «Социалистический реализм развивается в СССР и странах — его союзниках, трансформируясь в академизм, состоящий на службе политической идеологии. В других странах, где его называли неореализмом, отношение к его тематике и формальной стороне было более свободным»¹⁷.

«Неореализм,— полагает другой португальский исследователь,— черпает вдохновение в динамической интерпретации диалектического материализма», и, говоря о том, что основные принципы нового искусства были выработаны Плехановым, Сталиным и Ждановым, добавляет: «Художником, который наиболее истово и с самым поразительным успехом творил согласно этим канонам, стал Михаил Шолохов»¹⁸.

Современный критик Жозе Фернанду Тавареш считает, что «история неореализма еще пишется. Само это понятие является вариантом другого, более точного и объективного, советского по своему происхождению, а именно социалистического реализма, оставившего нам некоторые приходящие сейчас на память имена писателей, наиболее выдающимися из которых являются Горький и Gladков»¹⁹.

Нельзя не заметить в этих суждениях португальских критиков немало спорных высказываний, от слишком упрощенной идентификации социалистического реализма с академизмом до отдающей вульгарным социологизмом попытки отождествления нового искусства с диалектическим материализмом (кстати, опять же знакомой советской критической мысли, в частности Фадееву) и изображения больших писателей как деятелей, как бы

художественно перерабатывающих спущенные на них сверху философские схемы.

Советская литература не была единственным образцом для португальских писателей. Определяя литературный генезис португальского неореализма, профессор Карлуш Рейш на первое место ставит советский социалистический реализм и, прежде всего, творчество Горького, на второе — американский роман «потерянного поколения» (Стейнбека, Колдуэлла, Хемингуэя) и на третье — бразильский роман (Жоржи Амаду)²⁰.

В своих теоретических построениях новое литературное направление опиралось на труды Маркса и Энгельса, работы Плеханова и Чернышевского, «Материализм и эмпириокритицизм» Ленина, статьи молодого Алвару Куньяла. А португальский журнал «Синтез» в условиях жесточайшей салазаровской цензуры сумел даже опубликовать «Основы конкретного рационализма» И. В. Сталина, спрятанного за довольно прозрачным псевдонимом Жозе Вашку Салинаш.

Одним из постулатов нового искусства стало стремление «не только изобразить реальность, но и преобразовать ее». «Поэтому неореализм,— пишет один из его теоретиков,— усиливает героизм борьбы тех, кто выступает в качестве орудия подобного преобразования»²¹. Знаменитый португальский композитор Фернанду Лопеш Граса, смыкавшийся в своих эстетических взглядах с неореалистами, писал в 1939 г., что действительность должна быть для искусства только лишь отправной точкой и что целью художника является создание «другой действительности, действительности не жизни, а искусства, являющейся, возможно, объемнее, шире и выше действительности жизни»²².

Эти утверждения также перекликаются с творческими поисками советской литературы, в особенности Горького, неоднократно размышлявшего о разнице между правдой отдельного факта и глобальной правдой жизни.

Очень важной частью португальского неореализма стала его борьба с так называемым регионализмом — литературой, которая, по мнению неореалистов, стремилась к самодовлеющему отражению местного колорита и за счет этого — к театральности, экзотике и стилизации в духе фольклора. Так, например, в 1940 г. один из теоретиков неореализма Мануэл Филипе в статье «За новую литературу» писал: «Почти вся наша деревенская литература сводится к фальши и пренебрежению истинной драмой» и добавлял, что португальские писатели-регионалисты —

«обычно городские люди, посещающие деревню, чтобы написать роман о народных обычаях»²³. На самом деле, политические события на Пиренейском полуострове способствовали постановке вопроса об испанской и португальской идее. В Португалии наиболее ярко это проявилось в поэзии Ф. Пессоа и творчестве Акилину Рибейру (1885—1963), в Испании — в поэзии Ф. Гарсиа Лорки.

Более глубокий, по сравнению с М. Филипе, подход к литературе регионализма проявил Ж. Намураду, который сказал: «Великих современных бардов зовут Арагон, Элюар, Кассу, Сальваторе Квазимоде, Альфонсо Гатто, и если в их стихотворениях есть черты народной и традиционной поэзии, обогащенные безусловными завоеваниями модернизма, то это происходит не от желания спекулировать на чувствах народа, а оттого, что в их поэзии поет и живет сам народ»²⁴.

Можно вспомнить, что и в русской литературе изображение исторических катаклизмов XX столетия порой сочеталось с исследованием сущности народного характера. Регионалистскими, в хорошем смысле слова, можно считать произведения Михаила Шолохова. Но в португальской неореалистической критике отголоски упрощенческого подхода к неореализму держались довольно долго и проявились, в частности, в знаменитом предисловии Алвару Куньяла к русскому изданию романа А. Рибейру «Когда воют волки» (Москва, 1963).

Другое важное направление литературно-критической мысли португальского неореализма было представлено в его борьбе за развитие жанра романа в литературе.

«Роман,— писал Ф. Рибаш,— это литературный жанр, наиболее адекватно выражающий нашу эпоху, и обычно в нем реалистическое искусство достигает наиболее убедительных успехов»²⁵. Раул Секейра пропагандировал жанр исторического романа, утверждая, что «неореализм превращает любой роман в роман исторический. Роман, темой которого является прошлое, не отличается от романа, темой которого является настоящее, потому что тема романа — это всегда социальная действительность»²⁶.

Близость португальского неореализма к исканиям ведущих русских писателей XX столетия обнаруживается при сопоставлении романов М. Горького «Дело Артамоновых» и одного из лучших произведений португальского неореализма романа Антониу Алвеша Редола «Яма слепых» (1961).

Европейская литература знает немало примеров романа, посвященного истории нескольких поколений одной семьи. Однако Горького и Редола сближает марксистское понимание истории, направленное на относительно близкие временные пласты: действие «Дела Артамоновых» начинается «года через два после воли» и заканчивается после Октябрьского переворота, а «Яма слепых» охватывает события 1891—1910 гг. и, подобно горьковскому роману, описывает историю трех поколений одной семьи. Даты окончания действия романов не случайны, ибо они характеризуют финал определенных этапов в жизни России и Португалии. 1917 г. подвел черту под развитием русского капитализма, представителями которого являлись Артамоновы, а 1910 г. был годом падения португальской монархии, в значительной мере выражавшей интересы крупных латифундистов типа изображенной Алвешем Редолом семьи Релвашей. Обеим «династиям» в романах противостоит народная стихия, у Горького в значительной мере воплощенная в образах Тихона Вялова и Морозовых, у Алвеша Редола представленная, в первую очередь, такими героями, как Зе Педру и его двоюродный брат Борда д'Агуа.

Определенные аналогии можно усмотреть и в образах основателей династий Артамоновых и Релвашей. Восхищаясь фигурой Ильи Артамонова, Ромен Роллан писал Горькому: «Это тип обогатившегося человека из народа: всем обязанный лишь самому себе, кряжистый и мускулистый, сознающий свою нынешнюю и будущую силу, он является неотесанным предшественником Советской России. Его портрет обладает исторической ценностью. Нашей революции 1789 г. тоже предшествовало появление на протяжении XVIII века атлетических плебеев, с бьющим через край избытком накопленных сил»²⁷.

Герой Алвеша Редола Диогу Релваш, в отличие от Ильи Артамонова, представляет собой иной тип хозяев жизни. Он не основатель капиталистического «дела», а сельский магнат-латифундист, в значительной мере воплощающий в себе исконное, патриархальное начало португальской жизни, человек, всячески противящийся проникновению в Португалию ростков капитализма. Когда Релваш узнает, что угодья по соседству с его имением были проданы цементной компании, он воспринимает это как «смертельную опасность, грозившую нации»²⁸. Диогу Релваш питает утопические надежды на сохранение полуфеодалного образа жизни; выступая идеологом староотеческих идеалов, он изрекает немало глубоких истин (сдобренных, впрочем, нема-

лой долей ханжества) и обнаруживает верное понимание своеобразия португальского пути развития: «Пусть они оставят деревню в покое, пусть она живет своей буколической жизнью, мирно, как учит людей сама земля. Пусть хозяин и раб будут одной семьей, людьми одной крови. Пусть деревенская кровь продолжает быть кровью и плотью бога, потому что из деревенских рук мы получаем хлеб и вино... Никогда холодная сталь машины не заменит нам всевышнего... Никогда не заменит она нам крестьянина и ту роль, что он играет в жизни нации»²⁹.

Гимном португальскому земледелию можно считать эпизод посещения королем усадьбы Релваша. Гордый своими успехами Диогу демонстрирует монарху лошадей и быков, выращиваемых для корриды в Севилье, уборочные машины и молотилки, готовые сельскохозяйственные продукты. Потрясенный увиденным король хочет пожаловать Релвашу, внуку крестьянина, прозванного Кнудом, титул виконта де Алдебаран. Но Диогу с гордостью отказывается от титула и заявляет: «...того, что я Релваш, мне вполне достаточно... сегодня я преподавал урок сельского хозяйства графам и маркизам... Урок сельского хозяйства и чести, и горжусь этим»³⁰.

Тема постепенного угасания и, в конечном итоге, саморазрушения рода хозяев жизни решается Редолом несколько иначе, чем Горьким. У русского писателя упор делается на постепенном нравственном вырождении и духовном обнищании семьи Артамоновых. Если уже дети Ильи — Петр и Никита — значительно мельче и нежизнеспособнее своего родителя, то во внуках его — «совершенно бесполезном человеке» Якове и «сосущем дело» Мироне — еще ярче проявляется постепенное обезличивание и размывание артамоновской породы.

Хотя у Редола также запечатлены черты деградации младших поколений Релвашей, губит их вовсе не нравственное вырождение. Младшая дочь Диогу Мария де Пилар сумела преодолеть сословные предрассудки и отдать свою любовь человеку из народа, что привело к гибели (но одновременно и нравственной победе) обоих влюбленных.

По-своему старается не уронить традиции Релвашей внук старого Диогу молодой Руй Диогу, стремящийся руководствоваться «четырьмя секретами могущества Релвашей: объективностью, мужеством в главном, любовью к совершенству и упорством». Преданный идеалам деда Руй Диогу требует, чтобы тело умершего Релваша набальзамировали и посадили у окна в фа-

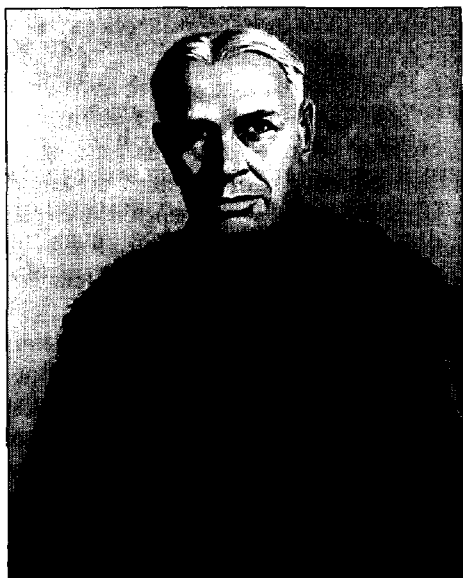
мильной башне. Каждый вечер Руй Диогу поднимается в эту башню, как бы давая деду отчет о незыблемости когда-то утвержденных тем устоев. Руоу Диогу кажется, что, кроме деда, на встречу с ним приходят его прадед и прапрадед.

Приговор Релвашам выносит сама история, развивающаяся вопреки придуманным ими схемам. Релваши мечтают об укреплении монархии — в Лиссабоне убивают короля и наследного принца. В Португалии разворачивается профсоюзное движение, и арендаторы и землекопы начинают бороться за свои права. Ассоциацию землекопов возглавляет Борда д'Агуа, двоюродный брат погубленного Релвашами Зе Педру. Вскоре под домом Релвашей раздается взрыв. Когда как-то Диогу Релваш приказывает маляру сбежать для него за газетами, тот отвечает: «Какого черта ты сам не слезешь с клячи и не пойдешь за своими газетами?»

Конец Релвашей, в отличие от конца Артамоновых, носит символический характер. Дело Артамоновых заканчивается вместе с Октябрьской революцией, причем Петр Артамонов задумывается «о том, кто виноват перед ним, по чьей вине жизнь его была так тяжело запутана, насыщена каким-то обманом». Мумифицированный же Диогу Релваш рассыпается от дуновения свежего ветра, а внук его Руй Диогу, под стать «дикому помещику», решает «выставить чернь» из своего имения: «они думают, что если обрабатывали эту землю более ста лет, то она принадлежит им? Обманываются! И если они ее добром не оставят, я возьмусь за них как следует. Власть на то и дана, чтобы ею пользоваться!.. Земля — моя и должна быть возвращена законному владельцу»³¹.

Думается, есть основания говорить о том, что последняя, третья книга «Ямы слепых» А. Алвеша Редола, называемая «Абсурдные времена» и описывающая смерть Диогу Релваша, его существование в мумифицированном виде и разложение мумии на свежем воздухе, граничит с реализмом, «доходящим до фантастического», или, вернее, с так называемым магическим реализмом, основывающемся в Португалии не столько на мифологическом мышлении, сколько на влиянии латиноамериканских литератур, и прежде всего бразильской, о чем в свое время справедливо писал С. П. Мамонтов³².

Влияние русской литературы можно проследить и на примере еще одного выдающегося произведения португальской литературы — романа Акилину Рибейру «Когда воют волки» (1958). Главной темой всего творчества Акилину было художественное



Акилину Рибейру
(1885—1963)

исследование португальского характера, для чего писатель предпринимал экскурсии вширь своей страны (создавая произведения, посвященные жизни различных регионов Португалии, например «Земли демона» или «Большой дом Румариганов») и вглубь ее истории (роман «Славное смирение» о жизни святого Антония).

Роман «Когда воют волки» является в лучшем смысле этого слова регионалистским, ибо посвящен жизни обитателей горных районов Серры-Мильяфриш на северо-востоке страны. Акилину, в частности, интересуют отличие горцев от других португальцев, зависимость их характера от суровой горной природы, связь их образа жизни с традициями еще первобытного общества. Однако главная задача романа — это не воспроизведение экзотических нравов отдаленных районов Португалии, а художественное раскрытие психологии горцев путем показа их в героической борьбе против режима Салазара, задумавшего лишить крестьян пастбищных земель ради своего плана лесонасаждений.

Сопrotивление крестьян поддерживают адвокат доктор Ригоберту и инженер Сесар Фонталва, в изображении которых Акилину явно опирается на традиции Горького, показавшего в повести «Мать» революционеров-интеллигентов как «лучших людей на земле». Крестьяне устраивают антиправительственные

демонстрации, в ответ на что на них обрушиваются репрессии. Против бунтовщиков направляют жандармов (впрочем, в одной из деревень происходит их братание с народом), нескольких демонстрантов убивают, а двадцать четыре крестьянина, «трудолюбивых, рассудительных и почтенных», объявляются зачинщиками мятежа и попадают под суд. Одновременно с крестьянами арестовывают и рабочих-коммунистов, организаторов забастовки на фабрике. В описании суда, а также возглавивших мятеж крестьянских вожаков Акилину опять же идет вслед за повестью Горького «Мать».

Его герой Мануэл Ловадеуш — это человек, прошедший суровую школу жизни, побывавший в эмиграции в Бразилии и сумевший глубоко осмыслить тяготы жизненного пути своих односельчан. По условиям цензуры Акилину не мог говорить о связи своих героев с Португальской коммунистической партией, однако интересно, что судебские чиновники вполне готовы рассматривать события, происходящие в глухих португальских деревушках, как часть мирового коммунистического заговора. Так, Мануэлу Ловадеушу на суде задается вопрос:

«— Подсудимый был когда-нибудь в Москве?

— Нет, сеньор.

— А знаете где она?

— Да, сеньор.

— Слушаете Москву по радио?

— У нас в деревне нет электричества.

— Но Москву вы бы слушали с удовольствием?

— Как все станции мира: и Москву, и Ватикан.

— Знаете, что такое коммунизм?

— Плохо.

— Это политическая система, отрицающая наш строй, основой которого являются бог, патриотизм, собственность и семья».

Когда у другого подсудимого — Алонзу Рибелаша, человека с «большими жилистыми руками, руками бедного земледельца, который всю жизнь пахал окаменевшую землю», спрашивают, знает ли он, кто правит страной, он отвечает:

«— Откуда мне знать! Я слышал, какой-то выродок, ведь дела идут все хуже и хуже».

Предателя Бруно Барнабе спрашивают, не читал ли Мануэл Ловадеуш «авторов, осуждаемых нашим государством и религией, например Ленина, Карла Маркса».

На суде выступает и сочувствующий крестьянам инженер Сезар Фонталва. Интересно, что когда его спрашивают, не является ли Мануэл Ловадеуш скрытым коммунистом, он пытается защищать крестьянского вожака при помощи опять же русских реалий, говоря о возможном толстовстве героя: «Судя по тому, что я слышал от Мануэла, он верит лишь в здравый смысл и моральный долг, который мы все имеем друг перед другом, а неравенство условий, в которых живут люди, причиняет ему боль. Однако эти положения могут основываться на законе божьем и учении Толстого».

Конечно, изображенный Акилину суд не мог оправдать крестьян, но они продолжали свою борьбу и после него. Престарелый отец Мануэла Ловадеуша Теотониу при помощи внука убил предателя Бруно Барнабе и устроил пожар в лесных насаждениях, причем огонь охватил несколько деревень. Мануэл попал под амнистию и уехал в Бразилию, а его дети начали самостоятельную жизнь.

Акилину Рибейру, безусловно, симпатизировал Португальской коммунистической партии. Когда в 1957 г. он был принят в Лиссабонскую Академию Наук, то во вступительной речи заявил: «В 2000 году закончится социализация всего человечества; космические корабли понесут людей от планеты к планете; земля в изобилии обеспечит всех хлебом; наука разрешит беспокоящие нас проблемы. Зачем людям убивать друг друга? Зачем им преследовать друг друга?»³³

За написание романа писатель был отдан под суд и обвинен по шести различным статьям, предусматривающим сроки наказания от 1 года до 8 лет, но благодаря протестам широких кругов португальской общественности, выдвинувших, в частности, кандидатуру А. Рибейру на Нобелевскую премию, дело против Акилину было закрыто.

Несмотря на свои симпатии к идеям коммунизма, А. Рибейру всегда был духовно независимым человеком. Год спустя после выхода в свет романа «Когда воют волки», в 1959 г., он пишет предисловие к португальскому изданию романа Б. Пастернака «Доктор Живаго», запрещенного в то время в Советском Союзе. Он считал, что «Доктор Живаго» «сравним только с Волгой»³⁴, что, впрочем, не помешало ему признать, что Пастернак при изображении революции допустил «умолчания, которых ему не могут простить его относящиеся к роману с интересом соотечественники»³⁵.

Особое место в литературе португальского неореализма занимает роман Мануэла Тиагу «До завтра, товарищи». До недавнего времени считалось, что эта книга, вышедшая в свет после португальской революции 1974 г., была написана «безвестным героем». Совсем недавно был раскрыт псевдоним автора книги. Популярный португальский писатель Урбану Тавареш Рудригеш пишет об авторе романа «До завтра, товарищи»: «Мануэл Тиагу — псевдоним, которым, как стало известно общественности совсем недавно, подписывается Алвару Куньял, — занял надежное место среди португальских неореалистов — таких, как Суэйру Перейра Гомеш, Алвеш Редол, Фернанду Намора, Карлуш де Уливейра и Мануэл да Фунсека»³⁶.

Урбану Тавареш Рудригеш вполне заслуженно ставит Мануэла Тиагу в один ряд с наиболее выдающимися писателями-неореалистами.

Тема романа — жизнь и работа португальского коммунистического подполья в годы фашистской диктатуры. Книга проникнута тонким лиризмом, связанным с тем, что в ней описываются, в основном, трагические судьбы португальской молодежи. Часть героев гибнет в салазаровских застенках, другая часть проводит там лучшие годы молодости, подвергаясь нечеловеческим пыткам и унижениям. «До свидания, товарищи» — это своеобразный памятник тем, кто приближал разрушение фашистского государства и становление португальской демократии.

На примере героини романа Марии освещается проблема, в свое время поставленная М. Горьким в повести «Мать», — нравственное обновление и духовный рост личности в ходе политической борьбы. Девушка с джутовой фабрики вступает в партию и переходит на нелегальное положение. Жизнь сталкивает ее с самыми разными людьми: рабочими, крестьянами, партийными работниками, сочувствующими партии интеллигентами. Ей приходится пережить арест мужа и гибель его в тюрьме, скитания по конспиративным квартирам, вечное нервное напряжение. Тем не менее, с честью вынеся все испытания, она решает продолжать идти по избранному пути и приступает к организации женского движения на текстильной фабрике. Следует подчеркнуть, что автор романа добивается создания живых, полнокровных характеров, а не ходячих схем. Он психологически убедительно показывает волнение героини, навсегда расстающейся с семьей, чувство стеснения, охватившее ее из-за того, что в условиях подполья ей приходилось проживать в одном доме с партийным работником

Антониу и для посторонних играть роль его жены; ее смущение в гостях у адвоката и его жены, постепенное зарождение ее чувства к Антониу. Мария не является единственной героиней романа. Он раскрывает правду политической борьбы, в частности, показывает поведение не выдержавших пыток партийных работников, искалеченные личные жизни коммунистов, наличие провокаторов в их среде. Роман раскрывает и важную роль интеллигенции в подготовке демократических перемен в стране, причем в изображении антифашистов-интеллигентов Мануэл Тиагу опять же близок к горьковской «Матери».

Представляется, что, несмотря на название исследуемого литературного направления, далеко не все его представители стояли на реалистических позициях. Можно сказать, что буквально в недрах неореализма зарождается португальский экзистенциализм, наиболее видным представителем которого является Вержилиу Феррейра. Говоря об изменениях в своей творческой манере, наиболее ярко проявившихся в романах «Недолгая радость» (1965) и «Круглый нуль» (1971), писатель заявил: «Я и в самом деле эволюционировал. Но, внимательно перечитывая свои произведения, я убеждаюсь, что эта эволюция ближе к естественному развитию творческой манеры, чем к перемене мировоззрения»³⁷.

Влияние экзистенциализма испытали и многие другие прозаики, связанные с неореализмом: Агуштина Бесса Луиш, Жозе Кардозу Пиреш, Аугушту Абелайра.

Возможно, наиболее интересный пример проявления условных форм искусства в творчестве писателя-неореалиста — это произведения Жозе Гомеша Феррейры. В 1923 г. этот писатель был посвящен в масонскую ложу под псевдонимом «Достоевский». Его повесть «Вкус мглы» (1976) исполнена масонской символики, при помощи которой автор показывает необходимость изменения общественных отношений. В повести реалистические детали причудливым образом сочетаются с условной символикой.

Мир законопослушных обывателей представлен сеньором Ретрушем, вставившим себе будильник вместо сердца и живущим в городе Теней Без Людей и Людей Без Глаз. В этом городе люди по утрам сжигают документы, боясь репрессивного аппарата. Один из героев повести содержится в действительно существующей в Португалии тюрьме Алжубе.

Воплощением борьбы предстает в романе юноша Мы-я, который хочет посвятить в свое сообщество девушку по имени Ты-никто. Символика посвящения недвусмысленно связана с масонским ритуалом, когда на глаза неопиту надеваются две повязки, прозрачная и плотная, затем плотная повязка снимается и дается «малый свет». Юноша говорит девушке: «Сначала раскрывают тайну, которая приведет нас в Царство Мглы — на нашу настоящую родину, — и одновременно обучают нас путешествовать во мгле... Да, во мгле, в которой живем мы и в которой пребывает все сущее, пока мы не увидим таинственный свет, который осветит нам мир»³⁸.

Характерно, что сам писатель сознавал свое отличие от большей части своих со товарищей по неореализму. В 1975 г. в книге «Необходимая революция» он писал: «Мой дорогой друг поэт Мариу Дионисиу, который 30 лет тому назад был теоретиком неореализма, никогда не считал, что я принадлежу к этой литературной школе, к которой я сам слепо хотел принадлежать... Просто, благодаря влиянию Раула Брандана, к которому позднее добавилось влияние Горького, Достоевского, Толстого, Маркса, Энгельса, Октябрьской революции и т.д., Томление-божество писателей из Порту³⁹ превратило меня в саудосиста, томящегося тоской по будущему, и поэтому меня было легко спутать с неореалистами»⁴⁰.

Тем не менее, Жозе Гомеша Феррейру продолжают считать неореалистом большинство португальских исследователей.

Учитывая все вышесказанное, думается, что португальский неореализм нельзя прямолинейно отождествлять с социалистическим реализмом, как стало принято в португальском литературоведении начиная с 70 г., ибо сущность литературного направления определяется не столько его теоретическими постулатами, сколько художественной практикой входящих в него писателей. Неореализм сформировался в Португалии в годы фашизма, и его политической ориентацией был социализм. Однако идейная общность его представителей не всегда означала тождественность их эстетических взглядов. Поэтому трудно безоговорочно согласиться с тем, что «португальский неореализм является разновидностью социалистического реализма»⁴¹. Помимо тех его представителей, которые эволюционировали в сторону экзистенциализма (Вержилиу Феррейра, Фернанду Намора), некоторые неореалисты отдали определенную дань и сюрреалистическим веяниям. Думается, что правильнее было бы считать португальский нео-

реализм не разновидностью социалистического реализма, а литературой социалистической ориентации. Эта литература, безусловно, создавалась под большим влиянием советской литературы, но это влияние не было прямолинейным и не лишало португальский неореализм его самобытности и оригинальности. Оно касалось не столько конкретных тем и образов, сколько общего отношения писателя к литературе.

В связи с исследованием общих закономерностей португальского неореализма встает вопрос и о его конечной вехе. Видимо, ею следует считать португальскую революцию 25 апреля 1974 г., ибо если до нее большинство писателей-неореалистов боролось своими произведениями, прежде всего, за приближение демократии, то после нее им пришлось определиться в отношении реальной возможности установления в стране социалистического строя, и в середине 70-х годов отношение большинства португальских писателей к этой перспективе не было столь восторженным, как когда-то у Акилину Рибейру, предусмотревшего к 2000 году социализацию всей планеты.

Вместе с тем, нет непроходимой грани между неореализмом и реализмом критическим и социалистическим, ставшими составной частью литературы неореализма. Традиции неореализма оказались наиболее плодотворными и в современной португальской литературе, о чем ярко свидетельствует творчество ее наиболее выдающегося представителя Жозе Сарамагу.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Edgerton William B. Tolstoy and Magalhães Lima // *Comparative Literature*. Vol. 28. No 1, Winter 1976. P. 51—64.

² Namorado Joaquim. Algumas Notas sobre a Presença de Dostoievski na Literatura Portuguesa Moderna // *O Instituto*, 1980/1. Vol. CXL—CXLI. P. 127—133.

³ *Ibid.* P. 132.

⁴ См.: Рязова Е. А. Роман в современных португалоязычных литературах. М., 1980. С. 15—36.

⁵ Pinheiro Torres Alexandre. *Ensaios Escolhidos*. Lisboa, 1989. Vol. 1. P. 217.

⁶ Lopes Óscar e Saraiva António José. *História da Literatura Portuguesa*. Porto, 1976. P. 1091.

- ⁷ Ramos Mário. Realismo Humanista. Extracto dumas Notas // *O Diabo*. 1939. N 235. P. 3.
- ⁸ Campos Lima Manuel. *Uma Arte Simples e Heróica* // *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*. Lisboa, 1981. P. 102—103.
- ⁹ Cunhal Avelino. Máximo Gorki // *O Diabo*. 1936. 26 de Junho. P. 5.
- ¹⁰ *Escritores de Sempre. Máximo Gorki* // *O Diabo*. 1938. 13 de Fevereiro. P. 4.
- ¹¹ *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*. P. 55.
- ¹² Pinheiro Torres Alexandre. *O Movimento Neo-Realista em Portugal na Sua Primeira Fase*. Lisboa, 1983. P. 30.
- ¹³ *Ibid.* P. 51.
- ¹⁴ *Ibid.* P. 30.
- ¹⁵ *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*. P. 49.
- ¹⁶ Pinheiro Torres Alexandre. *O Movimento Neo-Realista em Portugal na Sua Primeira Fase*. P. 25.
- ¹⁷ Silva Vitor Manuel Pires de Aguiar e. *Realismo // Verbo*. Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura. Lisboa, (1973). Vol. 15. P. 1847.
- ¹⁸ Mendes João. *Neo-Realismo // Verbo*. Vol. 13. P. 1856.
- ¹⁹ Tavares José Fernando. *Literatura e Ideologia // Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 1991. 15—21 de Janeiro. P. 15.
- ²⁰ Reis Carlos. *Apresentação Crítica // Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*. P. 27.
- ²¹ Pinheiro Torres Alexandre. *O Movimento Neo-Realista em Portugal na Sua Primeira Fase*. P. 66.
- ²² *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*. P. 131.
- ²³ Filipe Manuel. *Para uma Nova Literatura // Pensamento*. Vol. IX, 149. Porto, 1940. P. 390 // *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*. P. 162.
- ²⁴ Namorado Joaquim. *Poesia e Folclore. Federico Garcia Lorca // Vértice*, 48, Coimbra, 1947. P. 202—203 // *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*. P. 165.
- ²⁵ *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*. P. 205.
- ²⁶ *Ibid.* P. 207.
- ²⁷ Горький М. Полное собрание сочинений. М., 1973. Т. 18. С. 515.
- ²⁸ Алвес Редол А. Яма слепых. Белая стена. Рассказы. М., 1982. С. 160.
- ²⁹ Там же. С. 162.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ Там же. С. 273.
- ³² Мамонтов С. П. Вестник грядущего на каменистом поле // Алвес Редол А. Избранное. М., 1982. С. 15.
- ³³ См.: Куньял А. Предисловие // Рибейру А. Когда воют волки. С. 4.

³⁴ Ribeiro Aquilino. Prefácio // Pasternak Boris. O Doutor Jivago. Amadora, 1972. P. 6.

³⁵ Ibid. P. 9.

³⁶ Tavares Rodrigues Urbano. Uma Profunda Humanidade // Jornal de Letras, Artes e Ideias, 4 de Janeiro de 1995. P. 45.

³⁷ См.: Рязова Е. А. Роман в современных португалоязычных литературах. С. 46.

³⁸ Гомеш Феррейра Жозе. Вкус мглы // Современная португальская повесть. М., 1979. С. 532.

³⁹ Слово «томление» (saudade), по мнению многих португальских писателей, выражает характерную для Португалии меланхолическую тоску.

⁴⁰ Gomes Ferreira José. Revolução Necessária. Lisboa, 1975. P. 65.

⁴¹ Высказывание Алвару Пини приводится по кн.: Коробкина Т. Е. Передовая критика и писатели Португалии перед лицом апрельской революции 1974 г. // Прогрессивная литературно-художественная критика за рубежом. М., 1978. С. 169.

Список иллюстраций

1. Жил Висенте (ок. 1465 — ок. 1536) — с. 23.
2. Са де Миранда (1481—1558) — с. 43.
3. Жуан де Барруш (1497—?) — с. 73.
4. Луиш де Камознс (1524/1525—1580) — с. 135.
5. *Editio princeps* (так называемое *Ee*) поэмы Камознса «Лузиады» (Лиссабон, 1572) — с. 193.
6. Падре Антониу Визейра (1608—1697) — с. 247.
7. Алмейда Гарретт (1799—1854) — с. 285.
8. Фернанду Пессоа (1888—1935) — с. 297.
9. Акилину Рибейру (1885—1963) — с. 355.

Оглавление

<i>Предисловие</i>	3
Жанровая система галисийско-португальской лирики	8
Португальская литература эпохи Возрождения и ее значение для творчества Камознса	22
Бернардин Рибейру и загадки его творчества	87
Камознс — лирик	134
Камознс — эпик. «Лузиады»	191
Иезуит (<i>Жизнь и творчество падре Антониу Виэйры</i>)	245
«Путешествия по моей земле» Алмейды Гарретта в контексте европейского «свободного романа»	264
Проблема авторства и гетеронимии в лирике Фернанду Пессоа	294
Концепция Бога в творчестве Фернанду Пессоа	327
Португальский неореализм и русская литература	345
<i>Список иллюстраций</i>	364

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

Научное издание

Ольга Овчаренко

ПОРТУГАЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Историко-теоретические очерки

Оригинал-макет изготовлен Лавочкиной А. В.

Корректор Сченснович Е. Н.

ИД № 01286 от 22 марта 2000 г.

Подписано в печать 27.12.2004. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс.

Печать офсетная. Формат 60x90¹/₁₆. Печ. л. 23,0. Тираж 500 экз. Заказ № 568

Институт мировой литературы им. А. М. Горького

121069, Москва, ул. Поварская, д. 25-а

тел. (095) 291-23-01, 202-21-23

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных диапозитивов в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6